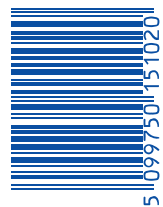


svět literatury

24



obsah

výkonná redakce

Anna Housková (zástupce vedoucího redaktora, Oldřich Král, Zdeněk Pinc,
Martin Procházka (zástuce vedoucího redaktora)

vedoucí redaktor

Vladimír Svatoň

redakční rada

Anna Housková (zástupce vedoucího redaktora, Oldřich Král, Zdeněk Pinc,
Martin Procházka (zástuce vedoucího redaktora) Anna Housková (zástupce
vedoucího redaktora, Oldřich Král, Zdeněk Pinc, Martin Procházka (zástuce
vedoucího redaktora) Anna Housková (zástupce vedoucího redaktora, Oldřich
Král, Zdeněk Pinc, Martin Procházka (zástuce vedoucího redaktora)

vydavatel

daktora) Anna Housková (zástupce vedoucího redaktora, Oldřich Král,
Zdeněk Pinc, Martin Procházka (zástuce vedoucího redaktora)

adresa redakce

Svět literatury, Lodecká 4, Praha 1

ISSN 0862-8440

časopis je číslován průběžně, v roce 2001 vychází dvojčíslo 21–22

Jan Čermák 003
Kalevala a Béowulf: Poznámky k morfologii (hrdinského) eposu
Jiří Stromšík 019
Recepce evropské moderny v české avantgardě
V. A. Kamenskaja – O. M. Malevič 061
Ilja Erenburg a česká avantgarda

krajiny a regiony

Antonín Límán 079
Duševní osobnost krajiny v Šigově Cestě temnou nocí
a v Českém snáři Ludvíka Vaculíka
Karel Helman 105
„Ztracené ráje“ Jamaiky Kincaidové
Lenka Kozlová 117
Giorgio Ferigo – karnický básník

diskuse, rozhledy

Jindřich Veselý 135
Předběžné poznámky k sémiologii literárního díla
Vítězslav Praks 147
„Poetický“ jazyk reklam...
Petr Pšenička 155
Latinská Amerika: Osvobozením filozofie k filozofii osvobození
Vladimír Svatoň 163
Rusistika a literární historie na konci 20. století

události, knihy

Helena Kupcová 177

Opuštěná literární krajina

Pavel Kubaník 181

Dary krásných stromů

Michal Přibáň 185

Jak (jsme) hledali alternativu

Jan Čermák

Kalevala a Béowulf

poznámky k morfologii (hrdinského) eposu

„V tom čase, kdy jsme vyjížděli na ryby a odpočívali u ohně na březích jezera Lapukka, muži zpívali, držíce se za ruce, celou noc a žádná píseň nezněla dvakrát. Byl jsem tehdy malý chlapec, a jak jsem poslouchal, nejkrásnějším zpěvům jsem se kousek po kousku naučil. Teď už jsem mnoho zapomněl. Až odejdu, žádný z mých synů nebude pěvcem, tak jako jsem se jím po smrti svého otce stal já. Staré zpěvy už lidi nezajímají jako za mého mládí...“, posteskl si roku 1834 stařec Arhippa Perttunen z vesničky Latvajärvi na karelofinském pomezí.¹ Byl jedním z řady tietäjät, „věducích“, moudrých mužů, kteří ve svých písních – sedávající po práci i v den sváteční dva a dva proti sobě na lavici a kolébající se s navzájem propletenými prsty rukou – uchovávali lidskou zkušenost zašlých časů tváří v tvář běsnění živlů severské přírody i tajuplnému světu lesních božstev, víl, pidimužníků a obrů. Finská literární historie Perttunena řadí k šestici lidových zpěváků, kteří nejvíce ovlivnili podobu *Kalevaly*, a zdá se, že právě jemu (spolu s dalším pěvcem, Ontreiem Malinenem) vděčil Elias Lönnrot (1802–1884), praktický lékař, filolog a folklorista, jenž sesbíraný písňový materiál přetvořil v jednotný celek finského národního eposu, rozhodnou měrou za hrdinskou složku *Kalevaly*.

Také v procesu vzniku *Béowulfa*, básně zachované v jediném rukopise z doby kolem roku 1000 a vzniklé někdy v průběhu předchozích dvou a půl století, skladby, jež se svým literárním ustrojením i duchovním smyslem mohla stát, ač patrně nikdy nestala, národním eposem anglickým, šlo o staré zpěvy. Ty vycházely z (pseudo)historických a legendárních příběhů vzniklých v období raných germánských migrací i mytických a báchorečných látek dob ještě dávnějších.²

¹ Citováno Senni Timmonenem, 'Lönnrot and his singers'. *Books from Finland* 1, 1985, s. 25.

² Srov. *Béowulf*, překlad a komentář Jan Čermák. Torst, Praha 2002.

Také neznámý tvůrce *Béowulfa*, patrně anglosaský klerik, tyto staré zpěvy ještě nejspíše stačil zaslechnout, také on, podobně jako Lönnrot, hledal způsob, jak je převést do jednodušší literární formy. Následující řádky jsou přisvětlem ke studiu obou skladeb, jež, ač tradičně počítány k velkým výtvorům světové (hrdinské) epiky, se předmětem soustavnějších komparativních studií stávají v míře spíše omezené.³ Nepůjde nám o komparaci v souvislostech literárněhistorických, neřkuli souvislostech původu, ale spíše o jisté srovnání typologické.

Dominantou epického prostoru v obou básních je moře, kalevalské „průzračné plece moře“ (meren selvä selkä, Runa (R) 1, v. 125) i „velrybí cesta“ v *Béowulfovi* (hronrād, v. 10).⁴ V jeho moci se záhy ocitají oba hlavní hrdinové, Väinämöinen i Béowulf, první proti své vůli poté, co pod ním mladý bohatýr Joukahainen ze msty zastřelí koně, druhý dobrovolně, když jako dospívající válečník podstoupí plavecký souboj se svým druhem Brekou:

Mocný moudrý Väinämöinen
ploval mořskou hlubčinou
jako štíhlé jedle chvojí,
jako suché sosny klestí,
pořád ploval šest dnů letních,
šest dnů celkem a šest nocí,
před ním spousta čerstvé vody,
nad ním jasná nebes klenba.

³ Anglosaxo-epika se většinou omezuje na dílčí studie metaforiky a básnické dikce, jako je článek 'Conceptions and Images Common to Anglo-Saxon Poetry and the Kalevala' F. P. Magouna, Jr., in: *Britannica. Festschrift für H. M. Flasdieck*, Heidelberg 1960, s. 180-191. Dalším anglosaxo-epickým tématem na tomto poli bývají otázky geograficko-historické, jako je třeba ta, kde že se octne Béowulf po nejvýznamnějším ze svých mladických hrdinských činů, zanese-li jej moře *on Finna land*, „k sídlům Finnů“ (v. 580). - Finská a ruská komparativistika se v rámci evropských literatur zabývá především vztahy mezi Kalevalou a středověkou poezií germánského Severu.

⁴ Vedle řady dalších opisných a v různé míře figurativních označení v obou skladbách. – Kalevalu cituji v překladu Josefa Holečka (SNKLHU, Praha 1953), původní znění pak podle Väinö Kaukonena, *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1956*. Příslušné pasáže z *Béowulfa* uvádím ve vlastním přebásnění (Torst, Praha 2002), citace staroanglického originálu básně vycházejí z vydání Fr. Klaebera, *Beowulf and The Fight at Finnsburg* (3. vyd., D.C. Heath, Boston 1950).

Ploval ještě po dvě noci,
dva dni ploval velmi trudné;
za deváté noci posléz,
když den osmý byl už minul,
veliká ho jala úzkost,
údy jeho zdřevěněly,
nohy prst už nehtu neměl,
prstu ruky článek scházal.

Mocný moudrý Väinämöinen
v tato slova zahovořil:
„Ó mne muže nešťastného,
nehodami zlomeného!
Ó, že domov opustil jsem,
domovinu zůstavil jsem,
abych věčně, dnem i nocí,
pod širým se toulal nebem,
bouří mrskán, vichrem zmítán,
proudem pužen tam i onam
nepřehlednou mořskou plání,
vodní spoustou bohopustou;
již mé údy svírá zima,
již mne strach a úzkost jímá,
všecek vězím v slané vodě,
příboj mnou si pozahrává!“

„Aniž nyní vím si rady,
co robiti, udělati
v této době přeneblahé,
kdy se tratí ženská lůna:
mám-li z větru srub si sroubit,
z vody chatu vytesatí?“
(K., 7: 1–38)

„Tak bok po boku v příboji jsme byli
patero nocí, až proud nás rozehnal,
nápor vln v krutém nečase,
kdy v hustém soumraku nám strašný severák

zavanul vstříc, vzduly se vody.
 To rozzuřilo mořské ryby;
 v půtce s protivníky poskytl mi pomoc
 kalený krunýř ručně kovaný,
 kroužková zbroj kryla mi hrud',
 pancíř zlacený. Mě v záhubu ke dnu
 vlek lýtý tvor, krutě mě lapil
 v těsné sevření. Leč souzeno mi bylo,
 abych běsa bodl mečem,
 železem bitevním. Smršť boje smetla
 mocné zvíře silou mé ruky,
 leč zlovolná sběř mě stále znovu
 silně soužila. Já sloužil jim
 tím vzácným železem, jak žádala si chvíle.
 Radost z hostiny neměla je hřát,
 zločinné stvůry, že mnou se zasytí,
 v hlubině u dna že k hodům usednou:
 zrána ležely mečem zraněné
 na místě vzniklém odlivem vln...“
 (B., v. 544–566)

Nadlidské plavecké výkony jsou tradičním tématem hrdinské epiky. Rozdíl ve způsobu, jakým se heroický prvek uplatňuje v *Kalevale a Béowulfovi*, je jednak klíčem k jejich tvaru, jednak dokládá, nakolik se jedna i druhá skladba vzdalují hrdinsko–epickým prototypům. Väinämöinen, věštec starý skoro jako sám svět a bohatýr mytického zrodu, jež patrně ještě nedlouho před nástupem reformace ve Finsku uctívali jako boha,⁵ se v obklopení nelítostných vln mění v lamentujícího nebožáka. Hrdinský potenciál – plavba nedotknutelného reka v nesmírném prostoru a čase nebo jeho střet s lidským či nestvůrným protivníkem – zůstává nevyužit. Výchozí diskuse ze situace hodné hrdiny se hledá prakticky, takřka selským rozumem. Když Väinämöinen zjistí, že jeho dosavadní zkušenosti selhávají, volá o pomoc a je vyslyšen mluvčím orlem. Ten ho vezme na hřbet za to, že věštec kdysi při klučení pralesa nechal stát břízu a pták se na ní mohl uhnížit. Kalevalští muži hrdinská dobrodružství většinou sami nevyhledávají.

⁵ Turuský luteránský biskup a zakladatel finského literárního jazyka Mikael Agricola (asi 1510 – 1557) Väinämöinen jmenuje mezi bohy, v něž „pošetilý národ“ (se kansa vimattu) za starých časů věřil, ve veršované předmluvě ke svému Žaltáři (Alcupuhe psaltarin päle, Turku 1551). Říká o něm, že skládal zpěvy (virret takoi); (kovář) Ilmarinen zase prý „strojil bezvětří i bouři“ (rauhan ja ilman tei).

Často k nim dochází jakoby mimochodem a končívají dřív, než začnou. Ve 49. runě (v. 245 n.) Väinämöinen, hledaje ztracené slunce a měsíc, otvírá kouzlem „skálu jatrobarevnou“ a v její rozsedlině nachází draky–šarkany, jak si přihybají malvazu. Pouhé dva verše bohatýr potřebuje k tomu, aby jim „utrhal hlavy“ a „zardousil krky“, přičemž nepřestává bodře hovořit a posléze spokojeně uzavírá, že od nynějška už budou chudé hospodyně mít dostatek piva, jehož se jim dosud tolik nedostávalo. Nikoli obstat v hrdinské zkoušce, ale vědět si rady či zjednat nápravu každodenních záležitostí; monolog vyslechnutý, vyslyšený (jako Väinämöinenův pláč orlem) a přerůstající v rozhovor; souručenství lidí a zvířat, živých a mrtvých bytostí i věcí, to jsou rysy příznačné pro kalevalský děj a svět.

V *Béowulfovi* – a nejen v citované pasáži – je hrdinský živel na pohled přítomnější a jeho podání vychází z obecného tvaru starogermánské výpravné poezie. Hrdina vyhledává situaci, jejíž dějovou podstatou je střet, jejím smyslem pak osvědčit odvahu, vytrvalost a věrnost vládci a/nebo mravnímu závazku. Střet bývá niterně podán jako osudové a osudem předurčené dilema, v němž se sráží kypící síla a nespoutaná odvaha s moudrostí a zdrženlivostí. Základním stavem hrdiny je výjimečnost a samota, jazykovým projevem monolog – v nejlepším případě vyslechnutý, ale spíše mimoběžně se potkávající s monologem dalších postav, utkvělých v prostoru heroické akce (např. rozhovor Béowulfa s Hygelákem po návratu mladého hrdiny z Dánska).

Přesto lze i o *Béowulfovi* říci, že možností, které hrdinské látky nabízejí, zdaleka nevyužívá. Heroická akce se v něm velkou měrou odehrává formou reminiscencí v přímé řeči postav, jejímu podání do značné míry schází bezprostřednost a dramatická, příznačná nejspíš pro raně germánské hrdinské písně, které však většinou už nestačily překročit hranici mezi ústní slovesností a literaturou. Základním estetickým principem vyprávění je tu ozvěna, střídavý slovesný názvuk, záblesk spíše než ustálený obraz. Hrdinské děje, slibné narativními možnostmi, se omezují právě jen na takové zmínky, nebo jsou odsunuty do stručných odboček v ději (např. zážrak prvotní metalurgie, i v *Kalevale* široce rozvedený v pásmu Ilmarinově, se v *Béowulfovi* omezuje na jediný nepřímý odkaz ke kováři Welandovi (v. 455), jakkoli si anglosaský autor musel být vědom sepětí kovářova příběhu s výsostným hrdinským tématem zrady a pomsty). Estetika ozvěny staví na principu juxtapozice,⁶ jež v rychlém sledu asociací sdružuje obrazy podobné, nebo naopak kontrastní. Dokládá to hutný obraz dánské hodovny síně jménem Heorot, obřadního východiště hrdinského děje a křehkého

středu heroicky podmaněného prostoru, i vlády jejího tvůrce, krále Hróðgára:

... když sroubena stála
největší z hodoven, nazval ji Heorot.
Daleko sahala moc jeho slova.
Sliby naplnil, skvosty rozdílil,
prsteny hostům. Hodovna strměla,
klenutá a pyšná, v předtuše plamenů,
zhoubného ohně: čas teprv zrál,
kdy zákeřná msta měla znesvářit
zetě a tchána smrtící záští.
B., v. 77b–85)

Nevíme, jak dlouho bylo Hróðgárovi dopřáno panovat tak, jak je o tom řeč ve verších 79–82a. Básníkovi však tento nevelký veršový prostor postačí k tomu, aby hodovní síň dovedl od vzniku a nabytí jména (v. 78) až k zániku v náručí ohně (v. 82b–85). Kontrast začátku a konce je přitom zprvu volně juxtaponován, teprve ve verších 84–85 je naznačena příčina požáru. Tento náznak nicméně zůstává příznačně nerozveden, jakkoli boje mezi Dány a Heaðobardy transformované v osobní hrdinská dilemata Hróðgára, Hróðulfa a Ingelda, na něž se tu odkazuje, byly nosným hrdinsko–epickým syžetem. Heroická témata, omezená na výmluvný náznak a epické digrese, ustupují živlu myticko–báchorečnému v podobě *Béowulfových* soubojů s obry z Grendelova rodu a ohnivým drakem.⁷ Jak ještě ukážeme, právě ony skladbě vtiskují pevný duchovní rámec, který hrdinské události pohanského času pátého či šestého století zasazuje do perspektivy křesťanské anglosaské Anglie básníkovy, a epická východiska *Béowulfa* dotvářejí v slovesný celek meditativní.

⁶ Základní práci o tomto kompozičním principu je F. C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*. University of Tennessee Press, Knoxville, 1985.

⁷ K lýtosti mnoha jejích moderních vykladačů, zejména v první polovině 20. století. Srov. výmluvná stanoviska R. W. Chamberse: „Báchorka [folk–tale] je dobrá služebná, ale špatná paní: v *Béowulfovi* jí bylo umožněno, aby uchvátila čestné místo a do epizodických dějů a odboček vyhnala záležitosti, jež by měly tvořit podstatu svrchované epiky...“ (předmluva k překladu *Béowulfa* od A. T. Stronga, Londýn 1925, s. 64–5) a „... nic neukazuje neúmělnost *Béowulfa*... tak jasně, jako... pouhá zběžná narážka na příběh Ingeldův. Neboť v tomto konfliktu mezi zaslíbením v sňatku a povinností pomsty se nám naskýtá situace, kterou staří tvůrci hrdinské poezie milovali a kterou by nezradili ani za celou spoustu draků“ (R. W. Chambers: *Widsith. A Study in Old English Heroic Legend*. Cambridge, Cambridge University Press, 1912, s. 79.)

Strukturní metaforou *Kalevaly* je horizontála: skladba podává jakýsi inventarizující výklad světa od jeho mytického stvoření z vajec ve své první runě až po příchod křesťanství v runě padesáté a závěrečné, ale všechno, o čem je tu řeč, je vypravěčsky i duchovně rovnocenné. Není rozdílu mezi Väinämöinenem, synem Paní vod, a novým králem Karélie, synem panny Marjatty (ta jej ostatně počne poté, co pozřela plod maliny). Věštčovo odplutí za obzor sice symbolizuje přechod mytického a báchorečného času v dějiny spásy, tím ale *Kalevala* příznačně končí. Oproti dvojdomé, pohansko–křesťanské časoprostorové perspektivě *Béowulfa* je kalevalská panoramatická optika jednodílná: spící obr Vipunen a los zlého ducha Hiisiho mají v jejím řádu stejné místo jako nejvyšší bůh Ukko či panna Marjatta. Duchovní rozměr není příliš podstatný. Ukko, Tapio či Hiisi jsou bohy, resp. duchy archaického typu a prostoru, obývají však vnější orbit světa a do děje vlastně nezasahují. V 17. runě se Hiisim zaklínají jak obr Vipunen, tak Väinämöinen; stejně se, po starověkém obyčeji, přízně týchž bohů dovolávají Kalevalští i Pohjolané. Na duchovním osudu hrdinů vůbec nesejde, Väinämöinen a ostatní mají navrch prostě proto, že jsou Kalevovci. Postava je – ve srovnání s vypjatě individualizovaným obrazem figur v *Béowulfovi* – této optice a řádu světa, který je jí zachycen, zcela podřízena: Louhi, paní nad Pohjolou a protihráčka Väinämöinenova, starodávná kouzelnice a olbřímí létající žena, není v tapisérii *Kalevaly* důležitější než třeba letmo zobrazený dědek beze jména, který Väinämöinenovi prozradí tajemství původu železa a zastaví krvácení (R 8–9). Svět je také takřka dokonale prostupný, je sdílen a nemá hranice – vše se odehrává v bájeslovném prostoru s nejasně rozvrženou, i když konkrétní topografií. Temné končiny – jako „propasti černé smrti“ (Surman suu) či „dvory smrti“ (Kalman kartano) (R 13: 153–5) – leží na periférii a bývají šťastně překonány, dojít lze i do říše mrtvých Tuonely a zejména je možné, se znalostí „vědmého slova“, odtamtud se navrátit (Lemminkäinen a jeho matka). Prostupný je i prostor směrem vzhůru: prabůh Ukko, hledaje měsíc a slunce ukryté v Pohjole, kráčí sice po okraji nebes, zato v modrých punčochách (sukassa sinertävissä, R 47: 61), a také další nadpřirozené bytosti jsou zřetelně antropomorfizovány.

Reliéfni hloubku získává horizontální struktura *Kalevaly* jednak zásluhou pestré skladby žánrů, pro (hrdinsko–)epickou kompozici nepřilíší příznačně, jednak užitím archaických epických šablon. Ve srovnání s *Béowulfem*, kde se narativní rysy podřizují složitě vystavěnému celku a prostupují se v něm výhradně s postupy poezie elegické a meditativní, obsahuje žánrový katalog *Kalevaly* živel mytický a báchorečný, elegie (ob-

raz pustého obydlí v R 36) i balady (Aino, Kullervo), písně milostné, námluvní, svatební a hodovní (medvědí zabijačka v R 46), kouzla, záповědi i mudrosloví (původ železa v R 8–9 aj.). Námětová archaičnost *Kalevaly* zřetelně vystoupí opět v porovnání s *Béowulfem*. Finský epos je daleko spíše „artikulací prapočátků“.⁸ Svou látkou utkvívá zčásti v bájesloví, zčásti v epické vývojové vrstvě, kterou např. Žirmunskij nazývá bohatýrskou pohádkou.⁹ Zatímco básník *Béowulfa* kouzelnou a nadpřirozenou dimenzi z různých důvodů potlačuje, kalevalští pěvci nakládají se zázračnými prvky a nadpřirozenými báchorečnými motivy (jako je např. krvavý hřeben věšticí Lemminkäinenovu smrt v R 15 či býk z Häme v R 20) velmi svobodně: Grendel je především potomek Kainův; jeho čarovná moc a obrovská rukavice, v níž odnáší kořist, zůstávají na okraji zájmu v letmých a rozostřených zmínkách, a on je tak úplně jiným druhem obra než Vipunen z *Kalevaly*, o němž víme i to, jaké mu ve tváři rostou stromy. Sampo, jakkoli znejasnělé, má o řád blíže ke Světovému sloupu či Kosmickému muži nežli *Béowulf* k Medvědímu synu.

Zatímco *Béowulf* je retrospektivně laděnou básní s tragickou vizí světa, *Kalevala* svým dějem i smyslem hledí do budoucnosti a vyznívá pozitivně (tento tón přitom není dán obrozeneckým postojem Lönnrotovým). Její děj začíná zrodem světa a Väinämöinena, prvního z bohatýrů, jehož první myšlenkou je osít pustý mořský břeh. Také v *Béowulfu* se dočteme o stvoření světa, skladba sama však začíná pohřbem bájeslovného krále Scylda (stejně jako končí pohřbem samého *Béowulfa*) a rodokmenem dánských panovníků. Stvoření světa je tu nahlíženo dvojdoumou duchovní optikou: zpěv zjevně inspirovaný výkladem starozákonním je podán sdostatek neutrálně, aby mohl být vložen do úst pohanského scopu v dánské hodočně za doby stěhování národů. Příznačně pro *Béowulfa* i naše srovnání přechází pásmo dobrého díla stvoření spěšně v kontrastní obraz příchodu zla na svět, kalevalskému oráči Väinämöinenu neodpovídá Ábel, nýbrž Kain a jeho potomek Grendel. V *Kalevale* vyhocenost v tragickou polohu úplně schází. Život má řád, není ale výslovně podřízen veličině osudu a neplyne ve stínu smrti. Od ní pomáhá nadpřirozená moc (srov. mytické a zároveň silným lidským citem prostoupené znovuzrození Lemminkäinenovo v R 13–15 nebo proměny těch, kdo v logice děje mají nebo chtějí zahy-

⁸ Formulace Martina Pokorného z jeho studie ‘Swutol sang scopes (Poznámky k poetice staroanglického verše)’, in: *Duch můj byl živ*. Kruh moderních filologů, Skupina pro anglickou medievalistiku, Praha 1999, s. 88.

⁹ Srov. M. V. Žirmunskij: *O hrdinském eposu*, Lidové nakladatelství, Praha 1984.

nout – zejména žen, ve zvířata, např. Aino v lososa, R 4–5). Když už smrt nastává, pak jaksi mimochodem, jako odchod ze scény (např. smrt pohjolského hospodáře (Pohjolan isäntä) v R 27), což je usnadněno nevýraznou perspektivitou zobrazení,¹⁰ pro *Kalevalu* příznačnou. Oproti osamocenému a obrannému postavení hrdinů epiky germánské (*Béowulf*ovi zbývá jen Wígláf) charakterizuje aktéry kalevalského děje spolupráce (např. Lemminkäinen a Tiera v R30, Väinämöinen a orel v R1, bohatýři, kteří konejší plačící člun v R 39) a většinou mírumilovný výboj – ústřední výpravy do Pohjoly jsou zpočátku námluvami, v bitevním střetu o Sampo jde na kalevalské straně původně o zhrzené ženichy. Násilí, msta a následný rozkol lidského společenství jsou v *Kalevale* vzácné. Bývají spjaty s epizodickými postavami, jako je Joukahainen, zřetelněji jsou přítomny vlastně jen ve vedlejším pásmu Lemminkäinenově. Nejvýraznější temné, baladické postavy – Kullervo a Aino – jsou příznačně vlastním výtvořem Lönnrotovým, který, poučen na klasických modelech evropské literatury, jejich příběhy vytvaroval z osudů různých postav a dějových motivů, jež měl v zapsaných písních k dispozici. Jak se v *Kalevale* zachází s motivem tak typickým pro germánskou epiku, jako je msta, výmluvně dokresluje příběh zavražděné ženy kováře Ilmarinena (R 36). Ten se jejímu vrahu Kullervovi nepomstí (žalostně pro ni nařiká, ale pomsta mu na mysl vůbec nevstoupí) a posléze se jí pokusí nahradit pannou vykovanou ze zlata, jejíž bok ovšem v noci studí (R 37). Tato příhoda ukazuje, jak je u kalevalských hrdinů nedostatek hrdinského postoje (heroický živel je jen jedním z pramenů Lönnrotova textu) zastupován tvořivým, mírumilovným přístupem a bohatýrská velkolepost podrývána jistou naivitou, jež se projevuje nedostatkem poznání a moudrosti. Hlavní zbraní v *Kalevale* je znalost „vědmého slova“ a pokora před řádem přírody; moudrost jako impuls epické akce zcela zastihuje tělesnou sílu. Střet Väinämöinena s Joukahainenem v R 3 je soubojem dvou zpěváků a stařec mladíka „zapěje“ hluboko do bažin:

¹⁰ O tomto pojmu srov. Erich Auerbach, ‘Odysseova jizva’, in: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1968, s. 9-26.

Řekl mladý Joukahainen:
 „Oj ty moudrý Väinämöine,
 odvrát svoje svatá slova,
 odvolej svá zaříkadla,
 dám ti zlata beranici,
 stříbra klobouk vrchovatý,
 ve válce jich otec nabyl,
 na bojišti sobě dobyl.“

Řekl starý Väinämöinen:
 „Nestarám se o tvé stříbro,
 po bídém se neptám zlatě,
 sám mám doma zlata dosti.
 V komorách je rozloženo,
 do spižíren naloženo,
 stříbro skví se jako luna,
 zlato září jako slunce.“
 Vezpíval pak Joukahaina,
 vezpíval ho ještě hlouběj.
 (K., R 3: 406–424)

Drahý kov, v germánské epice odznak moci a měřítko statečnosti a věrnosti, zde zůstane nepovšimnut. Protějšky béowulfovských hrdinů s amuletovými kanci na přílbách a chladným kopím ustavičně po boku jsou tu bosí bohatýři, kteří čas od času pláčou, třesou se zimou a dost často si nevědí rady: jejich touhou a posléze trofejí i zbraní je proto vláda slova. Boj o moc vojenskou a územní, tolik typický pro svět v starogermánské epice, nahlížený očima rané válečnické aristokracie, *Kalevala* vůbec nezná. Jediným králem v ní je až malinový synek Marjattin v R 50, Louhi, paní nad Pohjolou, nemá v Kalevově říši vůbec protějšek a bitva o Sampo v R 43 zůstává ve stínu obav o kouzelné kantele, zdroj moudrosti zrobený ze štíčí kosti (nástroj pak Väinämöinen nahradí novým kantele z břízy, kterou kdysi nechal stát, R 44). Nástroje boje vycházejí z mytického a báchorečného základu: na znepřátelenou říši je dobré přivolat bouři (R 42), poslat medvěda (R 46), schovat jí slunce a měsíc nebo ji prostě celou zpěvem uspat (R 42). I tady ale převažuje důmysl, tvořivost a mírumilovnost: „vědým slovem“ je možno nejen zapět do bažiny, ale hlavně „způsobit lod“ (R 16: 103: teki teolla venettä/, laatti purtta laulamalla), vy-

zpívat si na ochranu olšového koně a jezdce (R 26: 139–140) či zapět bolest a strast do nitra hory Bolehory (Kipuvuori; R 9: 525–6). Zázračný archaický živel nejenže poráží smrt a posiluje vynalézavost postav, ale zároveň také umenšuje jejich heroickou velikolepost. V bažině vězící Joukahainen si vítězného Väinämöinena udobří až poté, co mu místo zlata a stříbra nabídne svou sestru Aino:

Vyváz mladý Joukahainen,
 z bažiny vyvázla brada,
 balvan stal se opět koněm,
 rokytí zas bylo korbou,
 bičem třtina na pobřeží.

V saně vskočil v jednom mžiku,
 zlostně rozvalil se v korbě,
 odjel odtud s chmurnou myslí...

O překot a o zlomkrky
 hnal se domů jako nikdy;
 saně rozbil o stodolu,
 voj se v bráně přelomila.
 (K., R 3: 477–484, 488–491)

Střet, který měl heroický potenciál a který je ozvěnou kultu magického slova, končí komickým rozuzlením. Brána uprostřed kolové ohrady, v *Béowulfovi* a příbuzných starogermánských skladbách místo oddělující kruh světla od hrozivé temnoty, a proto do poslední kapky krve bráněné, v *Kalevale* završuje potupu nemoudrého bohatýra.

Základ nepřehledného, avšak vábného světa starogermánských bájí, pověstí a legend, které tvoří epickou páteř *Béowulfa*, vznikl v období zrodu nové Evropy – v období velkých migrací, a to nejen germánských. Byla to doba šerosvitná, kdy se historie stávala pověstí a zase naopak. V šířání, které tento nový úsvit provázelo, se měnily proporce světa: z lidí právě tak jako z jejich bohů se v něm stávali hrdinové, otřesy a pády zasahující celá území a společenství se v písních jevíly jako dilemata a krize ryze osobní, soustředěné do nitra a paží hrdinů. Tvůrce *Béowulfa* však tyto písně osobitým způsobem přetvořil, a to tematicky i kompozičně, v mimořádné poselství o duchovním údělu člověka v běhu dob. Báseň o géatském válečníku

a králi je možno považovat za míru všech starých příběhů, strukturovanou jako svislici, která svým duchovním smyslem jde napříč časy. Je to skladba, která se pomocí obrazů odvěkých hrdinských ctností a zápasů s netvory ptá po smyslu lidské existence, po místě člověka ve vesmíru kdysi, ve starých časech hodovny Heorotu, i nyní, v křesťanské době básníkův. Táže se přitom způsobem, jaký ve staroanglické a patrně ani starogermánské literatuře nemá obdoby. Básníková doba měla na minulost jednoznačný názor, jež lze shrnout známým výrokem z listu Alcuina (asi 735–804), největšího anglosaského učence své doby a rádce Karla Velikého:

Vždyť co má společného Ingeld s Kristem? Příbytek je příliš těsný: oba nepojme. Nebeský Král nechce mít co činit s těmi, kdo jsou králi jen podle jména, pohanští a prokletí. Neboť Věčný Král panuje v nebi, a zavržení pohané hořekují v pekle.¹¹

Také autor svou spiritualitu dává jasně najevo, v jeho komentáři k událostem z dávných dob zní hlas poučeného křesťana. Několik století vzdálené události podává historicky velmi věrně, avšak zároveň s hlubokým pochopením a úctou, jako by chtěl ukázat, že doba Ingelda, Hróðgára a Heorotu, ač už duchovně a mravně překonána, měla svou vznešenost, svůj řád a hlavně: právě ona Anglosasy zakotvila v proudu dějin a svým hledáním předurčila jejich dějinný obrat ke křesťanství. Básník mluví jiným jazykem než postavy, ale nepracuje s ostrými kontrasty. O jeho křesťanském stanovisku není pochyb, i když se neuchyluje k úvahám o věčném životě, nemluví jazykem křesťanského obřadu, ponechává stranou dogmata a tajemství křesťanské víry (sv. Trojice, Vtělení atd.) a biblické děje jeho vyprávění problesknou vlastně jen výjimečně (stvoření světa, ztotožnění Grendelova rodu s pokolením Kainovým). V podobně tlumených barvách podává na druhé straně svět Géatů, Dánů a Švédů. Nesmlčí, že jsou pohané, ale samotného výrazu 'pohan' použije vácně, bez zábran mluví o slepém kruhu krevní msty či pohřebních hranicích, ale vyhne se líčení obyčejů a užití jmen, jež by jeho křesťanské posluchače nebo čtenáře nejspíš pobouřily. V básni se nepraví nic o lidských obětech a s jedinou výjimkou ani o modloslužebnictví (v. 175 n.), nezazní tu jméno jediného z pohanských bohů (právě tak ale ani jméno Kristovo). Naopak, básníkovi hlavní hrdinové – Béowulf a Hróðgár – ve svých spirituálně vypjatých promluvách mluví o bližší neurčeném původci veškerenstva a všemohoucím vládci. Vstupují tak do společenství vznešených pohanů, zbožných monotheistů, jejichž du-

¹¹ Dopis č. 124 ve vydání E. Dümmlera v *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Carolini Aevi* 4.2, Berlín 1895, s. 183 (překlad J. Č.).

chovní osud rozechvíval velké myslitele středověku od Augustina z Hippo až po Danta. Heroicko–legendární děje ustupují před báchořečnými do dějových odboček, mýtus zůstává zasut (souboj s Brekou) nebo je přehodnocen (např. stvoření světa; skrytý poklad a možnost metamorfózy člověka–zloděje v draka strážce). Pohanský svět postav je skutečnost vůbec, v níž orientaci umožňuje rituál a mýtus. Tento svět věří v řád a osud, avšak síly, které mu vládou, nestojí mimo něj: jsou jeho nejvyšším, původním a tajemným prvkem. Smyslem hrdinského konání je tu věhlas zaživa a proslulost po smrti, násilí na životě nevyžaduje lítost ani modlitbu, ale především pomstu. Pro básníka je to svět vznešeně tragický, protože „výsluhou hrdinů je smrt“,¹² byť je možné, že si klade otázku, zda smrt duchovní neodvolatelně čeká také jeho protagonistu. Svět křesťanský je na druhé straně do básně příliš integrován, než aby byl výsledkem pozdějších textových úprav. Je přítomen stejně trvale, nepopíratelně i tlumeně jako svět pohanský. Je obdařen touhou po harmonii, kterou poznal ve chvíli svého stvoření – vznikl proto, že to bylo dobré, a vše stvořené se v něm počalo „radostně hemžit“ (cwice hwyrfan, v. 98). Oné harmonii se však odcizil a vrátit se k ní může pouze v transcendentálním smyslu. V každém okamžiku tak lze vnímat „nábožensko–světodějnou perspektivu“,¹³ která jednotlivým příběhům vtiskuje jednotící směřování a smysl. Jádrem této perspektivy je střet základních sil: Grendel je potomek Kainův a nepřítel Boží, takže jeho odpůrce a přemožitel Béowulf s ním svádí zápas na straně dobra. (Totéž, ač na pohled méně zřetelně, platí o hrdinově třetím a posledním protivníkovi, ohnivém draku. Ve srovnání s ním postrádají Väinämöinenovi pivamilovní šarkani jakýkoli duchovní význam.)

Obě básně, *Béowulf* a *Kalevala*, se také významně liší způsobem zobrazení. Tvar Béowulfa, který jsme přirovnali k vertikále, je do značné míry výsledkem střetu meditativního zájmu vzdělaného křesťanského vypravěče s látkou mýtů, pověstí, legend a střípků historie starogermánského světa. Tento tvar vyrůstá z napětí mezi slovesnými postupy orální a knižní kultury. Jeho tvůrce s velkou soustředěností srovnává epizodické příběhy s událostmi hlavní dějové linie a ustavuje tak její symbolický význam; epický impuls rozechvívá lyrickou ozvěnou; hrdinské děje, které ve své době zasluhovaly chvalozpěv, shrnuje v elegické retrospektivě; realistické obrazy zasazuje do didaktických, moralistických rámců. Proud strhujícího vyprávění

¹² J. R. R. Tolkien, 'The Monsters and the Critics'. *Proceedings of the British Academy* 22, 1936, s. 245–295 (s. 269).

¹³ Auerbach, op. cit., s. 20.

se bez ustání tříští o hráz meditace. Celek tak získává hlubokou perspektivu, je ztvárněn nerovnoměrně, nesouvisle a jeho úhrnný smysl zůstává koneckonců skryt. Přítomnost se noří do hlubin minulosti a vzápětí se zase vrací zpátky k sobě. Tím, co se říká, poukazuje se zároveň na něco nevy-sloveného či dokonce nevýslovného a obojí naráz vyplňuje dějiště a vědomí středověkého posluchače i dnešního čtenáře. Ve výše citovaném obraze dánské hodovní síně uplyne od verše k verši dlouhý, leč nezaznamenaný čas mezi vznikem a zhoubou, básník nám neřekne, kdo byli zeť a tchán a co je znesvářilo. Hrdinové neodcházejí do nebe ani valhall a nemeškají za obzorem; nevíme, kdo přijal náklad s Scyldovým tělem (v. 52) ani co čeká Béowulfa, odešla-li jeho duše „na soud těch, kdo setrali v pravdě“ (v. 2820). Estetickým principem sdělení je ozvěna, řeč tihne k monologu, abstrakci, metonymii (významová soumeznost tu slouží kompozičnímu principu juxtapozice) a introspekci, jež jako by korespondovala s obranným postavením epického hrdiny – např. metafory, když už se vyskytnou, často převádějí obrazy makrokosmu do souvislostí těla a nitra: slova se skrývají v „pokladnici hrudi“ (brēosthord; v. 2792), tělo je „kostěný dům“ (bānhūs; v. 2508).

V horizontální výstavbě *Kalevaly* se naopak nic nezastírá, všechno se odehrává v popředí a má jasné obrysy. Každá vlna v toku epického vyprávění odezní. Vše, co se vypráví, se odehrává vždy jen v přítomnosti – Joukahainen vypustí šíp na Väinämöinena a tím okamžikem přestává existovat, otázka, kdo je Väinämöinenův rozsévač, „dítě pole“ (pellon poika) Sampsa Pellervoinen (R 2: 13) a odkud se vzal, se neřeší. K nedostatku perspektivy přispívá nepřítomnost digresí (výraznější představuje jen pásmo Lemminkäinenovo). Postavy beze zbytku odhalují své nitro slovy a jejich prostřednictvím také stvrzují pospolitou vzájemnost živí, mrtví, zvířata a věci, přímá řeč je výrazně dialogická. Bardská dychtivost sdělovat se projevuje tíhnutím jazyka k názornému, konkrétnímu detailu, z figur v něm převažuje metafora a přirovnání. Výboje hrdinů mají protějšek v extrovertním slovesném vyjádření, kdy řeč funguje právě opačně než v *Béowulfovi*: svět se metaforizuje z mikrokosmu směrem ven a je polidšťován – tak se kupříkladu mluví o pustém „znaku moře“ (meren selkä, K 4: 332) nebo „široších dvorech vzduchu“ (ilman pitkät pihat, K 1:115).

„Poezie se nezřekne své minulosti, zároveň však vzdá hold přítomnému času,“ napsal Jacob Grimm ve své charakteristice eposu.¹⁴ *Kalevala* a *Béowulf* toto epické poslání – přes rozdílný sdělovací zájem, vztah k látkovým zdrojům, vypravěčský postup, stavbu i sloh – naplňují měrou vrchovatou. Rozdíl mezi nimi lze s jistým zjednodušením shrnout jediným slovem. *Kalevala* je nejvíce ze všeho runo – původně germánské slovo, které především právě díky *Kalevale* znamená ve finštině zpěv jako takový.¹⁵ Báseň, již vtiskl tvar dlouhý sled pokolení vědoucích pěvců završený Lönnrotem, je hladce plynoucí, dychtivou, extrovertní písní o světě, katalogizujícím souhrnem příběhů, který jako úhelný kámen finské literatury otvírá, zprostředkovává a mnohdy dokonce vytváří národní minulost. Literární podstatu *Béowulfa* – introspektivní i monumentální výpovědi o konjunkci křesťanského času s předkřesťanským, básně, která minulost pro Anglosasy konce prvního tisíciletí po Kristu zároveň rehabilitovala i uzavřela – snad nejlépe vystihuje staroanglické rún, slovo mnoha významů od „tajemství“ po „meditaci“. A je patrně příznačné, že tato tichá, jakoby až soukromá kontemplace, záhy uzavřená za branami nesrozumitelného jazyka, pozdější osudy anglické literatury neovlivnila.¹⁶

¹⁴ „...die Poesie will nicht ihrer Vergangenheit entsagen, zugleich aber der Gegenwart huldigen.“ J. Grimm: *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*. Vyd. F. Schlegel: *Deutsches Museum* 3, 1813, s. 53-75 (citováno z faksimile *Deutsches Museum*, vydaného r. 1973, Hildesheim a New York, s. 56).

¹⁵ Srov. Aimo Turunen, *Kalavelan sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 235. osa, Helsinki 1949, s. 256.

¹⁶ *Béowulf* nejspíš nebyl součástí žádného literárního cyklu (spjatého s velkou postavou, jako je Artuš či Karel Veliký, nebo místem, jako je keltská Bretaň nebo antická Troja). Také se sám pro žádný cyklus nestal inspiračním modelem. Ani látka jeho příběhu – když už se skladba vymyká literárním zvyklostem doby svým zpracováním – se nezachovala v jiném podání. Vazba *Béowulfa* na dějinné události raného středověku je téměř nepostřehnutelně tenká – historickou autenticitu je možno předpokládat u jedině z postav skladby. Řada vedlejších charakterů sice zanechává pseudohistorickou či báhorečnou stopu zejména v literaturách severského a německého středověku, avšak bez valné souvislosti s úlohou, kterou jim přiřkl autor *Béowulfa*. Z jeho protagonistů mimo skladbu nefiguruje ani jediný. O *Béowulfovi* se nezmiňuje ani žádný z autorů pozdější doby – a to anglického ani evropského středověku. V kontinentálních rukopisech se objeví jen hrstka jmen přítomných sice v *Béowulfovi*, avšak zároveň také v písemnictví staroseverském. – V prvních stoletích po příchodu Normanů na Britské ostrovy pak *Béowulf* sdílel osudy staroanglického písemnictví jako celku. Přerušení jazykového vývoje a domácí literární tradice vyústilo v tematický a estetický příklon k románskému literárnímu okruhu. Stará angličtina se rychle stala nesrozumitelnou a anglosaská slovesná tradice záhy upadla v zapomnutí. Znovu objevovat ji začal až náboženský zájem a starožitnické sklony 16. a 17. století. Sám *Béowulf* se pak předmětem soustředěného zájmu historiků literatury stal až na počátku století devatenáctého – ona doba také básni dala jméno.

Recepce evropské moderny v české avangardě

Cílem následujícího přehledu¹ je popsat recepci a transformaci evropských modernistických podnětů v české literatuře a umění v letech 1910-1938, kdy na český vývoj působil především francouzský kubismus, italský futurismus, německý expresionismus, internacionální dadaismus a konstruktivismus, ruská (sovětská) avantgarda a francouzský surrealismus.

Stranou ponechávám první fázi navazování na evropskou modernu v generaci 90. let (okruh *Moderní revue* aj.),² kdy byly teoreticky zpracovávány a v umělecké praxi prověřovány estetické i světonázorové výboje evropského, hlavně francouzského symbolismu, impresionismu a dekadence ještě spolu s přínosem ruského a skandinávského realismu a německého naturalismu (S. Przybyszewski, G. Hauptmann, J. Schlaf aj.), a hlavní pozornost věnuji reakcím na evropskou avantgardu, která v umění i literatuře začala výboji francouzského kubismu kolem roku 1907 a prosazovala se po roce 1910 – zčásti ve výslovné opozici proti naturalismu, impresionismu, symbolismu a dekadenci – současně v řadě národních i estetických variant. Narozdíl od dřívější (stále ještě produktivní) moderny vykazují tyto mladší proudy a skupiny jisté rysy, jež opravňují terminologické rozlišení mezi modernou (modernismem) a avantgardou (popř. avantgardami). Za specifické rysy avantgardismu – ať již programově formulované, nebo jen neuvědoměle přítomné – považuji tyto:

¹ Jde o částečně přepracovanou verzi článku „Rezeption der europäischen Moderne in der tschechischen Avantgarde nach 1910“. In: Klaus SCHENK (ed.): *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen – Basel, Francke, 2000, 29-68.

² Srov. manifest „Česká moderna“, in: *Rozhledy sociální, politické a literární* 5 (1895-96), 1-4.

1. Avantgardy si osobují nárok působit jako ukazatelé cesty do budoucnosti,³ být doslova ‚předvojem‘ předpokládaného vývoje, probíhajícího podle zákonitostí stálého pokroku.
2. Narozdíl od liberalismu 19. století neinklinuje jejich pojetí pokroku k evolucionismu, nýbrž k revolučnosti. Jejich roztržka se všemi tradicemi je radikální, agresivní až destruktivní;⁴ nejde jim pouze o nahrazení starého novým, nýbrž o boj mezi ‚pokrokovým‘ a ‚reakčním‘, který je vědomě či bezděčně chápán jako boj mezi dobrem a zlem.⁵
3. Jejich víra v pokrok ve všech oblastech života vede v estetické rovině k programu permanentní inovace, který je v politické rovině kompatibilní pouze s konceptem ‚permanentní revoluce‘.⁶
4. Jejich odhodlání začít zcela nově vede ke snahám vytvořit ve vědomí i uměleckých technikách stav tabula rasa, tj. vrátit se k raným, někdy až předcivilizačním fázím vývoje; odtud pramení dvojsečná fascinace naivním, ‚primitivním‘, popř. prapůvodně ‚barbarským‘ uměním.⁷
5. Avantgardy překračují, popř. programově ruší hranice pouze estetické oblasti a jsou odhodlány přispívat ke zrodu nové společnosti, ba ‚nového člověka‘ (jedno z ústředních hesel německého expresionismu).
6. V tvorbě se přesouvá těžiště z uměleckého díla na umělecký akt, na performanci; v některých variantách (futurismus, dadaismus) jde v posledním důsledku o to, aby umění vzešlo (tj. zrušilo se) v akci.
7. Avantgardistické skupiny samy sebe zpravidla – na rozdíl od dřívějších – nechápou jako spontánní ‚školy‘, nebo ‚proudy‘, nýbrž jako kolektivistická a aktivistická hnutí;⁸ výslovně formulovaný program, manifest, představuje

³ Jak to předznamenal Arthure RIMBAUD svým „dopisem vědoucího“, tj. dopisem Paulu Demenyemu z 15.5.1871.

⁴ F.T. MARINETTI: *Manifeste du Futurisme* [in: Le Figaro, 20.2.1909, cit. in: Giovanni LISTA (ed.): *Marinetti et le Futurisme. Études, documents, iconographie*. Lausanne, Édition L'Âge d'Homme, 1977, 65], bod 10: „Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme (...)“; srov. TÝŽ in: *Teoria e invenzione futurista*, ed. Luciano De Maria. Milano, Mondadori, 1983 (1968), 11: „Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo (...)“; Srov. Renato POGGIOLI: *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge/Mass. 1981 (ital. 1962), kap. 4: „Agonism and futurism“.

⁵ Srov. Hans Egon HOLTHUSEN: „Kunst und Revolution“, in: *Gestalt und Gedanke*. München, Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1965, 15.

⁶ Na tom ztroskotala sovětská avantgarda po stabilizaci stalinismu.

⁷ Význam primitivního umění jako základní inspirace kubismu i pozdějšího vývoje moderního umění byl již dostatečně popsán a zdokumentován; nejobsáhleji v katalogu výstavy v newyorském Muzeu moderního umění: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, I-II. New York, The Museum of Modern Art, 1984. – Srov. též Charles HARRISON – Francis FRASCINA – Gill PERRY: *Primitivism, Cubism, Abstraction*. The Early Twentieth Century. New Haven – London, Yale UP, 1993.

⁸ Srov. POGGIOLI (v.v. pozn. 4), kap. 2: „The concept of a movement“, zvl. 18-20.

- integrální součástí jejich produkce, nabývá téměř statusu uměleckého žánru.
8. Vzniká – v této intenzitě dosud nebývalé – spolupůsobení mezi jednotlivými druhy umění: literární, výtvarné, divadelní a architektonické programy se vzájemně podněcují a doplňují, nelze je od sebe oddělit.
 9. Svou ambicí a začasť i svou praxí jsou avantgardy internacionalistické, někdy (curyšské dada) i vícejazyčné.
 10. Oproti umělecké moderně od Baudelaira po přelom století, která měla k sociální a technické ‚modernitě‘ (modernity) současného světa ambivalentní až odmítavý vztah – takže lze v mnoha případech mluvit o ‚antimoderní (umělecké) moderně‘ –, má většina avantgard snahu přizpůsobit své umění technizované, demokratizované a zmasovělé civilizaci, nebo jí je přímo fascinována.

I. 1910–1918

Uvedené obecné znaky evropského avantgardismu se v české kultuře sice prosadily v plné míře až v generaci nastupující po roce 1918, ale důležitou a v mnohém pro pozdější vývoj nezbytnou přípravnou fází představuje tvorba a zprostředkovatelská činnost řady literátů a výtvarníků, kteří vystoupili již před 1. světovou válkou a jejichž směřování bylo, byť s jistými omezeními,⁹ ve shodě s ranými evropskými avantgardami. Kromě bratří Čapků, S.K. Neumanna a Františka Langra k nim patří především Emil Filla, Bohumil Kubišta, Václav Špála, Otto Gutfreund, Vlastislav Hofman aj. Jejich publicistikou i vlastní tvorbou byly poprvé v české kultuře zprostředkovány a prakticky prověřovány kubistické, futuristické a částečně i expresionistické teorie i umělecké postupy.

Mimořádně podnětné v tomto smyslu bylo působení bratří Čapků. Za pobytu v Berlíně (Karel v zimním semestru 1910-11) a v Paříži (oba 1911)¹⁰ se seznámili s nejnovějšími proudy v literatuře i výtvarném umění (pro Josefa bylo kromě setkání s kubismem asi neméně významné i setkání s ‚primitivním uměním‘), s nimiž se po návratu kriticky vyrovnávali, mj. v Jo-

⁹ Především se u nich nijak výrazně neprosadil avantgardistický ‚skupinový duch‘; kromě přispívání do společných časopisů lze za jistý generační manifest považovat Čapky a Kodíčkem iniciovaný Almanach na rok 1914. Praha, Tiskové družstvo „Přehled“, 1913.

¹⁰ Srov. Jiří OPELÍK: Josef Čapek. Praha, Melantrich, 1980, 45nn.

sefem redigovaném Uměleckém měsíčníku (1911-12).¹¹ Karel tyto poznatky zprostředkoval domácím publiku kromě četných článků i překlady; jeho Francouzská poesie nové doby (1920) zůstává jedním z nejvlivnějších překladů v české kultuře 20. století: ‚importované‘, ale češtině dokonale přizpůsobené motivy, metafory, veršové formy i rýmy této antologie nemohl obejít snad žádný začínající básník meziválečné doby, bez ohledu na jeho vlastní poetiku a ideologii.

V této fázi byly v kritických analýzách i tvůrčích pokusech zpracovávány různé, z dnešního hlediska hodně různorodé zahraniční podněty. Na rozdíl od avantgardy po roce 1918 se zdá, že rozhodujícími orientačními body zde ještě nebyly programy nebo hesla, nýbrž spíše osobnosti a jednotlivé umělecké počiny. Katalog autorů (autorit), kteří se stále znovu objevovali v diskusích a zprávách, je výmluvný i pro pestrost idejí a metod, které byly zvažovány: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Whitman, Verhaeren, Cézanne, Picasso, Braque, Apollinaire, italští futuristé, z filosofů Bergson (kupodivu ne tolik Nietzsche) atd. Při bližším pohledu se však v této mnohosti vynořují výrazné dominanty: Cézanne, kubisté, Whitman a Verhaeren (ti dva většinou jmenováni jedním dechem) a Apollinaire.

Již z výčtu citovaných zahraničních ‚patronů‘ české modernizace je zřejmé, že ona pro evropské avantgardy charakteristická symbióza a vzájemné ovlivňování různých druhů umění byla i v Čechách a na Moravě ve druhém desetiletí 20. století užší a intenzivnější než kdy dříve. S. K. Neumann konstatuje ve svém bilančním článku Povšechný stav českého umění před válkou z dubna 1915:

S velkou nevolí vytýkala před válkou část české kritiky radikálnímu směru nové české poezie, že se snaží užiti pro svou lyriku principů nejmladší moderny malířské. To byla výtka již zásadně pochybená. Neníť pražských důvodů proti tomu, aby veškeré umění určité doby bylo

¹¹ Srov. mj. články Josef ČAPEK: „Postavení Futuristů v dnešním umění“, in: Umělecký měsíčník 1 (1911-12), 174-178 (březen 1912). É Karel ČAPEK: „K nejmladší německé poezii“ [o antologiích Der Kondor a Die Flut, též o H. Waldenově časopisu Der Sturm], in: Přehled 12 (1913-14), č. 6 a 7 (31.10. a 7.11.1913), 104-105, resp. 127; cit. dle: K. Č.: O umění a kultuře I (Spisy XVII). Praha, Československý spisovatel, 1984, 338-342. – TÝŽ: „Moderní lyrika francouzská“, in: Lumír 41 (1912-13), č. 8 (18.5.1913), 366-370; in: O umění a kultuře I, 302-306. É TÝŽ: „Výstava maleb italských futuristů. Pořádá Havlova galerie v Mozarteu“, in: Česká revue 1913-14, č. 3 (prosinec 1913), 191; cit. dle O umění a kultuře I, 348n.

ovládáno nejen stejným duchem (což jest očividné pravidlo), ale i stejnými tvárnými principy (což bývá pravidlo latentní). Naopak je to vždy v dějinách umění nejšťastnější případ.¹²

Právě tyto „stejně tvárné principy“ pokládá Neumann za pozitivní znak současnosti:

Považuji tedy principiální souvislost a vzájemný zevní styk umění výtvarného s uměním slovesným za jednu z hlavních podmínek zdravé umělecké kultury (...).¹³

Postřehl přitom, že v této předválečné fázi připadla iniciační a po jistou dobu i vedoucí role v procesu inovace umění výtvarnému:

Nové malířství, které přišlo k nám o něco dříve, a nová poezie, která dostavila se o něco později, obě zůstalo pro ně [pro konzervativní kritiky, J.S.] tajemstvím, ergo: tato vykrádá ono.¹⁴

Na rozdíl od oněch konzervativních kritiků pokládá Neumann za plodné, jestliže současná literatura využívá podnětů výtvarného umění:

Intimní soužití umění slovesného s uměním výtvarným po stránce vnitřní i zevní nabývá však myslím pomalu nového závažného významu i pro umění slovesné. Má (...) přispěti k tomu, aby také v umění slovesném přihlíženo bylo v první řadě k tvárné podstatě, k odbornému jeho jádru.¹⁵

Onou „tvárnou podstatou“, popř. „odborným jádrem“ měl Neumann zřejmě na mysli přesun důrazu z ‚obsahových‘ složek na složky strukturní, stavební, ke kterému docházelo – po radikálním přesunu ve výtvarném umění – i v experimentální literatuře. Tuto plodnou symbiózu realizoval ve své generaci asi nejdůsledněji Josef Čapek, jenž se snažil i v literatuře uplatňovat

¹² S. K. NEUMANN: „Povšechný stav českého umění před válkou“, in: Volné směry 18, č. 13 (duben 1915), příloha „Zprávy“, 1-11; cit. dle S.K.N.: Stati a projevy IV (1912-1917). Praha, Odeon (Knihovna klasiků), 1973, 492.

¹³ Ibid. 495.

¹⁴ Ibid. 493.

¹⁵ Ibid. 498.

tytéž „tvárné principy“ jako v malbě, totiž literární postupy inspirované secesním, a především kubistickým vědomím kompozice a stylu.¹⁶

Dá se říci obecně, že řada formálních experimentů české literatury tohoto desetiletí (a ještě víc doby po roce 1918) je plně vysvětlitelná ne-li přímou inspirací výtvarnými díly, pak působením onoho nového uměleckého diskursu, jehož dynamiku určovaly zpočátku především výtvarné experimenty postimpresionistické fáze.

Kubismus

Apollinaire opětovně zdůrazňoval na kubismu tyto znaky:

Kubisté malují předměty ne tak, jak je vidí, ale jak si je představují, a jejich umění je svrchovaně jasné a čisté(...). V obrazech kubistů vládne přísná kázeň.¹⁷

Čeští umělci a literáti druhého desetiletí usilovali ve své vlastní tvorbě (nyní již ve stopách Cézannových a jeho následovníků, a to ve více či méně vědomé distanci od naturalismu, impresionismu i symbolismu) o totéž, tzn. o vnitřní řád díla, o disciplinovanou, kontrolovanou tvorbu. Architekt Vlastislav Hofman to v *Almanachu na rok 1914* formuloval takto:

Moderní doba jest povahou protinaturalistická: přemáhá přírodu, zmocňuje se jí a stvořuje umělý svět, svět řízený mocnými schopnostmi člověka; vším dotud dosaženým, technikou, důmyslem a praxí, jistotou, rychlostí a samozřejmostí, vědomostmi, tvrdostí a silou staví se lidstvo proti domnělé utlačující moci stvořitele a přírody. (...) Moderní umění jest silná touha zmáhati realitu; již tím, že jest principiální, odtrhuje se od živého a syrového podkladu skutečnosti, a veškero jeho úsilí jest přehodnotiti massivní dynamiku života do konstrukce a do abstraktního povrchu, oduševnělého průchodem ducha. (...) Moderní forma jest věcná; není ani imitací předmětů, ani symbolem věcí, nýbrž sama jest věcí, je s ní nakládáno jako se zcela samostatnou věcí, velmi nezávislou na tom, je-li nebo není-li podobna nějakým naturálním předmětům.¹⁸

¹⁶ To prokázal ve své monografii Jiří OPELÍK: *Josef Čapek* (v.v. pozn. 10), k secesi ve společných textech 28nn, ke kubismu 66nn aj. – Srov. též Jiří OPELÍK ě Jaroslav SLAVÍK: *Josef Čapek*. Praha, Torst, 1996.

¹⁷ Guillaume APOLLINAIRE: „Le Futurisme“ (10.10.1912), in: G. A.: *Chroniques d'Art* (1902-1918), ed. L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960, 263; čes. G. A.: *O novém umění*. Přel. Jitka Hamzová. Praha, Odeon, 1974, 148.

¹⁸ Vlastislav HOFMAN: „Duch přeměny v umění výtvarném“, in: *Almanach na rok 1914* (v.v. pozn. 9), 50n.

Podobně vidí směřování postimpresionistického umění S. K. Neumann, když konstatuje přesun těžiště ze syžetu na akt formování a jeho viditelné stopy v díle:

Již Cézannův obraz činí i laikovi námět zcela lhostejným, a nemaje pro diváka krásy v obecném smyslu, nutí jej kategoricky tázati se, jak je dělán a proč tak, a nikoli jinak. Natož zralý Picasso nebo Braque, pro něž námět je vlastně toliko utajeným podkladem!¹⁹

Ve smyslu oné symbiózy výtvarného a slovesného umění se i jinde v Evropě objevovaly – byť jen parciální – pokusy o uplatnění výtvarných experimentů v literatuře. Ve Francii se skupina literátů spřátelených s kubistickými malíři snažila přiblížit svou poetiku malířské technice svých souputníků přímo pod heslem „literárního kubismu“ – kromě Apollinaira v tom byl asi nejdůslednější Pierre Reverdy;²⁰ v ruském „kubofuturismu“ je tato tendence rovněž nepřehlédnutelná. Jeden z nejdůležitějších experimentátorů německého expresionismu Carl Einstein v pozdějším ohlednutí vysvětluje své rané experimenty, mj. román *Bebuquin* (psaný 1906-09, vyd. 1912), výslovně z tohoto kontextu: „Práce ‚kubistů‘ pro mne byly potvrzením toho, že přenuancování vnímání (Umnüancierung der Empfindung) je možné.“²¹

Hybridní termíny jako ‚literární kubismus‘ sice mohou budít jistou nedůvěru – potud, že svádějí ke konstatování vágních analogií ve stylu Walzelova „vzájemného objasňování uměleckých druhů“²² a přehlížení zásadních rozdílů mezi slovesným, tj. znakovým uměním a uměním výtvarným –, na druhé straně však z některých detailních textových analýz vyplývá, že toto sblížení výtvarného a slovesného výrazu je věrohodně prokazatelné i na konkrétních technických postupech. Jiří Opelík například zjišťuje, že kubistická rozložená či vícenásobná perspektiva, simultaneita i zásadní odklon jak od naturalisticky mimetického, tak od symbolického, realitu na pouhého ‚nosiče‘ významů redukcujícího zobrazení vytváří strukturu některých raných próz bratří Čapků: „Úsilí bratří Čapků v Zářivých hlubinách je proto

¹⁹ S.K. NEUMANN: „Povšechný stav českého umění před válkou“ (v.v. pozn. 12), 498n.

²⁰ Srov. Jiří PELÁN: „Pierre Reverdy“, doslov in: Pierre REVERDY: *Palubní deník*. Praha, Odeon, 1989, 243-273, zvl. 263nn.

²¹ Fragment „Ich dachte mir da eine Sache“, in: *Werke IV, Texte aus dem Nachlaß* 1. Eds. Hermann Haarmann – Klaus Siebenhaar. Berlin, Fannei & Walz, 1992, 154.

²² Srov. Oskar WALZEL: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923.

bez rozpaků možno označit jako kubistické.²³

Toto sblížení bylo možné proto, že v avantgardní estetice obě umění ztrácela hodně ze svého tradičního vymezení, či spíš je vědomě překračovala: literatura se snažila oprostit od své znakovosti, kterou považovala za již příliš konvencionalizovanou, a tedy svazující (srov. pokusy o ‚zaumný‘, významy stále znovu tvořící jazyk u Chlebnikova, Kručonycha aj.,²⁴ v německém expresionismu pak destrukci slovníkových významů tvorbou krkolomných neologismů a redukci gramatiky u Augusta Stramma atd.), a výtvarné umění – anulující vývoj technik zobrazení minimálně od renesance – se obracelo od znázorňování viditelného povrchu k vizualizaci skrytých struktur reality.

V české kultuře (narozdíl třeba od německé) byl francouzský kubismus přijat některými mladými (třeba ze Skupiny výtvarných umělců) s nadšením, a nešlo jen o malíře. Prahu, jako snad žádné jiné město, obohatilo (nebo znešvažilo, na to se názory různí) nemálo produktů kubistické architektury,²⁵ nábytku i uměleckých řemesel. O způsob přejímání kubistických podnětů vznikaly ovšem záhy spory: někteří, jako Filla, trvali na ortodoxním následování metody Picassovy a Braquovy, jiní, jako Josef Čapek, Špála, Kubišta nebo Gočár, sledovali spíše komplexnější, nedogmatické přizpůsobení kubistických principů individuálnímu talentu a národnímu kulturnímu kontextu. S. K. Neumann se v článku Kubismus čili aby bylo jasno pokusil spor mezi tím, co nazýval „picassism páně Filův“,²⁶ a selektivní recepcí kubismu vyřešit jakýmsi šalamounským ‚kubismus ano, ale s mírou‘, když tomuto směru přiznává na jedné straně pozitivní podněcující účinek (a nachází dokonce jeho stopy v současné poezii, aniž je ovšem specifikuje), ale na druhé straně jej nepovažuje za obecně platný koncept moderního umění. Proti tomuto hodnocení českého kubismu – na jedné straně parciální dosah, na druhé straně důležitá iniciační role v emancipaci českého umění od naturalismu a symbolismu – nelze zásadně nic namítat ani s odstupem času. Whitman a Verhaeren

²³ Jiří OPELÍK: *Josef Čapek* (v.v. pozn. 10), 72; příklad literárně-kubistické metody vidí *Opelík* i ve *Třech prósách* (*Procházka, Událost, Vodní krajina*) Josefa Čapka, otištěných v *Almanachu na rok 1914*; srov. tamtéž, 89-92. – František GÖTZ počítá k „literárnímu kubismu“ vedle raných próz bratří Čapků i prózu Richarda Weinaera; srov. F. G.: *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno, St. Kočí, 1922, zvl. 51-86.

²⁴ Srov. Vladimír MARKOV: *Russian Futurism: A History*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968, zvl. 117-163.

²⁵ Srov. Rostislav ŠVÁCHA: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Victoria Publishing, 1995, 105nn.

²⁶ S. K. NEUMANN: „Kubism čili aby bylo jasno“, in: *Lidové noviny* 5.5.1914, 1-2, cit. dle: *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 9), 131.

Na recepci cizích literárních podnětů mají často vliv dost náhodné okolnosti, třeba ta, zda je ten který autor dosažitelný v dobrém, popř. poetice přijímající skupiny blízkém překladu nebo v jakém okamžiku domácího vývoje a jak účinně byl domácí kritikou představen atd. V zásadě ale platí, že každé nové umělecké hnutí si své ‚předky‘ volí podle svého obrazu a že si je svému obrazu více nebo méně přizpůsobuje, čte je a chápe svým subjektivním způsobem, který nemusí nutně odpovídat hodnocení autora v domácí kultuře ani ‚objektivním‘, tj. pozdější historiografií přijatým hodnotovým žebříčkům a klasifikacím. Jiří Opelík shrnuje tento subjektivní faktor recepce do formule: „(…) ve ‚vliv‘ se cizí tvůrce neproměňuje, když je znám, nýbrž když je domácím vývojem potřebován.“²⁷ V manifestech a programových článcích naší avantgardy (už u S. K. Neumanna, po roce 1918 zvláště u Teigeho²⁸) je nápadným rétorickým gestem, skoro ‚topem‘, časté, až rituální opakování řady ‚erbovních jmen‘, jimiž jejich autoři zaštiťovali (nebo i nahrazovali) vlastní argumenty. Srovnání takových ‚zaštiťovacích‘ řad u jednotlivých skupin i v jednotlivých fázích vývoje toho kterého kritika (třeba Teigeho) by dost vypovědělo o jejich estetické orientaci.

Ve smyslu zmíněné subjektivní volby ‚potřebných‘ vzorů lze chápat, že současně s kubismem měli na českou ranou avantgardu před válkou snad nejsilnější vliv dva básníci, kteří vlastně patřili ke staršímu poetologickému paradigmatu, totiž Whitman a Verhaeren. Oba byli známi a ceněni již v generaci 90. let, po roce 1910 je s nadšením propagoval a částečně i napodoboval S. K. Neumann a nemalý vliv měli oba i na bratry Čapky.²⁹ Je příznačné, že Karel začíná svůj průkopnický článek *Moderní lyrika francouzská* z roku 1913 chválou Whitmana³⁰ – jako vitálního a politicky i esteticky demokratického pendantu k neměně vysoko hodnocenému, ale snad až překultivovanému a jistě elitářskému francouzskému symbolismu. S. K. Neumanna fascinovalo na Whitmanovi patrně především ono velké gesto monumentalizovaného Já, které se nevyvyšuje nad věci a lidi, nýbrž se vůči nim otevírá, přijímá je, nechává se jimi proniknout a nakonec se

²⁷ Jiří OPELÍK: *Josef Čapek* (v.v. pozn. 10), 84.

²⁸ U prvního srov. v „Otevřených oknech“ výčet asi 20 jmen po „At žije:“, resp. „At zhyne:“ – in: S. K. NEUMANN: *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 12), 39; tamtéž 39: „Básníci, které teď čtete, Marinetti, Romains, Arcos, Apollinaire, Duhamel (...)“ aj. U TEIGA srov. ss. 82, 94, 136, 254, 379, 526 aj. in: *Avantgarda známá a neznámá I*. Eds. Štěpán Vlašín et al. Praha, Svoboda, 1971.

²⁹ Srov. Jiří OPELÍK: *Josef Čapek* (v.v. pozn. 10), 83nn. Podle Opelíka upozornil Neumann na Whitmana i bratry Čapky.

³⁰ Karel ČAPEK: „Moderní lyrika francouzská“ (v.v. pozn. 11), 303: „[Whitman] oslovuje všechny lidi Camerados, citě se rovný se všemi, republikánský a svobodný, nazýváje svobodu nadšeným slovem Libertad, velebě státy, národy, země a jejich bratrství.“

v nich samo – v jakémsi panerotické syntéze individualismu a kolektivismu – doslova rozpouští. V neposlední řadě provokovala k napodobování i Whitmanova poetika: slavnostní, až hymnický tón, jehož patos byl nicméně vyvažován poetickou nobilitací obyčejných lidí a věcí, jeho antiakademický a antielitářský jazyk. Jestliže intenzivní komunikace s francouzskými symbolisty (zejména v Čapkově přetlumočení) podporovala u českých básníků další zjemnění poetických nástrojů a bystřila čidla pro polotóny a nuance intimního světa, tedy to, k čemu domácí poezie směřovala již od 90. let, působili Whitman a Verhaeren jako robustní heroldi vitalismu, jeho oslavy vnější, veřejné, současné a každodenní reality.

Whitmanovy a Verhaerenovy podněty se promítly zejména do Neumannovy básnické praxe. Např. jeho známá báseň *Dub*, otevírající *Almanach* na rok 1914, je zřejmě inspirovaná Verhaerenovou básní *L'arbre*.³¹ Ta inspirace nešla ani soudobé kritice; Šalda v recenzi *Nových zpěvů* poznamenává kousavě, že „nejlepší místa zde jsou skoro doslovný Verhaeren, pathetik světového výboje“.³² Neumann sám se ostatně k tomuto následovnictví přiznával, alespoň před rokem 1918; na oba cizí básníky se opětovně odvolával a v článku *Odvaha k experimentu* (1913) prohlašuje: „Otcové, zakladatelé, objevitelé, to jsou Cézanne, Picasso, Whitman, Verhaeren“.³³ V článku *Povšechný stav českého umění před válkou* se hlásí k těm, „kteří máme (...) v krvi Whitmana a Verhaerena“.³⁴ – Jeho vyzvedávání obou v článku *Oltář umění a nový pathos mimochodem připomíná argumentaci i terminologií jeden z iniciačních textů německého expresionismu, esej Stefana Zweiga *Das neue Pathos*³⁵ (1909), v němž jsou tito dva (vedle Nietzscheho a Victora Huga) vyzvednuti jako patroni nové německé poezie.*

Futurismus a civilismus

³¹ Srov. in: S. K. NEUMANN: *Nové zpěvy*, in: *Básně III*. Praha, Odeon (Knihovna klasiků), 1974 (*Spisy Stanislava K. Neumanna*, sv. 8), 49n.É Srov. Émile VERHAEREN: „L'arbre“ (*z La multiple splendeur*, 1906), in: É. V.: *Choix de poèmes*. Paris, Mercure de France, 1920.

³² F. X. ŠALDA: „Básnická obroda St. K. Neumanna“, in: *Kmen*, roč. II, č. 11 (9.5.1918), 85-87.

³³ S. K. NEUMANN: *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 12), 89.

³⁴ *Ibid.*, 494.

³⁵ Stefan ZWEIG: „Das neue Pathos“ (1909), in: Paul RAABE (ed.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München 1965 (sr dtv sv. 41), 15-22. Neumann patně esej St. Zweiga neznal; Zweigovo jméno se v jeho spisech neobjevuje.

I jen letmé srovnání s německým expresionismem potvrzuje známý fakt, že často tytéž výchozí zahraniční podněty vedou v různých národních kontextech, přetaveny domácí tradicí, k různým výsledkům. Whitmanovské a verhaerenovské podněty se v české literatuře neproměnily v mesianistický patos jako v expresionismu, nýbrž – spolu s jinými – vyústily v jazyk a tematiku tzv. civilizační poezie³⁶, jejíž „nejevropštější“ variantu představují Neumannovy *Nové zpěvy* (vyd. 1918) a v programové rovině jeho fejetony z let 1913-14 *Ať žije život!*³⁷ Whitmanovský patos zde ztrácí na monumentálnosti a do popředí vystupuje spíš něco jako demokratické sblížení a promísení všech věcí a lidí.

Titulní fejeton *Ať žije život!* (2.8.1913) je v podstatě manifestem vitalismu, který se snaží obsáhnout svět jako „symfonickou jednotu všech věcí“ (28) v bergsonovském smyslu (německý analyticko-kritický monismus je přitom odmítnut). Toho lze, dle Neumanna, dosáhnout jen novými prostředky: oproti dekadenci a symbolismu „přetvořila nová poezie svou řeč hlavně tím, že zcivilněla, jak zní nejnovější slovo, svůj patos“ (26) a moderní básník „sahá raději pro svou látku v občanský shon než v knížecí archiv“ (30) – a průkopníky tohoto nového tónu i nové tematiky jsou prý opět „Whitman a Verhaeren“ (28). Slovo „civilní“ zde zřejmě nemá jen význam „nepatetický“, „střízlivý“, nýbrž vychází i ze zásadně změněného postoje k civilizaci, jejíž sociální a technická realita je uznána jako kladná hodnota a již má a chce nové umění odpovídat inovací své poetiky.

Zde už je vidět, že Neumann absorboval i jiné podněty: postoje a hesla futurismu. Ve fejetonu *Otevřená okna* (9.8.1913) se vyrovnává s futurismem Apollinairovým a Marinettiho (vidí oba jako protagonisty jednoho hnutí, nerozlišuje mezi nimi). Nadšeně přijímá Apollinairův „manifeste-synthese“ *L'antitradition futuriste* (29.6.1913),³⁸ ale z jeho vlastního vokabuláře a tónu je zřejmé, že tehdy již znal, stejně jako bratři Čapkové, také program italského futurismu. Jeho formulace více či méně volně parafrázuji řadu hesel z několika Marinettiho manifestů, především z *Technického manifestu futuristické literatury* (11.5.1912) a *Osvobozených slov* (11.5.1913),³⁹ z nichž schvaluje generální útok na autority a tradice („Panychidu passéismu zasnoubíme s pochodněmi futurismu“, 38) i bezohledně moderní jazyk a vyzývá, skoro futuristicky bombastickým stylem, české umělce k podobně smělému obrazoborectví, jakého jsou schopni „tito Vlachové“, avšak neměli by je „slepě im-

³⁶ Srov. František GÖTZ: *Anarchie v nejmladší české poesii* (v.v., pozn. 23), zvl. 19-49.

³⁷ S. K. NEUMANN: *Ať žije život!* Praha, Borový, 1920; cit. vyd. *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 12).

³⁸ Čes. in: Guillaume APOLLINAIRE: *O novém umění* (v.v. pozn. 17), 166-170.

³⁹ F. T. MARINETTI: *Teoria e invenzione futurista* (v.v. pozn. 4), 46nn, resp. 65nn.

portovati“: „Neposlouchejme jich s otevřenou hubou. Smějme se s nimi, křičme s nimi, ale poodstoupivše uvažujme především klidně“ (36).

O italském futurismu musela být relativně dobře informována celá generace. O berlínské výstavě italských futuristických malířů v roce 1912 vyšly dvě recenze v Uměleckém měsíčníku: v březnu od Josefa Čapka, v červnu od Emila Filly.⁴⁰ Čapek poměřuje futurismus francouzským kubismem, který pokládá za podstatnou inovaci malířství, zatímco z futuristů má „dojem zmatené nevykvašenosti“. Fillova recenze výstavu bez obalu ztrhává: futuristickým pokusům „musíme upřít i pouze průměrnou kvalitu“, jejich simulace pohybu je „pouhé mechanické opisování“, jejich záměr se mění „v komickou pósu, nafouklou frázi a zběsilé siláctví“, tito umělci „táhnou Evropou, aby ji ohromovali falešně pochopenými zásadami francouzské malby“. Tato výstava doputovala v prosinci 1913 do Prahy. Karel Čapek ve své recenzi konstatuje, že za prvé „moderní umělecké myšlení u nás nemá zcela nic společného s futurismem“, a za druhé, že produkty těchto umělců nejsou zdaleka tak radikální a nové jako jejich prohlášení; např. Russolo „mohl by docela dobře patřit do symbolistického programu Moderní revue asi před desíti lety“ a celkem vzato „nalézáme tu slítí impresionismu, secese a symbolismu“; taková povrchní modernost se nemůže měřit s kubismem, jehož teorie jsou „nesrovnatelně dokonalejší[...], než je doktrína italských futuristů“.⁴¹

Futurismus byl tedy pozorně sledován, vážen, ale většinou kritiků shledán umělecky příliš lehkým. Pro jeho tehdejší přijetí v Čechách je příznačné, že si jeho název zvolil asi v roce 1913 za pseudonym jeden z neosobitějších komiků, František Fiala – Ferenc Futurista. Nebyl to patrně jen náhodný nápad: jeho komický styl působil skutečně ‚futuristicky‘ divoce, výstředně, tendoval k černému humoru, grotesce a absurditě; Jindřich Vodák ho, jak uvádí Vladimír Just, nazval „Ivanem Hrozným české komiky“⁴² a byl prý označován i jako „comicus doctus“.⁴³ Fakt, že z perspektivy této

⁴⁰ Josef ČAPEK: „Postavení Futuristů v dnešním umění“, in: *Umělecký měsíčník 1* (1911-12), 174-178; Emil FILLA: „Z berlínských výstav“, *ibid.*, 266-268.

⁴¹ Karel ČAPEK: „Výstava maleb italských futuristů. Pořádá Havlova galérie v Mozarteu“, in: K. Č.: *O umění a kultuře I* (v.v. pozn. 11), 348n.

⁴² Vladimír JUST: „Ferenc Futurista“, in: *Lidové noviny* 14.12.1991, (Nedělní LN) 7.

generace byl futurismus častěji chápán ani ne tak jako vážný pokus o inovaci umění, nýbrž spíš jako nová, moderní varianta komiky, potvrzují i další příklady: futuristy vážně míněnou tezi o budoucím „mechanickém člověku s vyměnitelnými díly“⁴⁴ parodoval Josef Čapek ještě v roce 1924 ve vlastnoručně ilustrované sérii fejetonů pod titulem *Homo artefactus*.⁴⁵

Na druhé straně nelze popřít, že futuristické přepjaté paroly a experimenty zanechaly v české literatuře také pozoruhodné ‚vážné‘ stopy. Není nepravděpodobné, že téma umělého (ne)člověka u Karla Čapka – od *RUR* (1920) přes *Věc Makropulos* (1922) až po *Válku s mloky* (1936) – bylo posíleno i jeho znalostí futurismu,⁴⁶ byť hlavní inspirace k těmto tématům pro něho vycházela odjinud, od H. G. Wellse, G. B. Shawa (*Back tu Methusalem*, 1921) a patrně také od německých expresionistů (např. z dramatu *Georga Kaisera Gas I-II*, 1918-1920). Znalost futuristických manifestů zřejmě byla v české avangardě běžná ještě před jejich prvními překlady do češtiny ve 20. letech, protože vycházely, alespoň v rané, „heroické“ fázi futurismu do r. 1914, většinou současně v italské i francouzské verzi, a tudíž byly českým intelektuálům jazykově přístupné.

Naproti tomu nejsou doklady o tom, že by zde byla známa Marinettiho reprezentativní antologie italských i francouzských básní jeho skupiny *I poeti futuristi* (1912).⁴⁷ Tím pozoruhodnější je, že již před válkou vznikla česká básnická sbírka, která s touto antologií v řadě ohledů korespondovala: *Neumannovy Nové básně* (vyšly 1918, ale většina básní byla napsána od po-

⁴³ Jiří ČERVENÝ: *Červená sedma*. Praha, Orbis, 1959, 117. É Před svou kariérou komika studoval Fiala sochařství na pražské Akademii. Že byl futurismus v tomto prostředí dost populární, dosvědčují některé dokumenty ve FIALOVĚ–FUTURISTOVĚ pozůstalosti v Národním muzeu: Najde se tu mj. Umberta BOCCIONIHO *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (vyd. v Miláně 11.4.1912) a mezi Ferencovými rukopisnými skicami k jeho skečům i delší náčrt (9 str.) s titulem *Boccioni: Genius a kultura. Divadelní synthesa*, napsaný zřejmě po r. 1915 [Archiv Národního muzea v Praze, pozůstalost Ference Futuristy - Františka Fialy, č. T 1364 a 21/1965], stejně jako několik skečů z let 1916-17 [ibid. č. 27/1966: *Krvavý večer. Futuristická komedie dle Shakespeara*; č. 58/1966: *Prologfuturistického cyklu*], v nichž je futuristická útočnost proměněna v groteskní komiku.

⁴⁴ F. T. MARINETTI: *Manifesto tecnicodella letteratura futurista* (1912), in: *Teoria e invenzione futurista* (v.v. pozn. 4), 54: „l'uomo meccanico dalle parti cambiabili!“

⁴⁵ In: *Lidové noviny* 21.4. – 30.6.1924; knižně p.t. *Umělý člověk*. Praha, Aventinum, 1924; nové vyd.: *Le-dacos. Umělý člověk*. Eds. Dagmar Magincová - Čestmír Pelikán. Praha, Dauphin, 1997.

⁴⁶ Karel ČAPEK přeložil již r. 1913 úryvek z Marinettiho poémy *Le Monoplan du Pape* (1912): F.T. MARINETTI: „V letu nad srdcem Itálie“, in: *Lumír* 41, č. 8 (18.5.1913), 374; tento fragment pojal také do *Francouzské poesie nové doby* (Praha, Frant. Borový, 1920) cit. 10. vyd., Praha, Československý spisovatel, 1968, 123n.

⁴⁷ F. T. MARINETTI (ed.): *I poeti futuristi*. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia“, 1912. Je tu zastoupeno 13 básníků: Libero ALTOMARE, Mario BITUDA, Paolo BUZZI, Enrico CARDILE, Giuseppe CARRIERI, Enrico CAVACCHIOLI, Auro D'ALBA, Luciano FOLGORE, Corrado GOVONI, G. MANZELLA-FRONTINI, F.T. MARINETTI, Armando MAZZA, Aldo PALAZZESCHI.

loviný 1913 do poloviny 1914).⁴⁸ K této korespondenci je třeba předeslat dvě poznámky: za prvé byla poetika většiny básní italské antologie mnohem krotší a tradičnější než manifesty vycházející od roku 1909, popř. jejich doprovodné „testi creativi“, jako Zang tumb tumb (1914) aj., a jen některá čísla antologie naplňují hlásané teze (navíc spíš tematicky než formálně⁴⁹). Za druhé se Neumann výslovně ohradil proti tomu, že Antonín Veselý označil některé jeho básně z *Knihy lesů, vod a strání* (1914) za „futuristické“, a obvinil kritika, že ten zřejmě sám „nikdy nespátřil jediného futuristického obrazu aniž verše“.⁵⁰ – Je možno se jen dohadovat, nakolik Neumann sám znal kromě manifestů i futuristické verše; v recenzované sbírce se nějaké spojnice s futurismem sotva dají prokázat, ale na druhé straně je jisté, že Marinetti a jeho druhové v roce 1912 opěvovali v některých básních podobným tónem, spojujícím rozjařený vitalismus s ‚civilistickými‘ rekvizitami, a podobně hymnický rozevlátý veršem, který se Neumann učil u Whitmana a Verhaerena, podobné věci jako on v tehdy, 1915, již z větší části hotových Nových zpěvch: totiž technickou realitu moderního světa, především velkoměstského, s jeho ruchem a davy, s jeho obloukovými lampami a stroji; italská závodní auta sice u Neumanna ještě chybí, ale zato věnuje tři ze čtyř cyklů sbírky „drátům telegrafním, telefonním a elektrickým“, „světlům“ a „lomozu“ velkoměsta, a i ve volné přírodě jej fascinuje „stavba vodovodu“ – tedy věci, které oslavovali i jeho itaľští kolegové.⁵¹

Nejde tu o pouze vnějškové rekvizity. Technické věci vtřávají do někdejší výlučné ‚říše poezie‘ a ovládají ji: „Dnes / je lyrou stroj“ (Paolo Buzzi: *Inno alla Poesia nuova*, PF, 107). U Neumanna stejně jako u některých Italů se zdůrazňuje vzájemné prostupování lidského světa s technickým: věci samy zpívají (nezpívá se jen o nich), přebírají roli jednajícího, do značné míry samostatného subjektu – ať už jako vládci či jako služebníci. Nápadné obdoby se dají v tomto přehodnocení vztahu lidského subjektu a světa věcí zjistit mezi Neumannem a Liberem Altomarem, třeba v básni *Le case parlano* ...: „Jsme všechny ty ukřižované sny, / připoutané k zemi / rozvětvenými kořeny. / Přibíjí nás hloupá lenost / lidí, kteří se rádi / zaživa pohřbívají

⁴⁸ V.v. pozn. 31; ke vzniku sbírky srov. Eva STROHISOVÁ: *Zrození moderny*. Praha, Československý spisovatel, 1963 (edice dílna sv. 11), 93.

⁴⁹ Formálním postulátům Marinettiho odpovídají nejspíš náběhy k ‚rozbití syntaxe‘ a redukci slovníku v básních A. Palazzeschiho jako *La fontana malata*, in: *I poeti futuristi* (v.v. pozn. 47), 372nn.

⁵⁰ S. K. NEUMANN: „Pověštný stav českého umění před válkou“ (v.v. pozn. 12), 493; kritik Antonín VESELÝ použil slovo „futuristický“ v recenzi na *Knihu lesů, vod a strání* (1914) v *Národních listech* 20.9.1914, 9.

⁵¹ U Italů srov. obdobné příklady fascinace technikou: Libero Altomaro: *Sinfonia luminosa* (82ff); Luciano Folgore: *Il sottomarina, Torpediniera, Al carbone* atd. (235-253, z Folgoreho svazku *Il Canto dei Motori*, 1912); F.T. Marinetti: *A l'Automobile de course* (324nn) atd.

do našich chatrných zdí (...“ (PF, 79); u Neumanna, rovněž ve velkém orátorském gestu: „My, dráty telegrafní, telefonické a elektrické, / (...) zpíváme si / zmrazeným hlasem, lhotejný ke všemu, co jest lidské (...) // lhotejně radíme ke zlu dobro a k neřestem ctnosti,“ (NZ, 11n) apod.

Vedle nepřehlédnutelných shod v tematice i některých výrazových prostředcích jsou mezi Neumannem a futuristy také podstatné rozdíly. Velká gesta Italů i preferované moderní lidské typy chtějí manifestovat nietzscheánsky tvrdé, ‚nesoucité‘ nadčlovčeství (tato generace je převzala po D'Annunzioví, i když se proti nařčení z nietzscheánství výslovně ohrzovala⁵²), což je póza Neumannovi cizí. Přestože se jeho sociální angažovanost tváří někdy dost krvelačně – třeba „Zab ty lotry, kteří světla se bojí (...)“ v básni *Modlitba k mocnostem života* (NZ, 100nn) –, nenajde se u něho přece jen přitakání válce a násilí ‚an sich‘, objevující se v řadě básní antologie⁵³, u Marinettiho ostatně již v prvním románu a manifestech.⁵⁴ Lze říci, že fascinace násilím a bojem i přímo rozkoš z destrukce jsou podstatnou součástí nové futuristické estetiky (podobně jako u některých umělců pozdější levicově revoluční avantgardy). Ten rozdíl se dá doložit právě na tematice techniky: zatímco u Italů je spojení člověka a techniky v typech jako automobilový závodník, aviatik,⁵⁵ válečník atd. zaměřeno vždy na výboj, dobývání, získání moci nad přírodou i lidmi, ale také na překročení hranic člověka směrem k nadčlověku, má technika u Neumanna značně odlišné funkce. Jeho ústřední metaforou pro civilizaci jsou „dráty“, které spojují (ale také – Neumann asi částečně vnímal i tu ambivalenci – svazují):

My, dráty telegrafní, telefonní a elektrické,
Pavouka civilizace necitelné tvoříme síť
Nad centry horečné práce i myšlenky gigantické,
Z nichž pavouk tuční a nadýmá se, vládna jimi lítě, /.../

⁵² F. T. MARINETTI: *Contro i professori* (květen 1910): „Noi opponiamo a questo Superuomo gecco [= nadčlověk v Nietzscheho pojetí], nato nella polvere delle biblioteche, l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà (...)“, in: *Teoria e invenzione futurista* (v.v. pozn. 4), 307.

⁵³ Např. Enrico CARDILE: *Ode alla violenza* (179nn); Paolo Buzzi: *Inno alla Guerra* (105n); F. T. MARINETTI: *La fonderie de la bataille* (327nn), *Inno alla Morte* (344) aj.

⁵⁴ F. T. MARINETTI: *Mafarka le Futuriste. Roman africain*. Paris, Sansot, 1909; některé pasáže z kap. „Le viol des négresses“, 31 aj., jsou prostě sadistická pornografie. V prvním manifestu (1909) se říká v bodu 7: „Krása existuje již jen v boji“, v bodu 9: „Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa“ (to se opakuje v řadě dalších manifestů); srov. *Teoria e invenzione futurista* (v.v., pozn. 4), 10n.

⁵⁵ K tomuto topu italského a ruského futurismu srov. Felix Philipp INGOLD: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*. Basel, Birkhäuser, 1978; ke zde uvedeným (vzácným) německým variantám tohoto tématu by se dalo připojit téměř futuristické líčení vzdušného souboje v básni J. R. BECHERA *Tod des Fliegers über der Stadt*; in: J. R. B.: *Verbrüderung*. Leipzig, Kurt Wolff, 1916, 38.

Svíráme, spoutáváme střediska souzvuků, sporů (...). (NZ, 11n.)

Tyto „dráty“ slouží sice také dobývání dosud necivilizovaného světa:

My, dráty vyslané do kolonií a tropů
k posledním výspám civilizace jak reci, /.../
Nás nepovraždí domorodců oštěpy a luky,
ni zimnice, které šílenství v mozku bělochů nítí,
bez děsu nasloucháme, jak pralesů tajemné zvuky
a šelem řev noční se plíží, když veliký měsíc svítí /.../
Víme, že před námi leží svět, jenž dosud nebyl dobyt,
za námi táž však země již dobytá, námi spjatá; (NZ, 19.)⁵⁶

Avšak není to destruktivní, nýbrž ‚budovatelské‘, ideji civilizace sloužící dobývání, jehož kýženým výsledkem má být svět obepínající ‚demokratická‘ komunikace ve smyslu Whitmanově, ne Marinettiho:

Křížem a krážem s tisíci tisíce
spojíme bělochy, černochoy, mulaty, mestice, /.../
spojíme všechno na všechny strany, (NZ, 20n.)

Příznačné je, že po těchto básních na moderní ztechnizovaný svět v Nových zpěvech následují – bez zjevného stylového zlomu – Zpěvy z ticha s příklady zemité, až idylické ‚venkovské‘ lyriky, jako jsou Chvála selky, Dub, Skřivan aj. U Neumanna, ale patrně v českém civilismu vůbec, jsou futuristické podněty – tematika i jazyk moderní techniky a vize nového světa – absorbovány domácí tradicí, která se vyznačuje silným sociálním cítěním a životním realismem, a nepřeje tudíž radikálním teoretickým, zdravý rozum a empirii zcela negujícím výbojům Marinettiho, nýbrž přiklání se stále ještě spíše k linii whitmanovsko-verhaerenovské. Tímto řešením má i – v českém měřítku nejradikálnější – ‚futurista‘ Neumann objektivně blíží k německému expresionismu než k italské avantgardě. Dokladem toho může být třeba jeho Stavba vodovodu, v níž je technické téma zcela ve znamení etosu práce a kolektivismu stejně jako v poémě Yvana Golla Der Panama-Kanal z roku 1912.⁵⁷

⁵⁶ Tato pasáž by svým tónem mohla připomínat exotismus prvního *Manifestu futuristické literatury*.

Expresionismus

Z dnešního pohledu existují mezi německým expresionismem a soudobou českou avantgardou objektivní shody i rozdíly. V poměrně intenzivním přijetí Whitmana a Verhaerena se česká raná avantgarda do značné míry shodovala s expresionismem (jinak čerpajícím spíše z domácích zdrojů, především z Nietzscheho), který „whitmanovský kult“⁵⁸ zdědil po naturalistické generaci a sám přiřadil do této linie Verhaerena. Whitmanovská hymnická oslava člověka mezi lidmi a ve světě ovšem u mladých Němců po roce 1910 nabývala podob extatického rozletu či rozpínání Já až do kosmických rozměrů, popř. jeho rozplývání v kolektivu, prezentovaného tónem známým jako „O-Mensch-Pathos“, který jejich čeští současníci nejen sami nesdíleli, nýbrž i výslovně komentovali s patrnou antipatií.⁵⁹ Toto rozplývání Já najdeme v mladistvě naivistické variantě – připomínající raného Wolкера – u Franze Werfela (báseň An den Leser aj.), v extaticky náboženské formě u J. R. Bechera nebo Ludwiga Rubinera, ve světsky kolektivistickém tónu u Yvana Golla. Je pravděpodobné, že právě Gollovo úzké navázání na Whitmana, a zejména jeho poválečné (v Německu dost výjimečné) nadšení pro Apollinaira i (tamtéž zcela výjimečný) okamžitý příklon k surrealismu vytvořily jisté ‚spříznění volbou‘, díky němuž se tento – v německém dobovém kontextu nijak mimořádně populární – autor stal pro českou avantgardu, zvláště po roce 1918, nejčastěji citovanou či zmiňovanou osobností expresionistické generace.

Celkové přijetí výtvarného i literárního expresionismu v české avantgardě před rokem 1918 i po něm bylo mnohem méně entuziastické než přijetí francouzské avantgardy – jak to ostatně odpovídalo obecně frankofilní orientaci české kultury oné doby. Stejně jako italští futuristé, byli i němečtí expresionisté neustále poměřováni francouzským metrem – a v této konkurenci většinou nedopadali moc dobře.

Byl to opět Karel Čapek, kdo o německém literárním expresionismu podal první skutečně kompetentní kritickou zprávu v článku K nejmladší německé poezii (1913). Na projevu mladých Němců jej – ve srovnání s Francouzi –

⁵⁷ Její první verze z r. 1912 vyšla 1914 pod pseudonymem Iwan Lassang, 2. verze 1918. Obě verze in: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Ed. Kurt Pinthus. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959, 292nn.

⁵⁸ Jeho rozsah a dosah byl rozpoznán až dost pozdě; asi poprvé v práci Hellmut THOMKE: *Hymnische Dichtung im Expressionismus*. Bern, Francke, 1972, 24 aj.

⁵⁹ Kukla-Jepice v *Ze života hmyzu* (1922; cit. vyd. Praha, ČS, 1959) je zřejmou parodií této expresionistické pózy i tónu: „Celá zem se chvěje! / Něco velkého se děje! / Já se rodím!“ (112); „Celý svět bobtnal, aby mne zrodil, / a pukal bolestí. Slyšte, ó slyšte, / ohromné poselství nesu; zvěstuji / nesmírné věci; ticho, ticho, / já veliká přináším slova. – Padá mrtva“ (127).

odpuzoval především nedostatečné formální zkáznění silného pudu k sebevyjádření, či přímo deformace výrazu přetlakem emocí a vizionářských idejí:

U Němců pokusy o nové umění dějí se jakoby v krizi, s předrážděním a bez řádu; jejich výtvoři mají namože rys bolesti, útlaku, až i horečky; to vše jsou symptomy generace, která má více senzitivnosti než tvořivosti formální.⁶⁰

Do vztahu předválečné generace k expresionismu – jako k německé kultuře vůbec – se vedle čistě estetických zřetelů občas ještě mísily i zřetele nacionální. Ty se sice neprojevují u bratří Čapků, Demla aj., ale tím zřetelněji u emocionálního Neumanna. Ten již v roce 1911, v proklamativním článku s titulem Francie a Německo (míněným spíš jako „Francie – nebo Německo?“), požadoval jednoznačnou orientaci české kultury na Francii:

(...) když už je nám choditi se učit, učme se od učitelů světa, a nikoliv u špatných žáků, učme se v laboratoři kulturních, sociálních a politických hodnot, a nikoliv v bryndárnách, kde se lidé obsluhují lektvary a slívkami (...) Máme tedy choditi do Němec, když sami nejlepší Němci, lépe řečeno nejlepší hlavy v Německu z něho utíkají, odpuzování právě duchem německým, který je vlastně nedostatkem ducha?⁶¹

Hodnotový rozdíl mezi francouzskou a německou kulturou prý Neumannovi nedávno potvrdil (nejmenovaný) článek Heinricha Manna v časopise *Pan*,⁶² v němž autor rovněž dává francouzskou kulturu za vzor německé. V roce 1915 pak svoji myšlenku priority francouzské kultury znovu podepírá citátem z jedné recenze ve *Volných směrech* (tam uvedeným německy): „Dokud se německé umění nepofrancouští, nemůže být opravdu německé“, a hned nato dochází k závěru, že celé evropské umění „má v Paříži svůj střed“⁶³ Ve fejetonu *Naše diplomatická řeč* (1913) již konkretizuje svůj požadavek orientace na Francii v požadavek na českou inteligenci:

⁶⁰ Karel ČAPEK: „K nejmladší německé poezii“ (v.v. pozn. 11), 340.

⁶¹ S. K. NEUMANN: „Francie a Německo“, in: *Lidové noviny* 22.11.1911, 1; cit. dle *Stati a projevy III* (1908-1911). Praha, Odeon, 1969, 369.

⁶² Šlo zřejmě o MANNŮV slavný zolovský esej *Geist und Tat*, in: *Pan*, č. 5, 1.1.1911, 137-143.

(...) podporuje-li u nás politická malomyslnost většiny německý vliv politický, jest nám čeliti alespoň německému vlivu kulturnímu (...) Kdyžť jest nejvyšší čas, abychom všude, kde to jest možno, emancipovali se od německého ducha a německé řeči, musíme také přestatí informovat cizinu jazykem německým, který není ani tak světový, ani tak cizině sympatický, aby nám nahradil například francouzštinu, oficielní diplomatický jazyk.⁶⁴

Tento – u Neumanna zjevně, u jiných latentně přítomný – vedlejší nacionální aspekt však neznamenal, že by se byli čeští umělci té doby vůbec nestarali o to, jak jejich němečtí generační druhové uvažují a co dělají; pravda byla spíš opačná: vzhledem k běžné znalosti jazyka (lze předpokládat, že byla rozhodně lepší než znalost francouzštiny) a dostupnosti německých pramenů byla česká umělecká vrstva dobře informována o tom, co se tehdy dělo v Berlíně, Mnichově, natož pak ve Vídni (ta ale byla pro avantgardu málo zajímavá), a jednotliví autoři (Weiner, Deml) byli s expresionismem spjatí i některými stránkami své tvorby. Ani Neumannovi nebyl expresionismus úplně cizí: „radikálně nové umění slovesné“ sice pro nás podle něho reprezentují jména Arcos, Romain, Jacob, Apollinaire, ale tito autoři

nemají nic společného s tvárnými principy pravého futurismu, který vlastně již kapituloval před zdravějšími zásadami skutečného nového umění. Tato jména ukazují spíše k principiální příbuznosti s expresionismem a kubismem, a netřeba zapíratí, že také nová česká poezie projevuje tu a tam jistou snahu osvojití si tvárný princip obdobný principu kubistickému.⁶⁵

Nezůstalo jen u zprostředkovaných informací; řada pražských umělců a literátů měla přímý kontakt zvláště s Berlínskou avantgardou. V galerii, kterou při předním expresionistickém časopisu *Der Sturm* zřídil agilní propagátor všeho nového Herwarth Walden, bylo na podzimním salonu 1913 představeno i české současné umění (Emil Filla, Vincenc Beneš, Antonín

⁶³ S. K. NEUMANN: „Povšechný stav českého umění před válkou“ (v.v. pozn. 12), 503; citovaná recenze (podepsaná „R!“) pojednává o knize J. LEWINA, „Was tut der deutschen Kunst not?“, in: *Volné směry* 18, č. 10-12 (únor – březen 1915), 317n.

⁶⁴ S. K. NEUMANN: „Naše diplomatická řeč“, in: *Lidové noviny*, 21.2.1913, 1-2; cit. dle *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 12), 280 a 283; článek je zaměřen proti časopisu *Čechische Revue*, který založil český germanista Arnošt Kraus se záměrem informovat zahraničí prostřednictvím světového jazyka o české kultuře.

⁶⁵ S. K. NEUMANN: „Povšechný stav českého umění před válkou“ (v.v. pozn. 12), 494.

Procházka, Otto Gutfreund, Jan Gočár). Literární a kritické příspěvky českých autorů (Josefa Čapka, Františka Langera aj.) vycházely jak ve *Sturmu*, tak (od roku 1912 opakovaně) v *Die Aktion*, kterou vydával Franz Pfemfert: „České zvláštní číslo“⁶⁶ v roce 1916 představilo řadu českých autorů, arci spíš předchozí generace (Bezruč, Březinu, Dyka, Šrámka) v překladech jejich pražských německých kolegů (Pavla Eisnera, Rudolfa Fuchse, Otty Picka aj.). Na toto číslo navázal svazek *Jüngste tschechische Lyrik* v řadě „Aktions-Bücher“.⁶⁷ Značnou pozornost věnoval Pfemfert také českým výtvarníkům, z nichž představil mj. Josefa Čapka (1917) a Vlastislava Hofmana (1918).⁶⁸

*

Shrneme-li tuto první, přípravnou fázi recepce evropských modernistických i avantgardistických impulsů v české kultuře do roku 1918, můžeme říci, že avantgardní estetické koncepce, počínaje kubismem, se rychleji a důsledněji prosazovaly ve výtvarném umění. Evropské literární výboje byly pozorně sledovány a komentovány, ale do praxe se prosazovaly spíš na menší ploše, navíc v poněkud neutralizované formě a v symbióze s jinými idejemi a styly, nikoli ve vyhraněných programech nebo hnutích. Odpovídalo to stavu domácího vývoje, pro který bylo třeba teprve objevit a vyzkoušet celou škálu modernistických inovací od Baudelaira až po Marinettiho. Radikální, popř. důsledně teoreticky podložené příklony k jedné koncepci se objevovaly spíš na okraji hlavního proudu (např. u R. Weinera, který ale žil mimo domácí kontext). Úsilí předních zprostředkovatelů cizích impulsů nesměřovalo k tomu, aby prosadili jeden určitý program, nýbrž aby se kriticky vyrovnali s co nejvíce programy a ověřili jejich adaptabilitu na daný stav domácích výrazových prostředků i názorový kontext. V této fázi již nešlo – na rozdíl od předchozích generací, lumírovci počínaje – primárně o dohánění Evropy; dříve až přecitlivěle vnímané „zpoždění“ se zdálo být vyrovnáno. S. K. Neumann vyjádřil toto sebevědomí i právo na selektivní přijímání cizích podnětů optimistickou metaforou „otevřených oken“:

Otevřené okno do světa. Pořádně otevřené. Není nutno hned všechno vpouštět dveřmi. Ale vidět, slyšet, cítit, co se děje tam venku, toť vždy dobré. Dokud jsme doháněli Evropu, vpouštěli jsme rádi a šma-

⁶⁶ *Die Aktion* 6 (1916), č. 6.

⁶⁷ *Jüngste tschechische Lyrik. Eine Anthologie*. Berlin-Wilmersdorf, Verlag der Wochenschrift Die Aktion, 1916; s básněmi 17 českých autorů předválečné generace.

⁶⁸ Podrobněji k tomu Peter DEMETZ: „Prager Literaten in 'Sturm' und 'Aktion'“, in: Margarita PAZI – H. D. ZIMMERMANN (eds.): *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 101-109.

hem. Dnes je Evropa dohoněna, čili není důvodů, aby to, co se děje v 1913 v Paříži, v Londýně, v Římě, v Berlíně, nemohlo se dít i v 1913 v Praze.⁶⁹

Proklamované otevírání oken pro světový ‚průvan‘ se v čapkovské generaci dařilo jen v dílčích, ač pro následující vývoj velmi důležitých počinech. Této generaci ještě chyběla avantgardistická mentalita, onen obrazoborecký skupinový aktivismus, který se drze pokouší o totální přehodnocení hodnot v kultuře i společnosti. Její dílo měla dokončit až následující generace.

II. Po roce 1918

Vlastní česká avantgarda se rozvinula po roce 1918 a byla nesena elánem umělců a kritiků narozených kolem roku 1900. Tak ostrý generační předěl se dá sotva zaznamenat u jiných evropských avantgard; rok 1918 sice znamenal u většiny z nich mezník, na němž začínala další diferenciaci (např. zrod ‚pre-surrealismu‘ v pařížské fázi dadaismu), ale šlo o procesy v rámci generace, která začínala kolem roku 1910. Situace mladé české avantgardy byla specifická v důsledku minimálně dvou objektivních faktorů:

Přestože tato avantgarda zásadně nesměřovala nacionálně a vůči státu byla všechno jen ne konformní, čerpala svůj optimismus zčásti nepochybně i z obecně nadějeplné atmosféry nově vzniklého národního a demokratického státu i z jeho trvalé prosperity (kterou se ČSR až do roku 1929 podstatně lišila od sousedních států, nanejvýš Německa a Rakouska); hospodářsky stabilní a politicky i duchovně tolerantní stát byl příznivým prostředím i pro avantgardní umění, které se v něm a jedině v něm mohlo svobodně rozvíjet, ač proti němu často stálo v opozici, nebo jej dokonce chtělo vyvrátit z kořenů.

Vítězstvím Říjnové revoluce se na horizontu poválečné generace vynořil druhý magnetický pól, či přesněji protipól k Paříži: Moskva. Tím vzniklo napětí mezi esteticky a politicky motivovanou orientací mnohých umělců, napětí, jež sice patří ke genetickému kódu všech avantgard od Rimbauda (a jeho vztahu k pařížské Komuně), jež však, jak se zdá, formovalo ráz české avantgardy zvláště silně. Nezůstalo pro ni asi bez následků, že vlna iluzí o ruské revoluci v ČSR zasáhla nastupující generaci v maturitním věku, kdy je člověk přístupný iluzím jakéhokoli druhu, hlavně ale těm, které slibují,

⁶⁹ S. K. NEUMANN: „Otevřená okna“, in: *Lidové noviny*, 9.8.1913, 1-2; cit. dle: *Stati a projevy IV* (v.v. pozn. 12), 33. Srov. níže pozn. 78.

že právě dnes a zde začíná úplně nový věk a svět.

Ze souběhů obou faktorů je vysvětlitelný jednak až hedonisticky radostný a převážně optimistický ráz nového českého umění, jednak fakt, že přesun inteligence k politické levici byl v české kultuře tak masivní jako – odhlédneme-li od Ruska – v sotva které evropské zemi.

Proletářské umění a Devětsil

Bezprostředně po roce 1918 se dokonce zdálo, jako by neexistovalo žádné napětí a žádné dva póly, nýbrž pouze jeden, ten nový. Otočení magnetické střílky od Paříže k Moskvě se dá opět nejnázorněji doložit na mimořádně flexibilním S. K. Neumannovi: jestliže v roce 1911 viděl základní otázku orientace české kultury na ose ‚Francie – Německo‘, pak pro něj v roce 1923 zněla základní otázka i odpověď: „Paříž? – Moskva!“.⁷⁰ V takto nadepsaném článku o výstavě francouzského umění v Praze konstatuje:

V předmluvě katalogu této francouzské výstavy připomíná její autor předválečný entuziasm český pro francouzského ducha a činí to se zřejmou frankofilskou tendencí politickou.⁷¹

Nerozpomene se ovšem přitom, že dříve sám patřil nejhrolivějším heroldům tohoto „entuziasmu“, a dochází k závěru: „Z Paříže, ‘města světla’ pro měšťáckou kulturu, stalo se ohnisko měšťácké reakce (...)“.⁷²

Pro celé dnešní, proletariátem vedené lidstvo z toho podle Neumanna vyplývá: Jeho [proletariátu] hlava není v Paříži, nýbrž v Moskvě, tam, kde se zrodil socialismus činu. (...) pro nás Paříž ztratila již všechno, co nás k ní kdysi poutalo poutem lásky a obdivu, my hledíme vděčně k prvnímu ohnisku své revoluce proti buržoazii (...) Paříž? É Nikolii Moskva!⁷³

Takový (u mnohých arci jen proklamovaný) obrat od Paříže k Moskvě nastal u řady intelektuálů bezprostředně po založení republiky. V Neumannově časopisu Červen vyšlo 10.7.1919 svolání Všem produktivně pra-

⁷⁰ S. K. NEUMANN: „Paříž? – Moskva!“, in: *Proletkult* 2, sv. 3, č. 20 (13.6.1923), 305-307; cit. dle: *Stati a projevy VI* (1922-1929). Praha, Odeon, 1976, 181-185.

⁷¹ Ibid. 181.

⁷² Ibid. 183; v.v. pozn. 61.

⁷³ Ibid. 184n.

cujícím lidu v Československé republice, v němž se podepsaní spisovatelé zavazovali „produktivně pracujícím lidu socialistickému“: (...) chceme (...) být Ti ze všech sil vždy a všude nápomocni v boji za republiku socialistickou (...)“⁷⁴ Mezi 11 signatářů svolání byli zastoupeni pouze příslušníci starší či střední generace: vedle Neumanna, Sovy, Hory a dalších Čechů i rakousko-němečtí autoři: Albert Ehrenstein, Hugo Sonnenschein a Franz Werfel. Linií proletářského umění, koncipovanou podle ruského vzoru⁷⁵ a v podstatě antiavantgardistickou, prosazovala skupina Proletkult (zal. 14.8.1921), věrná KSČ a publikující ve stejnojmenném časopisu (1922-24), redigovaném Neumannem; nezískala však rozhodující vliv na další vývoj českého umění.

Závažnější bylo, že stejným směrem, k proletářskému umění, zpočátku vykročili i ti nejmladší, když se 5.10.1920 sdružili v Uměleckém svazu Devětsil.⁷⁶ Přestože měli stejný cíl, chtěli k němu jít vlastní cestou a být první, ne-li jediní, nepřáli si žádné ‚předchůdce‘ ze starší generace; všechno před nimi, s výjimkou revolučního umění Ruska, bylo pro ně „stará literatura“. V prvním společném textu dokonce prohlásili, citující „mladé ruské umělce“, za mrtvé všechny předchozí avantgardy: „Malý křikoun, který se střídavě zval expresionismem, kubismem, futurismem a orfismem, narozený léta Páně 1909, zemřel roku 1919...“.⁷⁷ Výslovně se „odtrhl“ od „F. Légera a Delaunaye, od Merinettiho a Apollinaira“ a „odklonil“ i od S. K. Neumanna, „který byl dosud hlavou a učitelem nejmladší generace“ (AZN I, 82); v témž manifestu byl nicméně Neumann ohlášen jako přednášející v cyklu „Proletářská kultura“. Sebevědomí k nastoupení zcela nové cesty

⁷⁴ In: Červen 2, 10.7.1919, 169; cit. dle: *Avantgarda známá a neznámá*, I-III. Ed. Štěpán VLAŠÍN et al. Praha, Svoboda, I (1919-1924) 1971, II (1925-1928) 1972, III (1929-1931) 1970. (Na tento titul se dále v textu i pohnámkách odkazuje značkou AZNI-III.] ; cit. místo: I, 40n.

⁷⁵ Grochtmannova formulace „Neumann stellt sich mit seinen Auffassungen in den schärfsten Gegensatz zu allen Richtungen des russischen Proletkult“ je přehnaná a nepotvrzuje ji ostatně ani dokladový materiál, který autor k porovnání obou koncepcí snáší; srov. F. Ulrich GROCHTMANN: *Anarchosyndikalismus, Bolschewismus und Proletkult in der Tschechoslowakei* 1918-1924. München, Robert Lerche, 1979, 346. – O dělnickém, resp. proletářském umění budoucnosti psal již před revolucí A. V. LUNAČARSKIJ; v Německu i u nás se šířily brožurky jako A. BOGDANOW [= A. A. Bogdanov – Malinovskij]: *Was ist proletarische Dichtung?* Berlin 1920 (Kleine Bibliothek der Russischen Korrespondenz, Nr. 12), 31 s., nebo: A. LUNATSCHARSKI: *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse. Allgemeinemenschliche Kultur und Klassen-Kultur*. Berlin-Wilmersdorf, Verlag Die Aktion, 1919 (řada Der Rote Hahn, sv. 36) , 28 s.

⁷⁶ První společná knižní publikace: Devětsil. Ed. Jaroslav Seifert und Karel Teige. Praha, Večernice, V. Vortel, 1922.

⁷⁷ „U. S. Devětsil“ in: *Pražské pondělí*, 6.12.1920, 2; AZNI, 81.

čerпали mj. z přesvědčení, že již nepotřebují západoevropské vzory, alespoň ne všechny; stejně jako Neumann v roce 1913 – a téměř stejnými slovy – prohlásil Karel Teige počátkem roku 1922 proces permanentního českého dohánění Evropy za ukončený: „Vždyť snad je už Evropa – dohoněna!“⁷⁸ Měl možná pravdu v tom, že tito mladí už evropský vývoj jen nedoháněli, nýbrž s ním více méně drželi krok; neměl pravdu v tom, co tím chtěl naznačit: že jeho generace je již kulturně zcela nezávislá na cizích vzorech. I jeho generace se názorově profilovala tradičním českým způsobem, totiž tím, že se „přikláníla“ k řešení nabízenému velkou kulturou zahraniční – nyní ovšem ne západní, nýbrž východní, sovětskou. Právě Teige, jako nejvýmluvnější reprezentant své generace, se v prvních dvou třech letech Devětsílu věnoval velmi kritické ‚probitce‘ západních autorů a směrů, zejména futurismu a kubismu, protože jsou příliš formalistické, individualistické a tím vývojově překonané, byť v lecčems záslužné; věří, že „zkrátka beze stopy zaniknou dnešní individualistické formy uměleckého projevu“ (AZN I, 95n) a sestavuje svým příznačným způsobem katalogy těch, kterým patří, nebo nepatří budoucnost:

Na včerejším horizontu skvěla se souhvězdí: Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, Delaunay, Metzinger, Gleizes ě Whitman, Verhaeren, Marinetti, Apollinaire, Max Jacob, velicí tvůrci a mistři nové formy. Dnešní žeň zraje pod jinými znameními: van Gogh, Seurat, Derain, Henri Rousseau, Chagall ě Dostojevskij, Charles-Louis Philippe, Vildrac, Duhamel, Arcos, Romains, umělci jednoty života.⁷⁹

Na tomto dělení je pozoruhodné nejen to, že budoucí propagátor všech možných formálních experimentů považuje ve svých sotva jedenadvaceti letech průkopníky nových forem za překonané, nýbrž i to, že současný propagátor proletářského umění svou vizi budoucí literatury zakládá na téměř kompletním výčtu představitelů západního unanimumu. Vcelku je Teige v tomto období ovšem přesvědčen, že opravdovou dílnou budoucí kultury už nemůže být Západ (odkazuje v tom dokonce na Spenglera), a ‚červánky‘ vidí – věří, že vidí (konkrétní doklady ještě nemá) – samozřejmě na východě:

⁷⁸ Karel TEIGE: „O expresionismu“, in: *Rovnost*, 17.-18.1.1922, 3-4; AZNI, 206. – Neumannovo prohlášení v.v. pozn. 69.

⁷⁹ Karel TEIGE: „Obrazy a předobrazy“, in: *Musaion* 2 (Frühjahr 1921), 52-58; AZNI, 101n.

Ne marně soudí se proto o zakončení kultury, kultury Západu [zde pozn. pod čarou: „O. Spengler: Untergang des Abendlandes.“] a civilizace Euroameriky, kultury rozumu a klasicismu formy; a nelze též ve vzcházejícím umění nepostřehnout žhavého souvztahu k východnímu životu duše⁸⁰

Nadějná se mu dočasně zdá „blížkost primární tvorby: lidového umění, dětské malůvky a národní písně ve chvíli zrodu nového uměleckého proudu“.⁸¹ Chválí Lunačarského za jeho podporu „lidové tvorby“, ale je příznačné, že jako příklad uvádí – Henriho Rousseaua, který je podle něho „klasik lidové produkce, prostý celník pařížského obvodu, ryzí muž z lidu“⁸²

Zde je vidět, že Teige ve své ‚proletářské‘ fázi takřkajíc nerozuměl sám sobě: ideologicky přijal tezi lidového či proletářského umění, které pro Lunačarského, Bogdanova a celý Proletkult bylo primárně definováno třídňe, ne umělecky, ale přitom chápal tyto pojmy (se svou uměleckou zkušeností nemohl jinak) jako estetické kategorie, které nebyly vůbec tak vzdáleny východisku jím kritizovaných kubistů: chápal je jako návrat k naivismu, primitivismu, návrat před renesancí, k prvotnímu ‚čistému‘, tj. tradicemi nepopsanému stavu umění⁸³ Tento rozpor mezi přijatou třídňí ideologií a uměleckým instinktem, zkušeností a náklonností je příznačný pro celý koncept proletářského umění v Devětsílu a projevuje se i v programovém článku Nové umění proletářské,⁸⁴ v němž Teige znovu účtuje s dosavadní teorií i praxí moderního umění, napadá „kubisticko-futuristický civilismus“, jímž míní především italské futuristy, jako „apoteózu euroamerické civilizace“, vyhlašuje jejich „umělecký bankrot“, protože: „Básně o strojích a obrazy strojů jsou uměním pro amerického inženýra a továrníka“ (AZN I, 261-3). Naproti tomu „dnešní poezie“ se vyznačuje „tendenčností

⁸⁰ Karel TEIGE: „Novým směrem“, in: *Kmen* 4 (1920-21), č. 48 (24.2.1921), 569-571; AZNI, 92.

⁸¹ Ibid. 95.

⁸² Karel TEIGE: „Nové umění a lidová tvorba“, in: *Červen* 4 (1921), č. 12 (23.6.1921), 175-177; AZNI, 153.

⁸³ Srov. poslední větu jeho článku „O expresionismu“ (v.v. pozn. 78): „Vzniká umění zcela nové, hodné doby slavné, jako bylo stěhování národů, začíná od počátku a vyrosté z proletariátu: primitivismus“, AZNI, 207. – Představa člověka jako ‚nepopsaného listu‘ (tedy ideální pole pro ‚výchovu‘, popř. manipulaci) patřila k běžným topoi revolučního myšlení ve všech oblastech; srov. Lunačarského květnatou formulaci: „Der Mensch, an sich eine kleine *tabula rasa* [kurs. J.S.], ein unbeschriebenes Blatt papier, beginnt von Kindesbeinen an die Schriftzeichen des Lebens aufzunehmen.“ In: A. LUNATSCHARSKI: *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse* (v.v. pozn.75), 7.

⁸⁴ Karel TEIGE: „Nové umění proletářské“, in: *Devětsíl* (v.v. pozn. 76), 5-18; AZNI, 247-275. – Srov. Jiří WOLKER: „Proletářské umění“, in: *Var* 1 (1922), č. 9 (1.4.1922), 271-275; in: J. W.: *Próza a divadelní hry* (Spisy II). Praha, SNKLHU, 1954, 231-235; AZNI, 220-224.

a kolektivností a též tím, že její poměr k civilizačnímu světu není optimistický, ale pesimistický“ (AZN I, 262), je „tendenčně bojovná (...), vyzývá, agresivní“ (ibid. 267). I zde se projevuje zásadní nedorozumění v tom, že pojem (proletářského) kolektivismu vykládá z ducha unanimismu, když na dvou stránkách vysvětluje význam Ch.-L. Philippa (popř. J. Romainse, R. Arcose, Ch. Vildraca aj.) „pro proletářskou literaturu“⁸⁵ a v závěru chválí „materialismus takového Henriho Rousseaua“ (AZN, 274).

Rozporné chápání proletářského umění v Devětsilu se promítlo i do působnosti tohoto směru. Na jedné straně česká literatura vděčí jeho zápalu pro etické a sociální otázky i vizím (jakkoli iluzorního) ‚nového světa‘ za řadu významných, i jazykově a formálně inovativních děl trvalé hodnoty, zejména v poezii Josefa Hory a Jiřího Wolкера. Na druhé straně se již v době vydání sborníku Devěsil ukazovalo, že jádro skupiny chápe ‚proletářskost‘ umění jinak než Neumann nebo i Wolker (ten v lednu 1923 z Devětsilu vystoupil), natož pak sovětská stranická ideologové a komisaři umění. Mladým z Devětsilu šlo přece jen především o obnovu umění, a i když upřímně chtěli postavit toto nové umění do služeb ‚věci proletariátu‘, vyvíjeli se jako umělci i teoretici jiným směrem: tím, který je dříve či později musel dovést do sporu, ne-li roztržky s komunistickým pojetím kultury. Futuristé a expresionisté jim museli být bližší než stranická ideologové – i když si to Teige a ostatní uvědomovali až postupně, v přirozeném tříbení duchů, které posléze vyústilo v českou variantu evropských avantgard, v poetismus. Na jeho vznik měla silný katalytický účinek permanentní diskuse s vůdčími evropskými modernistickými a avantgardními ‚ismy‘, opět zejména s francouzským uměním předválečným i poválečným.

Futurismus a dadaismus po roce 1918

Marinetti a jeho přívrženci byli v diskusích po roce 1918 stále nadmíru aktuálním tématem a mladá generace měla příležitost poznat je i v přímém kontaktu. V prosinci 1921 uvedl Marinetti se svou skupinou v pražském Švandově divadle „Večer syntetického divadla“.⁸⁶ V roce 1922 vyšla v překladu z francouzské verze *Osvobozená slova*.⁸⁷ V prosinci 1922 byl v pražském Stavovském divadle uveden Marinettiho *Ohnivý buben* (1922), nicméně bez velkého ohlasu.⁸⁸ Koncem 20. let uvedl Jindřich Honzl

⁸⁵ „Snad postačí, řekneme-li, že je dnešku a zítřku jeho [Philippovo] umění mutatis mutandis tím, čím Verhaeren a Whitman byli literárnímu včerejšku“, AZN I, 269.

v *Osvobozeném divadle* dvě Marinettiho hry: 1927 *Ani psa viděti* a 1929 *Zajatce*.⁸⁹

V kritice převládalo i po roce 1918 totéž ambivalentní hodnocení k futurismu, které zastávala předválečná generace: na jedné straně byli Italové odmítáni, popř. prohlašováni za překonané, na druhé straně přecházely Marinettiho výrazové manýry i řada jeho tezí nepřeslechnutelně do myšlení a stylu některých českých avantgardistů. Tato ambivalentnost se projevuje již ve sborníku *Devěsil*, kde vedle Teigeho ostré kritiky „kubofuturismu“, najmě Marinettiho,⁹⁰ stojí příspěvek Artuše Černíka *Radosti elektrického století*, který v celých pasážích – svým chvalozpěvem na kino, cirkus, varieté, kabaret, džez, moderní tance, sport, aviatiku atd. – téměř kopíruje tematiku i tón futuristických manifestů, např. když projevuje „nechuť k nerozhodnosti, sentimentalismu, polorevolučnosti, k dnešnímu umění, k Literární skupině, Akademii, moralistnímu mluvení“⁹¹ atd. Tuto nepřiznanou, nebo snad i neuvědomenou závislost rozpoznal snadno z ‚druhé strany‘ Josef Kodíček, který k Černíkovým formulacím poznamenal:

(...) člověku je dnes směšno a nepřijemno, čte-li v *Devětsilu* (...) vyznání, která r. 1910, když je Marinetti řval ze svých silných prsou do světa, měla životný, funkční smysl. Tehdy byla vynálezem, tehdy rozšiřovala a osvobozovala život Ě jakým papírovým, dávno zapomenutým truismem jsou tyto plagiáty dnes!⁹²

⁸⁶ *Dějiny českého divadla* IV. Ed. František Černý et al. Praha, Academia, 1983, 82. – Srov. ironickou recenzi Otokara FISCHERA: „Divadlo a hudba. F. T. Marinetti“, in: *Národní listy*, 14.12.1921, 4; Marinettimu se tu přiznává, že je „skutečný básník“, některé scény jsou zábavné, ale vcelku „je nám to už jaksi všechno známé a namnoze odbyté“; kromě F. Zavřela třeba německý expresionista Hasenclever nebo náš „mladý Hoffmeister šli cestou futurismu již dále, není tu nic, co by (...) nám připadalo jako (...) bůhví jaký objev“.

⁸⁷ F. T. MARINETTI: *Osvobozená slova* (Les mots en liberté futuristes). Přel. Jirka Macák, kresba na obálce Josef Čapek. Praha, Petr a Tvrď, 1922. – Přehled a hodnocení futuristických prezentací u nás srov. Jiří PELÁN: „Marinettiho Ohnivý buben podruhé“, in: *Literární noviny*, 17.11.1994, č. 46, 10, a Mahulena NEŠLEHOVÁ: „Pohled dvou generací“, ibid. 11.

⁸⁸ Režie Karel Dostal. – Čes. vyd.: F. T. MARINETTI: *Ohnivý buben. Africké drama žáru, barvy, hřmotu, vůně*. Přel. Ugo Dadone a Josef Kodíček. Praha, Obelisk, s.a. [1923].

⁸⁹ Marinettiho prezenze v české kultuře měla zajímavou dohru: v červnu 1938 přijel do Prahy na kongres mezinárodního PEN-Klubu, ale když mu přípravný výbor nedovolil (vzhledem k jeho profašistickým postojům) vystoupit s příspěvkem, odjel z Prahy předčasně. Srov. materiály PEN-Klubu v archivu Památníku národního písemnictví v Praze, sign. 83/92-SH.

⁹⁰ Karel TEIGE: „Nové umění proletářské“, in: *Devěsil* (v.v. pozn. 76); AZNI, 262: „(...) a umělec Marinetti jako autor *Papežova monoplánu stal se kýčařem*.“

⁹¹ Artuš ČERNÍK: „Radosti elektrického století“, in: *Devěsil* (v.v. pozn. 72); AZNI, 358. – Výrazně ‚marinettiovský‘ styl i shodu s některými tezemi, zvl. z *Technického manifestu* (v.v. pozn. 44), najdeme v článku Bedřicha VÁCLAVKA „Nové techniky v básnickém řemesle“, in: Disk 2 (1925), 1-4; AZN II, 115-122.

O objektivnější a historicky přesnější určení role futurismu v Devětsilu se pokouší František Götz, který ve sborníku vidí „pokus o vyrovnání české duše s latinským futurismem, třeba se proti němu tolik obracel“, a konstatuje:

Tento plod kulturně přetížené země [= futurismus], v níž tvořící člověk zrovna úpí pod tíží tradice, a proto se proti ní bouří, byl u nás Ě v zemi kulturně mladé, v níž se teprve vytvářejí základy tradiční Ě čímsi protismyslným.⁹³

Mnohem příznivěji hodnotí futurismus Jindřich Honzl, který se – stejně jako Jiří Voskovec a Jan Werich⁹⁴ – ve své divadelní praxi snažil „odliterarizovat“ divadlo, přiblížit je opět elementárně performančním projevům jako pantomimě, klauniádě, revui, a současně je přeorientovat od mimetického znázorňování ke konstruktivistickému. V tomto ohledu se výslovně odvolával na italský futurismus a sovětskou divadelní avantgardu:

Moderní řeč je substantivní. Je konstrukcí Ě jak tak často zdůrazňovali futuristi (...) Tairov počíná svou reformátorskou dráhu pantomimou. Francouzské divadelnictví se obrozuje na ruském baletu, na Bakstovi, Ďagilevovi; Mejerchold v r. 1914 provádí v Teniševském sále divadlo s japonskými žongléry. Marinetti skládá němé a taneční syntézy. Birot píše své komické drama (*L'homme coupé en morceaux*) pro akrobaty a ekvilibristy.⁹⁵

V Honzlově koncepci – a v Osvobozeném divadle vůbec – se potvrzuje, že z domácí kritické perspektivy, popř. v domácí transformaci do umělecké praxe po roce 1918 futurismus do značné míry splýval s dadaismem, nebo jím byl dokonce překryt.⁹⁶ Dadaismus se u nás sice neprosadil jako ‚směr‘, ale jeho výrazné stopy nelze přehlédnout v rané tvorbě některých vůdčích poetistů, především Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala, v próze nejvýrazněji u Vladislava Vančury (např. v F. C. Ball, 1922). Typ humoru Vos-

⁹² Josef KODÍČEK: „Devěthnid (In margine revolučního sborníku Devětsil)“, in: *Tribuna* 4 (1922), č. 305 (31.12.1922); *AZN* I, 384.

⁹³ František GÖTZ: „Umělecké teorie Devětsilu“, in: *Host* 2 (1922-23), č. 6-7 (duben 1923), 215-220; *AZN* I, 444.

⁹⁴ Srov. Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH: *Faustovy skleněné hodiny (V&Wneznámi* I, 1922-29). Eds. Radan Dolejš – Václav Kofroň. Praha, Národní filmový archiv, 1997, zvl. 15-26.

⁹⁵ Jindřich HONZL: „Divadlo a literatura“, in: *Pásmo* 1 (1924-25), č. 1 (březen 1924), 2-3; *AZN* I, 517n.

kovce a Wericha – radost z hry s jazykem, sklon k poezii nonsensu atd. – vykazuje zřetelné dadaistické rysy, s tím, že jejich inspirací nebylo agresivně-provokující curyšské dada ani značně zpolitizované dada berlínské,⁹⁷ nýbrž pařížská varianta včetně jejich předchůdců v čele s Alfredem Jarrym⁹⁸ – a samozřejmě Chaplin a filmová groteska vůbec. Nespoutaný, nic – ani sebe – nešetřící dadaistický humor vyhovoval mladé české avantgardě s její gymnaziální ‚průpravou‘ v hravé studentské recesi zřejmě víc než futurismus, který se i ve svých největších bláznovinách snad opravdu bral vážně, nemluvě o německém expresionismu, v němž z humoru, pokud se v něm vůbec objevil, zbyla jen zlá groteska nebo útočná satira.

Kritická diskuse s dadaismem (zase hlavně curyšským a francouzským) se rozvíjí až kolem poloviny 20. let, po opadnutí vlny proletářské literatury. Zásadní články k němu napsal opět Teige a později určil jeho literárněhistorické místo ve vývoji moderny Šalda.⁹⁹ Teige v roce 1924 nasazuje hned nejvyšší tón: „Charakter moderního humoru je DADA.“¹⁰⁰ Ve studii *Dada* (1926) vysvětluje toto hnutí ze všeobecné ztráty hodnot způsobené světovou válkou, připisuje jeho „vášnivě destruktivnosti a negaci“ jistý terapeutický účinek a shrnuje:

Dada bylo produktem krize vrcholícího kapitalismu, symptomem napjatého stavu metamorfózy umění, které hledá jinou, novou sociální základnu A přece bylo jediným živým hnutím, které se přihlásilo po kubofuturismu.¹⁰¹

Ve druhé polovině 20. let dospěl Teige také k diferencovanějšímu postoji vůči italskému futurismu, o kterém psal kriticky už od roku 1921.¹⁰² V únoru 1929 mu dokonce věnoval tematické číslo revue *ReD*, do něhož přispěl studií o literárním i výtvarném futurismu, svědčící o tom, že se tímto

⁹⁶ Srov. doslov vydavatelů in: Květoslav CHVATÍK – Zdeněk PĚŠAT (eds.): *Poetismus*. Praha, Odeon, 1967, zvl. 372nn; zde se vypočítávají jednotlivé zahraniční prameny poetismu v prosté následnosti.

⁹⁷ Srov. Richard HUELSENBECK: „Dada-Tourneen“, in: *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. Ed. Hanne Bergius – Karl Riha. Stuttgart, Reclam, 1977 (RUB 9857); v těchto vzpomínkách líčí autor vystoupení berlínských dadaistů v Praze 1.3.1920 jako událost, která vzbudila ve městě velký rozruch; pro toto tvrzení se prozatím nenašly doklady v dobovém tisku ani jinde.

⁹⁸ Srov. básně J. Voskovce 1922-28, in: Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH: *Faustovy skleněné hodiny* (v.v. pozn. 94), 29nn, popř. jeho překlad Jarryho *Ubu králem* (premiéra 14.11.1928 v Osvobozeném divadle) tamtéž, 131nn.

⁹⁹ F. X. ŠALDA: „O dnešním položení tvorby básnické“, in: *Šaldův zápisník* 5, č. 11-12 (Juli 1933), 317-338, č. 13-14 (September 1933), 421-437; cit. dle: F.X. Š.: *Z období Zápisníku* I. Praha, Odeon, 1987, 362-378, zvl. 371-375.

¹⁰⁰ Karel TEIGE: „O humoru, klaunech a dadaitech“, in: *Sršatec* 4 (1923-24), č. 38-40 (červenec – srpen 1924); *AZN* I, 576 – Srov. TÝŽ: „Hyperdada“, in: *Host* 3 (1923-24), č. 9-10 (1924), 197-204.

¹⁰¹ Karel TEIGE: „Dada“, in: *Host* 6 (1926-27), č. 2 (November 1926), s. 37-44; *AZN* II, 295.

programem již dříve důkladně zabýval a nyní mu – přestože „[futurismus] stanul v téže frontě s fascismem“¹⁰³ – přiznává významné místo ve vývoji modernismu vůbec. Již v čísle 3 téhož ročníku vzpomíná na „rozhovor s Marinettim v jedné pražské kavárně“ (k němuž zřejmě došlo během Marinettiho návštěvy v prosinci 1921) a dochází k závěru: „Nelze upříti Marinettimu, že byl, řečnickým spíše než básnickým, iniciátorem moderní aktivity en masse.“¹⁰⁴

Vcelku je dnes možno říci, že Marinettiho futurismus zanechal v českém poetismu hlubší stopy, než se má obecně za to. Přesvědčivě to dokládá tzv. druhý Manifest poetismu, v němž Teige přiznává Marinettiho „radikální reorganizaci básnické formy“ i poetickému programu Ardenga Sofficiho roli důležitých mezičlánků umělecké vývojové řady, na jejímž konci stojí poetismus¹⁰⁵ K tomu, co poetismus přebíral zřejmě především od futurismu (totiž co stěží mohl najít v tak výrazné formě jinde), patří nová funkce, která se přisuzuje grafické prezentaci literatury, popř. vůbec spojení slova a obrazu: slovo a jeho grafická podoba se v české avantgardě snad ještě výrazněji než jinde ve 20. letech stávají téměř rovnocennými nositeli významů. Teige toto spojení nepojímá jen v technické rovině, nýbrž využívá z něho dalekosáhlé estetické závěry; v průkopnickém článku Malířství a poezie (1923) říká:

Básnictví, zbaveno Marinettim pout syntaxe, interpunkce atd., přijalo v Apollinairových ideogramech formu optickou, grafickou. Báseň se kdysi zpívala, nyní se čte. (...) Stojíme před logickým důsledkem: fúze moderní malby s moderní poezií. Umění je jedno, a toť poezie¹⁰⁶

Tento prastarý synestetický model (*carmen figuratum*), obnovený futuristy již v typografii jejich manifestů a pak Apollinaiem v poezii, byl u nás rozvíjen ze strany básníků i výtvarníků v „obrazových básních“ a svým způsobem i v kolážích. Teige tento žánr nejen sám pěstoval, ale i opakovaně zdůvodňoval teoreticky:

¹⁰² Srov. katalog výstavy v pražském Domě U kamenného zvonu: Karel SRP et al.: *Karel Teige*. Praha, Galerie hlavního města Prahy, 1994, 173.

¹⁰³ Karel TEIGE: „F. T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus“, in: *ReD. Měsíčník pro moderní kulturu* 2 (1928-29), č. 6 (únor 1929), 185-204, cit. 202.

¹⁰⁴ Karel TEIGE: „Guillaume Apollinaire a jeho doba“, in: *ReD* 2 (1928-29), č. 3, 78-98, cit. 81.

¹⁰⁵ Karel TEIGE: „Manifest poetismu“, in: *ReD* 1 (1927-28), č. 9 (červen 1928), 317-336; cit. *AZN* II, 567n.

¹⁰⁶ Karel TEIGE: „Malířství a poezie“, in: *Disk* 1923, č. 1 (prosinec), 19-20; cit. *AZN* I, 495.

Jako malířství stalo se poetickým, moderní báseň (Marinetti, Slova na svobodě, Apollinaire, Kaligramy, Birot, Poezie plenéru a v neposlední řadě plakáty) stala se optickou a typografickou. (...) Báseň se kdysi zpívala a nyní se čte. (...) Budeme vydávat knihy obrazových básní, jež jsou nejdůležitějším výtvozem poetismu, který vyznáváme¹⁰⁷

V souvislosti s recepcí futurismu, byť i jako případ pro sebe, lze sledovat také mimořádně silné působení Guillaumea Apollinairea na celou českou avantgardu. Jeho vysoké hodnocení začalo, jak řečeno, již v čapkovské generaci před válkou¹⁰⁸ a v avantgardě po roce 1918 zesílilo téměř v kult. Apollinaire nyní vystřídal Whitmana v roli prvního ‚patrona‘ českých modernizačních snah.¹⁰⁹ Jako absolutní měřítko avantgardního modernismu byla přijímána báseň Pásmo (Zone) ze sbírky Alkoholy (1913), a to již od prvního překladu z pera Karla Čapka.¹¹⁰ Snad žádná jiná přeložená báseň (s výjimkou Poeova Havrana) neměla tak silný vliv na českou poezii: byl po ní pojmenován brněnský avantgardní časopis Pásmo (1924-27); skoro každý básník této generace se jí snažil napodobovat, takže se vytvořil (jedině v českých slovnících uváděný) lyrický žánr toho jména; v jejím stylu vznikla řada významných básní avantgardy: Wolkerův Svatý Kopeček (1921), Nezvalův Akrobat a Edison (1927), Zavadova Panychida (1927), Bieblův Nový Ikaros (1929) aj. Značné popularitě se těšila i Apollinairova próza Pražský chodec (Le Passant de Prague, 1902), a to nejen z důvodů takřkajíc lokálně patriotických: byla jedním z prvních textů, které iniciovaly legendu ‚magické Prahy‘,¹¹¹ šířící se již mezi poetisty a hlavně pak mezi surrealisty. Apollinairovy Kaligramy (Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-16, vyd. 1918) se staly prvním vzorem pro různé experimenty s obrazovými básněmi u poetistů i jejich pokračovatelů; Karel Teige a Ja-

¹⁰⁷ Karel TEIGE: „Obrazy“, in: *Veraikon* 10 (1924), č. 3-5 (březen – květen), 34-40; cit. *AZN* I, 542n.–Srov. TÝŽ: „Poezie pro pět smyslů“, in: *Pásmo* 2 (1925-26), č. 2 (listopad 1925), 23n; *AZN* II, 191-196. – Srov. Zdeněk PRIMUS: „Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu“, in: Karel SRP et al.: *Karel Teige* (v.v. pozn. 102), 49-61.

¹⁰⁸ Jeden z prvních článků o Apollinairovi představuje recenze Karla ČAPKA „Guillaume Apollinaire: Alcols“, in: *Přehled* 12 (1913-14), č. 15 (30.1.1914), 271-272; K. Č.: *O umění a kultuře* I (v.v. pozn. 11), 356-358.

¹⁰⁹ Ve jmenném rejstříku *AZN* I a II (v.v. pozn. 74) vede co do četnosti výskytu APOLLINAIRE bezkonkurenčně před všemi zahraničními jmény s 71 odkazy před MARINETTIM (47), PICASSEM (36), CHAPLINEM (34), WHITMANEM (20) a BAUDELAIREM (18), Yvanem GOLLEM (18). – Poznamenejme pro srovnání, že v německém expresionismu je srovnatelné nadšení pro Apollinairea zjištělné jedině u (dvojazyčného) GOLLA (srov. jeho *Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire*, 1919); snad proto je Gollův ‚citační koeficient‘ v naší avantgardě s odstupem nejvyšší ze všech Němců.

¹¹⁰ Poprvé publikováno v Neumannově *Červnu* v únoru 1919.

roslav Seifert je prohlásili za „základní knížku moderní poezie“.¹¹² Básní s titulem Guillaume Apollinaire začíná jedna z klasických¹¹³ sbírek poetismu, Seifertova *Na vlnách TSF* (1925). Teige patřil, poté co se vzdálil doktríně proletářského umění, k nadšeným propagátorům Apollinairova díla a věnoval mu jedno tematické číslo *ReDu*; v zásadní studii zde analyzoval jeho význam jako básníka a iniciátora nové poezie, přičemž zdůraznil, že samo Apollinairovo dílo bylo určeno dvěma rozhodujícími impulsy – kubismem a Marinettiho manifesty: „Bez těchto dvou faktů je ostatně básnická revoluce 'Pásma' nevysvětlitelná.“¹¹⁴

Expresionismus po roce 1918

Recepce německého expresionismu u nás se od recepce většiny evropských avantgard lišila tím, že na něm byl i po roce 1918 buď výslovně zaznamenáván, nebo alespoň podvědomě vnímán jeho národní aspekt. V prvním případě byla zdůrazňována jeho národní specifická jako znak, který a priori omezuje obecnou platnost jeho uměleckého programu, a tedy i jeho přenosnost do naší kultury. Lze obecně říci, že v programových diskusích se teoretici a publicisté české avantgardy odvolávali na německé expresionisty relativně zřídka, a pokud ano, byl expresionismus jako varianta evropské avantgardy hodnocen spíše negativně.

V článku Artuše Černíka o futurismu (1922) slouží expresionismus jako příklad zcela pochybeného avantgardismu:

(...) expresionismus, který jen cizopasí na kmeni evropské kultury, jsa paskvilem umění, dýchavičný, zrůdný, nečistý, zženštilý projev úpadkového měšťáctva, neznalý cíle, programu, reality, jen náhodný a nezávažný rej idejí, slov a barev, hlupství (...)¹¹⁵

Podobné hodnocení najdeme, rovněž převážně z marxistického hle-

¹¹¹ Guillaume APOLLINAIRE: *Le Passant de Prague* (1902), ve svazku *L'Hérésiarque et Cie*, 1910; čes. *Pražský chodec*, přel. F. X. ŠALDA, in: *Tribuna*, 3.9.1922. – Vítězslav NEZVAL dal tento titul hned dvěma textům: jedné básni ve sbírce *Praha s prsty deště* (1936, Dílo VI: *Matka naděje*, Praha, ČS, 1953, 96nn) a poeticko-deníkové próze z r. 1938 (Dílo XXXI, 231-380), zde s výslovným odvoláním na Apollinaira (240). – K Apollinairovu působení na poetismus srov. Angelo Maria RIPELLINO: *Magická Praha*, Praha, Odeon, 1992, kap. 105-106 aj.

¹¹² Karel TEIGE – Jaroslav SEIFERT: „J. Kodíček a jeho generace“, in: *Host* 3 (1923-24), č. 9-10 (červenec 1924), 207-209; cit. *AZN* I, 564.

¹¹³ A. M. PÍŠA: „byla přímo erbovní knihou nového slovesně uměleckého směru“, v doslovu ke *Svatební cestě* (= pův. *Na vlnách TSF*), in: Jaroslav SEIFERT: *Dílo* I. Praha, Československý spisovatel, 1956, 191.

¹¹⁴ Karel TEIGE: „Guillaume Apollinaire a jeho doba“ (v.v. pozn. 104), 81.

diska, u Bedřicha Václavka v roce 1924,¹¹⁶ i když po výčtu všech možných nešvarů se expresionismu přiznává alespoň náběh k tvarovému novátorství; na okraj lze dodat, že se zde ovšem kritik trochu nakazil ‚telegrafickým stylem‘ expresionistické prózy:

Expresionismus = mrtvola. (...) Zjev vysloveně německý. (...) Byl především světovým názorem, novým stavem ducha, metodou citění po válce. (...) Místo syntézy Ě egocentrismus, solipsismus, nemohoucnost subjektivity. (...) Z expresionismu zůstalo i leccos dobrého (oč se dělí pravidelně s jinými směry): silná koncentrace a niternost, statečný zlom s historickým zatížením, postup od stacionarity k dynamičnosti, od okreslování přírody k uměleckému zpodobování vyloučením náhodného a časového, postup k architektonickému vytváření díla, přemožení prosté předmětnosti a nedistancované skutečnosti, odvážnost, strukturálnost, odstranění psychologismu, intenzita výrazu. Ale všude tu působí dnes jen iniciativou, nikde není vytvořených děl.

Většina poznámek k expresionismu sice nevyznívá tak zcela odmítavě, ale jeho podíl na vývoji moderního umění je hodnocen jako omezený; tak soudí i Teige v roce 1922:

U nás v Čechách byl německý a židovský expresionismus ze šovinistických důvodů přezírán a bagatelizován; je dnes nutno ocenit jej po spravedlnosti. Avšak dnešní umělecké tendence nekryjí se s tendencemi jeho právě tak, jako se rozcházejí s tendencemi poválečné Francie, jsouce hodně cizí i postulatům ‚unanimistů‘.¹¹⁷

Opravdu kompetentní, při vši stručnosti faktograficky fundovanou charakteristiku expresionismu podává až Šalda v roce 1931. S odkazy na Stadlera, Edschmida, Werfela, Kasacka aj. určuje toto hnutí jako oprávněnou reakci „proti ženské měkkosti impresionismu a mdlobám dekadence“, považuje za legitimní jeho zájem „jen o podstatného člověka, o člověka o sobě“ a velmi přesně postihuje ambivalentní vztah expresionistů k Ni-

¹¹⁵ Artuš ČERNÍK: „Rub a líc futurismu. Literatura a její technika“, in: *Život. Sborník nové krásy*, ed. Jaroslav Krejcar, Praha, Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1922, 90.

¹¹⁶ Bedřich VÁCLAVEK: „Likvidace konkursní podstaty expresionismu“, in: *Pásmo* 1 (1924-25), č. 1 (březen 1924), 3-4; cit. *AZN* I, 520-525.

¹¹⁷ Karel TEIGE: „O expresionismu“ (v.v. pozn. 78), 207.

etzschemu; na závěr shrnuje:

Přes všecko, co bylo namítáno proti expresionismu a co je samozřejmě ze stanoviska zdravého rozumu, nelze nevidět také jeho kladů: duchovnost opravdu židovskou, monoteistickou, rozbíjející modly a kult krásy lenivé, v plasticitě zajaté; a hlavně sociální mesianismus, vášnivý patos společenské bolesti a společenského zoufalství, které chtějí a musí být vykoupeny.¹¹⁸

Z avantgardních kritiků věnoval expresionismu (a německé literatuře vůbec) větší pozornost snad jen František Götze, který také dokonce razil tezi, že lze mluvit i o expresionismu v české literatuře. Jménem brněnské Literární skupiny (1921-29), která se v mnohém neztotožňovala s programem Devětsilu, se Götze hlásí výslovně k „expresionismu“, který ovšem chápe velmi široce; v polemice s Teigem tvrdí, že „expresionismus není zjevem speciálně německým, že v celé Evropě je jedna velká vlna duše a světa, jež má stejné východisko a jejíž části se jen různě nazývají“¹¹⁹ (mluví i o expresionismu francouzském); definuje tento pojem převážně světonázorově,¹²⁰ popř. eticky, jako „poezii lásky“, popř. „touhu překonat nihilismus západoevropský“, a vidí jej jako hnutí paralelní s „bolševismem“, který prý ovšem není omezen na ruský komunismus, nýbrž představuje „nový organismus, jež strávil mnoho koncepcí všeho druhu a strávil i marxismus“. Odtud pak vyvozuje závěr: „Protože jsme expresionisté, jsme i socialisté“.¹²¹ Tuto konkluzi obrací v knize *Anarchie v nejmladší české poesii*: „Bolševismus ruský jest jistě politický expressionismus.“¹²² Na základě takto široké, skoro bezbřehé definice pojmu se Götze snaží prokázat expresionistické tendence v současné české literatuře, zejména v hrách Lva Blatného.¹²³ Götzeovy teze byly v jeho době většinou odmítány; např. Teige byl nanejvýš ochoten uznat za expresionistickou výtvarnou skupinu Osma, založenou už v roce 1907.¹²⁴ Jindřich Honzl se v roce 1928 vyrovnává s poválečným divadelním expresionismem a konstatuje na něm nepřijatelné „mesiášství“, jež bylo psycho-

¹¹⁸ F. X. ŠALDA: „Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě básnické“ (1931), in: *Šaldův zápisník* 4 (1931-32), č. 6-7 (leden 1932), 153-190; cit. dle: F. X. Š.: *Z období Zápisníku* I (v.v. pozn. 99), 236-8.

¹¹⁹ František GÖTZE: „Trochu polemiky, trochu vyznání“, in: *Socialistická budoucnost*, 22. a 24.1.1922; cit. *AZN* I, 211.

¹²⁰ František GÖTZE: „Ke kritice literárního expresionismu“, in: *Host* 1 (1921-22). č. 3, 59: „Nejkladnější hodnotou expresionismu jest jeho *revoluce pro člověka*.“

¹²¹ František GÖTZE: „Trochu polemiky, trochu vyznání“ (v.v. pozn. 119), 212-14.

¹²² František GÖTZE: *Anarchie v nejmladší české poesii* (v.v. pozn. 23), 14.

logickou kompenzací poválečné situace; soudí, že v Německu má expresionismus

své společenské i psychologické předpoklady (anarchie a ztráta veškerých hodnot protřpěnou a prohranou válkou, zkrvavenou a poraženou revolucí spartakovců) (...). U nás neměl expresionismus německých předpokladů, a proto tím falešněji znějí jeho fráze, jeho výzvy, jeho pýcha a vychloubání.¹²⁵

Na okraji budiž připomenuto, že Götzeův tehdejší málo úspěšný pokus identifikovat český literární expresionismus našel pozdní pokračování ve studiích Jindřicha Chalupického ze 70. a 80. let,¹²⁶ v nichž se pod jeden společný pojem dostávají autoři s tak rozdílnými filosofickými východisky i poetikami (např. Weiner – Hašek), že se vnucuje otázka, jakou poznávací hodnotu pro konkrétní text i epochu tak volný střechový pojem ještě má.

Poetismus a konstruktivismus

Poetismus sice ‚oficiálně‘ nastupuje až roku 1924, po odlivu vlny proletářské, ale v tvorbě některých autorů Devětsilu (Seiferta, Nezvala, Voskovce) se vyvíjel již před teoretickou formulací programu a posléze stejně plynule přešel v surrealismus. Bývá uváděn jako specificky česká varianta evropských avantgard, což je v zásadě pravda, ale pravda žádající doplnění právě z hlediska recepte paralelních proudů v cizích avantgardách.

Nepopiratelným specifikem (českým, nebo spíš dobovým?), které padne hned do oka i z evropské perspektivy, je jeho zdůrazněný hedonismus, jaký se v té intenzitě a v takovém rozšíření najde sotva kde v Evropě 20. let. Podle Teigova prvního manifestu je poetismus

„uměním života, uměním žít a užívat“. „Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné.“ „Poetismus není literatura“ [ani malířství ani jiný specifický druh umění, J.S.].

¹²³ František GÖTZE: „Lev Blatný – dramatik“, in: *Host* 1 (1921-22). č. 6, 131: Blatného prý staví jeho drama *Tři* „ke Kaiserovi (*Koralle, Gas*), ale i k Fr. von Unruhovi (*Geschlecht*), Johstovi i Arnoldu Ulitzovi a našemu K. Čapkovi (*RUR*)“.

¹²⁴ Karel TEIGE: „O expresionismu“ (v.v. pozn. 78), *AZN* I, 203.

¹²⁵ Jindřich HONZL: „O modernost v českém divadle“, in: *ReD* 1 (1927-28), č. 7 (duben 1928), 251-264; *AZN* II, 607.

¹²⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: *Expresionisté* (Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek). Praha, Torst, 1992.

„Poetismus je především modus vivendi.“¹²⁷

Tento životní pocit a styl bezpochyby zčásti souvisel, jak řečeno, se specifickou, příznivou situací republiky v oněch letech. Výsledkem tohoto životního pocitu však byly i významné inovace ve všech uměních. Po ideologicky vymezené, byť zdaleka ne omezené proletářské poezii, jejíž étos samozřejmě ani později zcela nevymizel, byla u některých básníků patrna radost ze znovuzískané volnosti témat i výrazu. V literatuře, která udávala tón, vznikla lehkohlá poezie s nebývale volnou metaforikou, neomezenou hrou imaginace, širokou škálou forem, včetně vázaných, a motivikou, která čerpala z moderního technického a dynamického světa, opájejc se jeho pestrostí a volným míšením zkušeností, hodnot a kategorií dříve oddělených hranicemi sociálními i morálními; civilistická poezie, po roce 1918 Teigem a jinými zavrhaná, slavila renesanci v nových podobách a v novém jazyce. Dalo by se téměř mluvit o jakési ‚civilistické anakreontice‘ (třeba v Nezvalově Pantomimě nebo Seifertově Na vlnách TSF aj.), vznikající v moderním ztechnizovaném, zmasovělém, komunikačně propojeném světě, jež ovšem poetista nevnímá jako ohrožující, studeně nelidský (ve smyslu expresionistických vizí) nebo agresivní, sílu i násilnost stimulující (ve smyslu futurismu), nýbrž jako „svět, který se směje“.¹²⁸

Z předchozího přehledu poválečných diskusí o evropských uměleckých směrech vyplývá dost zřetelně, že poetismus nevznikl z nějakého snad omezení na české zdroje a tradice (i když i ty dovedl do sebe vsát – od lidového popěvku až po Máchovu obraznost a Vrchlického virtuózní verš a rým), nýbrž že to byl směr zahrnující prvky nejrůznějších zahraničních programů, tedy skrz naskrz ‚evropský‘, ne však v ohlasovém smyslu, nýbrž v tom, že zde jedna generace dvacátníků v jedinečně šťastné politické i kolektivně psychické situaci v neuvěřitelně krátkém čase absorbovala a intelektuálně strávila výsledky celé epochy evropského modernismu – především jeho avantgardistické varianty: kubismus, futurismus a dadaismus – a dokázala je adaptovat ve vlastní tvorbě na charakter i možnosti domácí kultury tak organicky a plynule, že se jejich výsledky staly trvalou součástí národní tradice (když nic jiného, tedy navázání na poetismus v 60. letech v generaci Semaforu je toho přesvědčivým důkazem).

Paralelně a v recipročním ovlivňování s poetismem probíhal proces absorbce a adaptace konstruktivistické linie evropské avantgardy, která se

po válce prosazovala hlavně ve výtvarném (užitém) umění a architektuře ve Francii, sovětském Rusku, Německu aj. Ve smyslu zmíněné avantgardistické symbiózy různých umění byli pro české literáty vítanými spolubojovníky za radikální modernizaci nejen zahraniční básníci, nýbrž v nemalé míře i Le Corbusier, Ozenfant, Tatlin, Lissitzky, Gropius a ostatní výtvarníci a architekti. Většina avantgard nechtěla být ‚jen‘ uměním, nýbrž měla ambice ovlivnit a změnit silou umění celý životní styl, ne-li (futurismus, expresionismus) člověka jako takového. Karel Teige tyto dvě úlohy v roce 1924 dokonce přímo ‚zadal‘ dvěma současným směrům:

Dvě tendencí je výrazem dneška. Konstruktivismus a poetismus; obé nejsou uměleckými ismy v dosavadním uzoučkém slova smyslu. Konstruktivismus je pracovní metodou, poetismus je životní atmosférou. Konstruktivismus má rigorózní zákony. Poetismus, svobodný a bezhraničný, nezná předpisů ani zákazů. Je uměním života (...). Životní poezie vzkličila na konstruktivním základě a v souhlase s ním: klauni a fantaisisté jsou bratry dělníků a inženýrů.¹²⁹

Toto mimořádně úzké spolupůsobení fantazijně-vitalistického principu s principem racionálně-produktivním patří rovněž k výrazným, u jiných hnutí sotva doložitelným rysům české avantgardy 20. let. Teige sám byl svými všestrannými zájmy i aktivitami přímo ztělesněním tohoto spolupůsobení; v ReDu (1927-31) pro ně vytvořil adekvátní forum a vlastními články a knihami je neúnavně teoreticky zdůvodňoval a prosazoval v literatuře, architektuře, urbanistice, filmu a ostatních uměních. Jeho (druhý) Manifest poetismu¹³⁰ z roku 1928 představuje snad nejdůslednější program avantgardistického ‚gesamkunstwerku‘ i spojení poetistického a konstruktivistického principu. Konstruktivismus (popř. to, čemu se u nás říká funkcionalismus) se sice v české avantgardní architektuře prosazoval prakticky až ve druhé polovině 20. let, ale přední architekti, zejména z okruhu Devětsilu (Jaroslav Krejcar aj.) již od počátku 20. let recipovali a v plánech realizovali¹³¹ koncepce moderní architektury americké, a hlavně teorii i praxi Le Corbusierovu a ruského konstruktivismu.¹³² Teige, který se s Le Corbusierem seznámil již v létě 1922 v Paříži, začal tento směr prosazovat, jak vidno z posledního citátu, již v době, kdy koncipoval poetistický program.

¹²⁷ Karel TEIGE: „Poetismus“, in: *Host* 3 (1923-24), č. 9-10 (červenec 1924), 197-204; *AZN* I, 554-59.

¹²⁸ *Ibid.* 557.

¹²⁹ Karel TEIGE: „Estetika filmu a kinografie. Přednáška“, in: *Host* 3 (1923-24), č. 6-7 (duben 1924), 143-152; *AZN* I, 550.

¹³⁰ Karel TEIGE: „Manifest poetismu“, v.v. pozn. 105.

V celé české avantgardě byla samozřejmě sledována a komentována činnost skupin, jako byl De Stijl a zejména Bauhaus, jejichž představitelé (Theo van Doesburg, Walter Gropius aj.) u nás hojně přednášeli a publikovali. Zejména ReDu vycházela řada příspěvků od umělců Bauhausu, popř. o jejich práci a v roce 1930 mu bylo věnováno tematické číslo.¹³³ Teige zase přednášel v Bauhausu během zimního semestru 1929/30. Dá se říci, že s Bauhausem byl poprvé v českém umění uznán německý směr jako „plnoprávně“ evropský a hodný následování.¹³⁴

Od poetismu k surrealismu

Nad Teigovými snahami o součinnost poetismu a konstruktivismu, v nichž ho následovali i někteří architekti¹³⁵, si uvědomujeme, že ve většině evropských avantgard od počátku existovaly – ve velmi obecné rovině – dvě inováční tendence, sice mnoha nitkami vzájemně propojené a nezřídka přítomné vedle sebe v díle téhož umělce, ale jako tvůrčí postupy vlastně protikladné:

První kladla důraz na racionální transformování skutečnosti v díle i na zpětnou vazbu mezi uměním a moderní industriální společností. Nejnázorněji se prosadila v architektonickém a urbanistickém konstruktivismu, v malířství pak v linii vedoucí od kubismu k De Stijlu a abstrakci; v literatuře se projevila v různých experimentech, jež chtěly radikální destrukcí dospět k nové (co do metody racionální až matematické, byť ve výsledku třeba chaotické) konstrukci jazyka jako sémantického systému: od kubofuturismu Velimira Chlebnikova a Alexeje Kručonycha nebo expresionismu Augusta Stramma až po francouzský lettrismus nebo německou a českou konkrétní poezii.

Druhá tendence, která se projevila hlavně v literatuře a malířství, zdůrazňovala náhodu, volnou hru imaginace, spontaneitu, naivitu až „primitivismus“, automatickou tvorbu s vyloučením vědomí, popř. generální proměnu lidské senzibility. Tato tendence je přítomna již v konglomerátu italských futuristických programů a plně se uplatňuje v dadaismu, který v Paříži relativně plynule přechází v surrealismus; v české avantgardě vede tato linie od

¹³¹ Srov. Rostislav ŠVÁCHA: *Od moderny k funkcionalismu* (v.v. pozn. 25), 233nn.

¹³² Srov. Karel TEIGE: „Konstruktivismus a nová architektura v SSSR“, in: *Stavba*, roč. 5, č. 2-3, 1926.

¹³³ *ReD* 3 (1929-31), č. 5 (1930).

¹³⁴ Srov. Vladimír ŠLAPETA: „Bauhaus a česká avantgarda“, in: *Výmarský Bauhaus – evropská avantgarda 1919-1925* (katalog výstavy v pražském Domě U černé Matky Boží 3.10.1997 – 11.1.1998). Weimar – Praha, Kunstsammlungen zu Weimar – České muzeum výtvarných umění v Praze, 1997, 74-90.

¹³⁵ Viz Rostislav ŠVÁCHA: „Teige jako inspirátor moderní architektury“, in: Karel SRP et al.: *Karel Teige* (v.v. pozn. 102), 81-95, zvl. 82n.

poetismu k surrealismu.

Pokud tuto opozici schematicky zjednodušíme, pak první tendence chápala tvorbu jako primárně racionální, důsledně záměrnou činnost, která je dokonce odhodlána sevřít do svého plánu všechny oblasti života (viz koncepce ‚nejmenšího bytu‘ nebo ‚koldomů‘), zatímco druhá přenechává spontaneitě života plně vládu i nad uměleckou tvorbou, dokonce i za tu cenu, že umění se vzdá sama jako specializované činnosti a rozplyne se v nezformovaném a nedefinovatelném ‚životě‘. V jednotlivých národních avantgardách se tyto tendence prosazovaly se značně rozdílným úspěchem, např. v německé kultuře mezi válkami je ta druhá sotva zjiřitelná (o surrealismu jako hnutí se zde nedá mluvit – odhlédneme-li od německo-francouzských výjimek jako Hans Arp, Max Ernst nebo Yvan Goll¹³⁶), zatímco v české kultuře stejné doby byla hybnou silou avantgardy, jak se to projevilo právě v přechodu od poetismu k surrealismu.

Český surrealismus byl sice ‚ustaven‘ teprve založením Surrealistické skupiny 21.3.1934, ale řada jeho nosných prvků se uplatňovala již v textech a výtvarných dílech poetistů ve druhé polovině 20. let. Je to přirozené, uvědomíme-li si, že český poetismus a francouzský surrealismus měly již v roce 1924 společné nejméně tři z hlavních zdrojů svých programů; Apollinaire, dadaismus a víru ve světovou revoluci; čtvrtý, u Francouzů hojně využívaný již v ‚presurrealistické‘ fázi hnutí, totiž Freuda a psychoanalýzu vůbec, začali Češi objevovat až kolem roku 1930,¹³⁷ a teprve otevřením tohoto zdroje, to jest přijetím psychoanalytických hypotéz o podvědomí a rozhodující roli sexuality, byli plně disponováni k přijetí surrealistického programu jako celku. Dílčí paralelita se surrealismem či jeho ‚předjímání‘ se ovšem dá prokázat už ve vrcholných dílech poetismu na znacích, jako je uvolněná metaforika a asociativní řazení obrazů v textech vzniknuvších ve stopách Apollinairova Pásma, ale také silná erotizace v lyrice vůbec. Ve výtvarném umění dnes lze za jistý předstupeň surrealismu považovat i artificialismus Štyrského a Toyen, byť se oba zpočátku od svých francouzských protějšků distancovali; jejich prohlášení z roku 1927 dokládá obojí:

Artificialismus přichází s obrácenou perspektivou [než kubismus, J. S.]. Nechá váje realitu v klidu, usiluje o maximum imaginativnosti (...) je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formo-

¹³⁶ Lze nicméně najít ojedinělé náběhy k němu – srov. Paola GAMBAROTA: *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*. Pasion di Prato, Campanotto Editore, 1997.

¹³⁷ Zde působil iniciativně zvl. Bohuslav BROUK; srov. jeho článek „Marxismus a psychoanalýza“, in: *ReD* 3 (1929-31), č. 9, 257nn.

vou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus). Artificielismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na POEZII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.¹³⁸

Teige se k surrealismu blížil pomalu od konce 20. let; jeho zvýšený, byť ještě distancovaný zájem o tento směr se dá vypořádat již v jeho studii o francouzské nezávislé skupině Le Grand Jeu kolem René Daumala (patřil k ní i Josef Šíma), které věnoval tematické číslo ReDu v roce 1930.¹³⁹ O to zapálenějším hlasatelem surrealismu se stal po svém „obrácení“ v roce 1934 – a zůstal snad nejvěrnějším stoupencem Bretonovým „na východ od Rýna“ přes všechny peripetie hnutí, dokonce i po roce 1948, kdy to začalo být nebezpečné.

S přechodem k surrealismu se vůbec tato část české avantgardy opět ochotněji – rozhodně víc než v poetismu – vystavila vlivu jednoho zahraničního směru, když někteří surrealisté přijímali pařížské doktríny s oddaností až nábožnou. Vrcholná konjunktura českého surrealismu začala výstavou v SVU Mánes 15.3.1935 (a nadšeným přijetím Bretona a Eluarda při jejich návštěvě v Praze v březnu a dubnu téhož roku) a skončila rozpuštěním skupiny v březnu 1938. Pro osudy evropských levicových avantgard je tento zánik obecně příznačný potud, že jeho příčinou nebylo zřejmě vyčerpání uměleckého potenciálu skupiny, nýbrž její programová spjatost s politickými proudy: nepřeklenutelný rozpor vznikl hlavně proto, že nezvalovské křídlo zůstalo věrno Moskvě i po stalinských monstrprocesech, kdežto Teige, věrný Bretonovi i v tom, se v lednu 1938 veřejně vyslovil proti stalinismu a své stanovisko zdůvodnil po rozpadu skupiny v brožurce Surrealismus proti proudu, napsané v květnu téhož roku. Zde ostře odsoudil represe proti modernímu umění v SSSR a např. o čistce v Tretjakovské galerii přímo napsal: „Tímto pročištěním sovětských galerii předstihl Kerženecv dokonce známou Goebbelsovu kampaň proti ‚entartete Kunst‘.“¹⁴⁰

Poetisticko-surrealistická linie tím v českém umění ovšem zdaleka neskonzončila; naopak působila v praktické tvorbě i v teorii ještě dlouho po rozpadu vlastních skupin jako měřítko, či spíš paradigma modernosti vůbec¹⁴¹ a trvale ovlivnila literární i výtvarný jazyk a obecné chápání umělecké tvorby

¹³⁸ Jindřich ŠTYRSKÝ & TOYEN: *Artificielismus*, in: *ReD 1* (1927-28), č. 1 (říjen 1927), 28-30; cit.: *AZN II*, 513n. – Srov. Vratislav EFFENBERGER: *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*. Praha, Mladá fronta, 1969 (ypilon sv. 6), 242nn. TÝŽ: *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha, Odeon, 1969, 92.

¹³⁹ Karel TEIGE: „Nadrealismus a Vysoká hra“, in: *ReD 3* (1929-31), č. 8, 249nn.

– vlastně až po Hrabala včetně –, aniž se ovšem kdy plně odpoutala od svého konstruktivistického pendantu a spojence – o čemž by zase svědčilo dílo Jiřího Koláře. Právě u Koláře, stejně jako u jiných stoupenců Skupiny 42¹⁴² se konstruktivistická racionalita a důraz na řemeslo nevyklučuje s téměř surrealistickou fantazií a automatismem. Hrabalovská spontánnost a nechuť k racionálně zdůvodněnému formování (které je v tuzemsku většinou a priori podezříváno z teovitosti – viz případ recepce Milana Kundery) nicméně zůstávají favority českého vkusu dodnes. Viděna zvenku ovšem nemusí být tato linie považována vždy za přednost. Peter Demetz uzavírá své úvahy o „Hrabalově surrealistickém umění přežít“ bonmotem, jehož hrot míří proti disproporční převaze surrealistické poetiky v české kultuře: „Hrabal je štěstím pro literaturu; ale už dva takoví by byli katastrofou.“¹⁴³

¹⁴⁰ Karel TEIGE: „Surrealismus proti proudu“, in: TÝŽ: *Zápisy o smyslu moderní tvorby. Studie z třicátých let (Výbor z díla II)*. Ed. Jiří BRABEC – Vratislav EFFENBERGER. Praha, Československý spisovatel, 1969, 469–541, cit. 474. – Dlužno na druhé straně připomenout, že ještě v r. 1936, ve své knížce o Majakovském a likvidaci sovětské avantgardy, tehdy již v podstatě dokonanou, výslovně neodsoudil, byť fakta, která uváděl, naznačovala zřetelně, na čí straně stojí; srov. Karel TEIGE: *Vladimír Majakovskij. K historii ruského futurismu*. Praha, Knihovna Levé Fronty, 1936.

¹⁴¹ O mimořádné aktivitě pozdních stoupenců českého surrealismu podaly svědectví dvě výstavy v 90. letech: *Magnetická pole – Les Champs Magnetiques. André Breton a Skupina surrealistův Československu (1934–1938)*. Praha, Památník národního písemnictví, 28. 5.–8. 8. 1993, a především dosud největší retrospektiva české surrealistické tvorby *Český surrealismus 1929–1953*. Praha, Městská knihovna, 15.10. – 5.1.1997.

¹⁴² To potvrdila i rozsáhlá souborná výstava *Skupina 42* (Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna, příprava Eva PETROVÁ aj., Praha 23. 10. 1998 – 28. 2. 99). – Srov. Zdeněk PEŠAT – Eva PETROVÁ: *Skupina 42. Antologie*. Brno, Atlantis, 2000.

¹⁴³ Peter DEMETZ: „Dalí, Breton und Schweinebraten. ‚Hochzeiten im Hause‘: Bohumil Hrabals surrealistische Überlebenskunst“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 5. 1993.

Ilja Erenburg a česká a slovenská avantgarda

Pojem „avantgarda je stejně jako většina literárněvědných a umělecko historických pojmů dosti neurčitý. Někdy tento pojem bývá chápán natolik široce, že se jeho charakteristické znaky objevují už v literatuře a umění období romantismu. Jindy bývá synonymem pro modernismus, tj. pro pojem, spojující všechny tvůrčí proudy přelomu devatenáctého a dvacátého století, které narušují princip mimesis a estetické harmonie. Někdy je „avantgardní umění“ chápáno jako jeden z druhů modernismu, či dokonce jako jeho antipod, avšak obsah tohoto termínu je opět vykládán natolik široce, že fakticky zahrnuje téměř veškerou nerealistickou literaturu a téměř veškeré nerealistické umění ve dvacátém století.

My však, protože souhlasíme spíše se starým hlediskem Květoslava Chvatíka než se stejně tak starou koncepcí Mikuláše Bakoše, chápeme tento pojem úžeji: pro nás československá meziválečná avantgarda znamená literaturu a umění, která tím či oním způsobem spojuje estetickou revoluci s marxisticko-leninskou doktrínou. Proto do rámce takto pojaté avantgardy nezahrnujeme ani Osmu a český civilismus (S. K. Neumann období Nových zpěvů, bratři Čapkové), ani český a slovenský expresionismus, či slovenský nadrealismus.

Ilja Erenburg, který byl podle vlastních slov ještě nedávno „hřbitovním pobudou“, „nekromanem“, ctitelem „živého mrtvého umění“ a „mrtvého boha“, autorem básnických sbírek *Modlitba za Rusko* (Motlitva o Rossii, 1918) a *V hodině smrti* (V smertnyj čas, 1919), které zazněly jako panychida za umírající Rusko, nabyl na počátku roku 1920 „nového vidění“. V zasněžené a vyhladovělé Moskvě uviděl model *Památníku III. Internacionály* od Vladimira Tatlina a začal snít o kovu a nové architektuře, o novém kolektivním stylu, o divadelním ztvárnění života, o novém divadelním umění, které by bylo těsně propojeno s konstruktivní činností, s prací, s „vytváře-

ním věcí“. A během září a října roku 1921 v Bruselu napsal během měsíce knižní manifest, v němž byl tento umělecký program rozvinut ve formě tezí a hesel. Kniha, která za rok v Berlíně vyšla, měla název *A přece se točí* a obsahovala frázi, která se stala okřídlenou: „Nové umění přestává být uměním“.¹ Předpokládalo se, že zničení umění a přeměna „života na organizovaný tvůrčí proces“ nastane až zítra, kdežto úkolem dneška je „sfouknout nános, vyhodit smetí, budovat formy, proměnit umění na život“.² Praktické realizaci tohoto programu měl sloužit časopis *Věšč*. Tři čísla (první bylo dvojčíslo za březen a duben roku 1922) tohoto mezinárodního časopisu pod vedením I. Erenburga a architekta El-Lisického vyšla v Berlíně. Ke spoluúčasti na časopisu redaktoři přizvali Fernanda Légera, Alberta Glese, Juana Grise, Theo van Dysburga, Jacquesa Lipchitze, A. J. Tairova, A. P. Archipenka, napsali dopis s nabídkou spolupráce Mejercholdovi³, předem ohlašovali účast Picassa. Na stránkách časopisu byly otištěny verše Ch. Vildraca, I. Golla, J. Romainse, A. Salmona, Majakovského, Pasternaka, Jesenina, články Corbussiera, Jeannereta, Ozenfanta, G. Severinoho, F. Hellense, Chlebnikova, Igora Glebova (B. V. Asafjeva), Alexandra Kusikova, reprodukce děl F. Légera, A. Glese, J. Lipchitze, V. Tatlina. Pod fotografií obrovského lodního šroubu zaoceánského parníku byl napsal: „Parthenon a Apollón XX“. V redakčním úvodu se říkalo: „Umění je dnes mezinárodní, při veškeré přítomnosti zvláštních příznaků a rysů. Mezi Ruskem, které zažilo obrovskou revoluci, a Západem, s jeho únavným poválečným „pondělím“, když pomíneme rozdíly v psychologii, způsobu života i ekonomice, pokládají budovatelé nového mistrovství spojnicí *Věšč* – styk dvou spojeneckých zákonů. Jsme svědky počátku veliké epochy tvorby. Samozřejmě, že reakce a měšťácká natvrdoost jsou silné všude, jak v Evropě, tak i v Rusku vytrženém ze základů. Všechny snahy stoupenců staré víry mohou proces budování nových forem bytí a mistrovství jen zpomalit.“⁴

V témže roce 1922 se ukázky z knihy *A přece se točí* objevily v *Revolučním sborníku Devětsil* a v almanachu *Život II*. Redaktorem obou byl Karel Teige (v prvním případě spolu s Jaroslavem Seifertem, v druhém s Jaromírem Krejcarem). Ilja Erenburg byl zmíněn mezi budoucími stálými spolupracovníky v anonci na mezinárodní časopis *Disk*, jehož vůdčím duchem byl též Teige. V jeho článku *Umění dnes a zítra*, zařazeném do sborníku *Devětsil*, byla zarámována tato slova vytištěná tučným písmem: „Nové umění

přestane být uměním“ (překlad tu není úplně přesný, u Erenburga stojí: „Novoje iskusstvo perestajet byt' iskusstvom“) a dále se říkalo: „Tento plátek, obsahující slova ruského modernisty Ilji Erenburga v knize *A přece se točí!*, bylo by radno vylepiti na dveře všech dosavadních chrámů a stánků umění. V novém světě je nová funkce umění. (...) Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součásti života. Je to jiná, než artistní koncepce. Necht' je umění duševní hygienou, právě tak jako sport je hygienou fyzickou.“⁵ Tento citát z Erenburga později nedával mnohým spát. V lednu roku 1930 napíše Jindřich Štyrský o Teigem: „Jeho projevy literární a výtvarné byly řadou absurdních protikladů. Teige prohlašoval renesanci realistického primitivismu, prohlašoval lidové kolektivní umění, hned nato se přeorientoval ke kubismu, ale napsal monografii o Zrzavém. Poté, zhnusen vším, prohlásil likvidaci umění, drže se šosů Erenburgových.“⁶

Ve skutečnosti se K. Teige vůbec „nedržel šosů“ Erenburgových a již ve výše ocitovaném úryvku vykládal Erenburgovo heslo jinak než jeho autor. Také Erenburgův obecný postoj byl v tuto chvíli jiný než postoj Devětsilu.

Devětsil pod vlivem marxisticko-leninské ideologické koncepce hlásal heslo „nového proletářského umění“, kdežto Erenburg čestně prohlašoval, že se v politice vyzná málo a v ekonomice se nevyzná vůbec. Mluvil pouze o „velikém soumraku“ Evropy a věřil, že nehledě na formy (vývoj moci „jasné většiny nebo diktatura aktivní, vyzrálé menšiny“) zůstává nesporným faktem to, že „... předchází uspořádání a předchází kultura musí dříve či později ustoupit nové“.⁷ To byla koncepce univerzálnější a neurčitější: „Vildracův či Majakovského komunismus, Duhamelův socialismus, anarchismus Riverův či Rodčenkův není profese, nýbrž knoflík, který spojuje ateliér jednotlivce s ulicí mnohých.“⁸

Členové Devětsilu byli jednoznačnými historickými optimisty, kteří věřili, že diktatura proletariátu nakonec přivede k vybudování svobodné a šťastné beztřídní společnosti. Narozdíl od kubofuturistů prohlašovali, že jejich postoj k civilizaci je pesimistický, měli však na mysli pouze civilizaci buržoazní. U Erenburga tak kategorické rozdělení kapitalistického a socialisticko-komunistického světa nenajdeme. „Nové umění si klade za cíl splyvání se životem, a proto je neoddělitelné od veškerého vývoje současné společnosti.“⁹ Ačkoliv má Erenburg pochopení pro „spor mladých tříd se starými“ a pro „sociální přeměnu“, na místo politiky se podle jeho pře-

¹ I. Hoelarcoc: _____, 1922, s. 18.

² Tamtéž, s. 94.

³ _____, s. 103.

⁴ _____, 1922, 1-2, s. 1.

⁵ *Revoluční sborník Devětsil*, Praha, 1922, s. 199.

⁶ J. Štyrský: Koutek generace III. In: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 3. Praha, 1970, s. 181.

⁷ _____, s. 134-135, 136.

⁸ Tamtéž, s. 46.

⁹ Tamtéž, s. 45.

svědčení dostává ekonomie: „Profesionální politikové budou nahrazeni statistiky, inženýry, agronomy, správci a hospodářskými šéfy.“¹⁰ Zatímco „na Západě nové umění bezprostředně souvisí s budováním nové společnosti“, ruští revolucionáři – bolševici, menševici, eseři a anarchisté – jsou příkladem „krajních reakcionářů v oblasti umění“. A ačkoli je v Rusku revoluce, ačkoli „se v Rusku buduje (je-li to dobře či špatně, lze těžko určit) něco nového“, aktéři nového umění při ní obracejí svůj pohled na Západ: „Míjejí našedlé márnice Paříže a Londýna a hledí dále. Nad ní vzejde, podle neobyčejného prorocství básníka Alexandra Bloka 'Ameriky nová hvězda'“.¹¹ V knize je nastíněna perspektiva jediného industriálního světa. A téměř v té samé době píše Erenburg tyto verše:

_____ ————— ————,
 _____ ————— ————,
 ————— —————, ————— ————— —————,
 _____ ————— ————.

 _____ ————— ————
 _____ ————— ————,
 _____ ————— —————,
 _____ ————— —————.¹²

Tyto nálady se odrazily také v románu *Julio Jurenito* a později v povídce *Uskomčel*.

V knize *Lidé, roky, život* Erenburg vzpomínal: „... byl jsem uchvácen tím, čemu se tehdy říkalo 'konstruktivismus'; abych však řekl pravdu, idea rozplynutí umění v životě ve mně vyvolávala jak nadšení, tak odpor. V roce 1921 jsem napsal bouřlivou a naivní knihu *A přeče se točí*, která připomínala deklarace členů sdružení Lef. Přesvědčoval jsem o tom, že 'nové umění přestane být uměním'. Zároveň jsem se svým myšlenkám vysmíval; v tomtéž roce jsem napsal *Julio Jurenito*; můj hrdina dováděl do absurdity teze knihy *A přeče se točí*. (...) Polemizoval jsem nikoli s epochou, nýbrž sám se sebou. V mých myšlenkách bylo mnoho zmatku. Vždyť jsem byl zastáncem industriální estetiky, naplánované ekonomiky, nenáviděl jsem chaos, pokrytectví a pozlátka kapitalismu ... Nejednou jsem se však ptal: co se v rozumnější a spravedlivější společnosti stane s různorodostí lid-

¹⁰ Tamtéž, s. 46.

¹¹ Tamtéž, s. 26.

¹² _____: _____ (_____ 1915–1921). _____, 1921.

ských povah, nenahradí zdokonalené stroje, které jsem tak vychválil, umění, nezahubí technika neklidné, ale lidem tak drahé city?“¹³

Sporným bodem byla pro Erenburga počátku dvacátých let i pro členy Devětsilu existence lyriky v epoše konstruktivismu. V knize *Portréty ruských básníků* (Portrety ruskich poetov), kterou v roce jejího vydání (1922) v Berlíně koupil Adolf Hoffmeister, psal Erenburg o svém setkání s Borisem Pasternakem takto: „... 28. října roku 1920 ve městě Moskvě do mého pokoje vstoupil básník. Kvůli soumraku jsem si nemohl zřetelně prohlédnout jeho obličej. (...) Po dlouhých a únavných úvodech začal číst verše o zbičovaných křídlech Démona. V tom okamžiku jsem pochopil, kdo to ke mně přišel. Ano, 28. října v pět hodin večer poté, co jsem si přečetl výtisk *Izvěstij*, hovořil jsem s M. J. Lermontovem.“¹⁴ A dále Erenburg volal: „Troufne si někdo, kdo zná Pasternaka, tvrdit, že romantismus je jen literární škola (...) ? Konstruování jiného světa s neobvyklým spojením obvyklých forem, se zoufalými proporcemi a bláznivými měřítky patří mezi věčné potřeby člověka.“¹⁵ To bylo napsáno v tomtéž roce 1921, kdy vznikla i kniha *A přeče se točí*. Ta si všímala „rychlého rytmu“, „mužskosti“, „ekonomie“, které byly vlastní Pasternakově poezii. Těžko by se k ní hodila charakteristika „jasnost a prostota“. Vcelku však zůstalo nepochopitelné, jak se tragický lyrismus hodí do atmosféry „bodrosti a veselí“, „rozumovosti“, „uspořádanosti“, „celistvosti“, „účelovosti“, „strojovosti“. Třebaže byl v knize zdůrazňován požadavek „poetické poezie“, „romantismus“ v ní byl zařazen mezi „umírající formy“. Erenburg nevěděl, jak „usmířit 'integrál' s lidskostí“, jak „navléci na techniku humanistický náhubek“.¹⁶ Teige tento protiklad vyřešil pomocí funkcionalismu a vymezení funkce poezie jako gymnastiky ducha, která zdokonaluje oblast lidských citů.

Teige byl prvním recenzentem Erenburgovy knihy v Čechách. Esej ruského spisovatele zařadil k „nejvýznačnějším statím a projevům, jenž byly napsány o novém uměleckém hnutí“¹⁷

V publikacích Devětsilu byly často reprodukovány tytéž fotografie a ilustrace, které byly i v Erenburgově knize a časopise *Věšč*. Idea mezinárodní publikace, která byla uskutečněna ve sborníku *Disk*, se možná objevila pod vlivem časopisu *Věšč*.

¹³ _____: _____, _____, _____, 1990, sv. 1, s. 386.

¹⁴ _____: _____, _____, 1922, s. 127.

¹⁵ Tamtéž, s. 128.

¹⁶ _____: _____, _____, sv. 1, s. 398, 272.

¹⁷ K. Teige: Ilja Erenburg. *A přeče se točí*. *Socialista* I, č. 30, 7. června 1923, s. 4. Viz také: Stavba II, č. I, 1923, s. 55–56.

V roce 1923 navštívil pražského vydavatele O. Štorcha–Mariena mladý překladatel František Píšek a navrhl na vydání, nejspíše na základě Teigeho doporučení, Erenburgův román *Trust D. E. A* v prosinci téhož roku se Praze objevil sám Erenburg. Nedlouho předtím se v Berlíně seznámil s Romanem Jakobsonem, který jej začal přemlouvát, aby se vydal do Prahy, a lákal jej především na setkání s „mladými básníky“. Není vyloučeno, že to byl právě R. Jakobson, kdo tyto „mladé básníky“ seznámil s knihou *A přece se točí*. Právě on mohl být i pražským popularizátorem časopisu *Věšč*. „Na konci roku“, vzpomínal Erenburg, „jsem přijel do Prahy. Mladí básníci mě přijali přátelsky, ptali se na Majakovského, Mejercholda, Pasternaka, Tatlina ... nemohu si vzpomenout, kdy jsem se s řadou mých pražských přátel setkal, zda v roce 1923 či později, zato si však dobře vzpomínám na jeden z prvních pražských večerů, kdy mě Roman Jakobson přivedl do Národní kavárny, kterou si oblíbili členové Devětsilu – tak se pojmenovali čeští příznivci levého umění. Na gauči u dlouhého stolu seděli básníci Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, prozaik Vladislav Vančura a teoretik Devětsilu Karel Teige. Byli tam ještě mladí umělci, už si však nevzpomínám, kdo přesně.“¹⁸

Vztah mezi Erenburgem a výše zmíněnými spisovateli byl různý. Vladislavu Vančurovi byl nejvíce ze všech blízký Erenburgův program „vytváření věcí“. V roce 1921 Vančura napsal: „... pospolitá práce buduje nový sloh a mimo ni není modernosti.“¹⁹ V roce 1924 vysvětloval: „Umění jest organizace práce. Nemyslíme tedy jenom na devět Múz, nýbrž na všechnu tvořivou činnost. Nejde o neobvyklost, nejde o novotu, nejde o sličnost, jde o organizaci, ustrojení, zákonnost tvořivé práce.“²⁰ U Vančury však nenajdeme ani jednu zmínku o Erenburgovi. Jaroslav Seifert v roce 1961 Erenburgovi napsal: „Uplynulo už téměř čtyřicet let od doby, kdy jsem se s Vámi poprvé v Praze setkal. Bylo to v Zelinářské ulici ve sklepní restauraci. Luskali jsme ústřice. Byli tam i Roman Jakobson a Karel Teige. Někdy mám chuť vášnivě zakřičet: Kde jsou ta nádherná léta? Tehdy jsme my, mladičtí spisovatelé, vepsali Vaše jméno na svůj štít.“²¹ Nicméně ve vzpomínkách J. Seiferta zmínky o Erenburgovi chybí. V. Nezval v knize *Z mého života* napsal: „Prvním světovým spisovatelem, který navštívil Prahu a patřil k našim, byl Ilja Erenburg. Osud si nemohl vybrat nikoho vhodnějšího než autora *Julie Jurenita* a *Dýmek*. (...) Byl z té země, v níž po vítězství revoluce povstal člověk, aby si zajistil práci, osvobozenou od útlaku, svůj lidský úděl, a se-

¹⁸ _____, sv. 1, s. 422–423.

¹⁹ V. Vančura: *Řád nové tvorby*. Praha, 1972, s. 54.

²⁰ Tamtéž, s. 55.

²¹ _____, 12 (1995), s. 102.

dával v pařížských kavárnách s těmi všemi, které i my jsme měli rádi. Měli jsme je rádi proto, že jejich básnická či umělecká díla nám přinášela nové pocity a city, a tak nám byl Ilja Erenburg dvojnásob milý.“²² Přičemž však Nezval dodával: „Tehdy jsem znal velmi málo ruštinu a neuměl jsem poslouchat ruský jazyk a lituji, že mi uniklo mnoho z těch zajímavých věcí, které nám Erenburg sděloval.“²³ Pro Teigeho ruština překážkou nebyla. Právě on vyprávěl o prvním Erenburgově vystoupení v Praze 21. prosince 1923. Vystoupení, které organizoval Devětsil, se konalo v kavárně Opera (Chotkova ulice č. 3). Do češtiny tlumočená přednáška obsahovala podle Teigeho slov „stručný a velice informativní přehled dnešní ruské produkce umělecké“.²⁴ Erenburg vyprávěl o Mejercholdovi, Tairovi, Vesninovi, Majakovském, Pasternakovi, El–Lisickém, Malevičovi, Rodčenkovi, Tatlinovi. Mluvil o zajímavé polygrafické úpravě časopisu *Lef*, jež byla podobná duchu *L'Esprit Nouveau*, *Staveb*, *Ma*, *Života II* a *Revolučního sborníku Devětsil*. Později si Teige povšiml, že Erenburg v této přednášce „neshodoval se již zcela se svou knihou“²⁵. Erenburgův ústup od pozice knihy *A přece se točí* se zřetelně projevil v jeho dopise Josefu Šimovi, otištěném v brněnském devětsilovském časopise *Pásmo*. Poté co Erenburg konstatoval, že „teď jsou v módě spíše bačkory než turistické boty“, podpořil tvůrčí hledání českého umělce, hledání v rámci vlastního řemesla, hledání se štětcem v ruce, a nikoli s žurnalistickým perem či s kružítkem diletantského inženýra. „Tím naprosto nechci říci, že umělec musí se odcizit životu. Naopak, jsem přesvědčen, že jen těsným přimknutím k sociálním a technickým problémům nové společnosti umělec může pochopit dráhu malířského vývoje.“ Zároveň tvrdil, že umělec nesmí „běžet od palety k vysokým pecím“. „Čím ostřeji se bude projevovali mechanizace života, tím většího bude potřeba romantismu, posunu proporcí, jímž žilo a žije každé umění.“ Erenburg přisuzoval umělci skromnou úlohu stromů v megalopoli a vyzýval Šimu a jeho přátele, aby řešili problém, „jak spjati obraz se skutečností“. „Otázka tato je vnitřní, týkající se sociální náplně obrazu, i vnější, vztahující se k masovému rozšíření, tj. k způsobu nové reprodukce.“²⁶

Patrná teoretická neshoda s Erenburgem Teigemu nebrání, aby pod průhledným pseudonymem T. Garel uveřejnil překlad jeho básně *Naše vnučata* se podívá z knihy *Modlitba za Rusko*,²⁷ kterou si Nezval zapama-

²² V. Nezval: *Dílo*, sv. XXXVIII. *Z mého života*. Praha, 1978, s. 189.

²³ Tamtéž, s. 190.

²⁴ Přednáška p. Ilji Erenburga o novém ruském umění. *Stavba* 2, 1923, s. 15.

²⁵ K. Teige: Přednáška Ilji Erenburga v Praze čili Konstruktivismus a romantismus. *Stavba* 5, č. 9, březen 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2. Praha, 1972, s. 394.

²⁶ I. Erenburg: Dopis čs. malíři Josefu Šimovi. *Pásmo* 1, 1924, č. 9, s. 3.

²⁷ *Host* IV, č. 2, 1. listopadu 1924, s. 47.

toval na celý život, či udělal grafickou úpravu českého vydání románu *Julio Jurenito*.

V únoru roku 1927 Erenburg znovu přijíždí do Prahy. 14. prosince pořádají vydavatelské sdružení Kmen a Osvobozené divadlo v sále Umělecké besedy jeho večer. Erenburg mluvil francouzsky, překládal jej Teige. Po přednášce četl Josef Zora verše Majakovského, Bloka, Jesenina. „Erenburgova přednáška“, psal Miroslav Rutte, jehož stejně jako O. Štorch–Mariena šokovalo spisovatelovo pohrdání svým zevnějškem, „je snůškou bystrých postřehů, útočných posměchů, anekdot a duchaplných glos. Je stejně rozčuchaná jako její autor a stejně kosmopolitická: hovoří se v ní o ruském divadle, básnictví a architektuře, o francouzských kubistech, dadaistech a surrealitech, o italském futurismu a fascismu, o Mejercholdovi a Tatlinovi, a hlavně o Majakovském, Pasternakovi a Babelovi ...“²⁸

Jesliže Rutteho nejvíce dráždil Erenburgův „proletářský snobismus“, jeho tendence k epatáži a jeho způsoby, Teige, který byl na karikatuře A. Hoffmeistera v *Rozpravách Aventina* zobrazen jako průvodce ruského spisovatele noční Prahou, měl námitky k samotnému obsahu přednášky a k vydání připravované knihy *Bílý uhlík aneb Wertherovy slzy* (Belyj ugol', ili slezy Vertera): „...nová přednáška Erenburgova v Praze a nová kniha vycházející v Moskvě jsou narozdíl od někdejších výzev k věčnosti a racionalismu, jež byly obsaženy v *A přeče se točí*, spíše cosi jako *L'education sentimentale*. (...) A dnes je nutno hájit knihu *A přeče se točí*, jež byla prvním manifestem konstruktivismu, i proti samotnému Erenburgovi a jeho romanticko–sentimentálním náladám.“²⁹

Pokus o takovou obhajobu provedl Teige, který byl dobře informován o Erenburgově senzačním přednáškovém turné po SSSR v roce 1924 (Majakovskij na ně reagoval křiklavým záhlavím na plakátu jednoho ze svých vystoupení – *A přeče se Erenburg vrátil*³⁰), už v článku *Konstruktivismus a likvidace umění* (*Disk*, jaro 1926): „Jestliže konstruktivisté prohlásili (slovy Ilije Erenburga), že nové umění přestane být uměním, nechtěli se dopouštět brilantního paradoxu ani futuristického obrazoborectví, chtěli jen konstatovat fakt, vyslovit poznatek. Že totiž není v umění věčných hodnot a že dnešní umění hledí vstříc svému zániku. (...) Člověkova potřeba básnického potěšení, spirituální zábavy, potřeba senzibility dojímané prostřednictvím barev, tvarů, zvuků, slov a vůní je patrně stálá, ale z toho ne-

²⁸ M. Rutte: Ilija Erenburg v Praze. (Přednáška v Umělecké besedě 14. února 1927). *Národní listy*, 16. 2. 1927, č. 46, s. 4.

²⁹ *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2, s. 396.

³⁰ „...“ 1923–24 „...“ 1924 „...“ In: *Polnoje sobranije sočinenij*, sv. 13, s. 157.

plyne, že bylo by vždy jí potřeba tabulových obrazů, symfonických orchestrů a literatury.“³¹

Jinak se k Erenburgově heslu stavěl Jiří Weil: „Konstruktivismus je různý jako duha. Je umírněný konstruktivismus. Prohlásí o levém umění spočívajícím na tradici řekněme Greca nebo Madame La Fayette, že je konstruktivní. To je konstruktivismus Ilije Erenburga a jiných.

Pak je nekompromisní konstruktivismus. To je konstruktivismus, který navazuje rád na marxismus a hlásá nepotřebnost umění vůbec.

Další odrůda je konstruktivismus náš – domácí, který klade automobil nebo parní válec za vzorec příštího umění. Což je ovšem nesmysl.“³²

Jindřich Honzl ve sborníku *Fronta* (1927) napsal, že Erenburgovo heslo se stále ještě nevyčerpalo, pokud nebudeme brát v potaz, že „konstruktivismus v životě, technice, vědě, ať uspokojuje estetickou vnímavost, ať dává mocné dojmy či nikoli – že tato oblast moderního života, která koresponduje s citovostí moderního člověka – není uměním. Konstruktivismus a konstrukce nemůže být předmětem jen uměleckého rozboru.“³³ Nakonec však došel k závěru, že umění by mělo být uměním. A Jiří Voskovec v tomtéž sborníku vyzýval k tomu, aby se přestala „přežvykovat“ Erenburgova fráze, kterou on sám už dávno zapomněl.³⁴

Erenburg, který se podle vlastních slov v „každé knize ‘vymezoval’ proti sobě samému“, se na své polské, maďarské a české stoupence, kteří „vzali negaci umění za bernou minci“, díval s ironií.³⁵ V črtě *Nuda prostřednosti* (Toska serediny) pochválil českou inteligenci za znalost nového umění, označil časopis *Stavba*, který redigoval Teige, za „jeden z nejlepších“ v Evropě, ale i v interview pro Jiřího Voskovce vyjádřil několik kritických námitek na adresu českých avantgardistů: „Po strážce umělecké je tu mnoho společného s Berlínem. Totiž amerikanism. Vaše avantgarda se podobá všem avantgardám světa: jsou vždy stejné; ale tato má falešný berlínský amerikanism, neživé prky, jež se mají za každou cenu ujmout. A toho nelze docílit. Odtud jistá topornost a pak Vaše zvláštní prehistoričnost. Osvobozené divadlo hraje Apollinairovy *Prsy Tiresiovy*. Mám dojem, že dnes by se tato pomalu 20 let stará manifestační věc měla jen číst. Umění,

³¹ *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2, s. 125.

³² J. Weil: Svaté Hildegardy cesty věž. *Avantgarda* 2, č. 2, únor 1926. In: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2, s. 249.

³³ J. Honzl: Ismus a umění. *Fronta*, duben 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2, s. 418.

³⁴ J. Voskovec: Želva, o které se nikdo nezmiňuje. *Tamtéž*, s. 446.

³⁵ „...“ In: „...“, sv. 4, 1991, s. 542.

Nezval, který vystoupil na zasedání 29. srpna, se zmínil jak o „Stalinově géniu“, tak i o Hegelovi, Feuerbachovi, Marxovi, Engelsovi a Leninovi, zároveň vystoupil na podporu Bucharinova referátu, mluvil o *Spojitych nádobách* A. Bretona, podtrhoval spojitost českých surrealistů s revolučním světovým názorem a revolučním bojem. Na sjezdu byl i A. Hoffmeister. Po sjezdu se diskuse o socialistickém realismu a surrealismu rozpoutala s novou silou i v Čechách. Ve sborníku *Surrealismus v diskusi* (1934) Teige znovu vzpomněl a odsoudil Erenburgův pamflet. Avšak ve sborníku *Socialistický realismus* (1935) odkazoval v polemice se starým realismem na Erenburgův článek *Za náš styl*⁴⁸ a na jeho názory na *Rozrušenou zemi*. Když Hoffmeister mluvil o různých výkladech pojmu „socialistický realismus“, zmiňoval Erenburgovo vystoupení na sjezdu spisovatelů.⁴⁹ Posledním ohlasem sporu mezi Erenburgem a českými surrealisty se stal Nezvalův článek o prvním mezinárodním kongresu spisovatelů na obranu kultury: „Dne 14. června 1935 způsobil André Breton a Benjamin Péret před Closerie de Lilas žurnalistu Erenburga ... 'Erenburg bude bit', napsal jeden z nás. Byl bit, nezmohl se ani na slovo obrany a jeho zbabělá nestoudnost šla tak daleko, že předstoupil se svými fackami před předsednictvo kongresu. Je smutné, že člověk literární úrovně a charakteru tak problematického může a smí informovat Sovětský svaz, kam ostatně jezdí jen na výlety, o práci a úsilí revolučních básníků, kteří si nikdy neposkvrnili ruce literárním komercionalismem, jenž je nejvlastnější doménou lidí jako Erenburg.“⁵⁰

Poslední předválečná Erenburgova vystoupení v Praze a v Brně (prosinec 1935) měla charakter politické manifestace. Tváří v tvář fašistické hrozbě propagoval Erenburg s obrovským úspěchem stalinský socialismus, aniž by se zmínil o mechanismu masových represí, který se v SSSR začínal uvádět do pohybu.

Práce Taťány Ivanovové,⁵¹ Štefana Druga,⁵² Vladimíra Čerevky,⁵³ vzpomínkové knihy o Erenburgovi⁵⁴ a Davu⁵⁵, které jsou věnovány tématu Eren-

⁴⁸ *Doba I*, 1934, č. 7.

⁴⁹ A. Hoffmeister: *Socialistický realismus*. *Doba I*, č. 17–18, březen 1935, s. 251.

⁵⁰ V. Nezval: *Kongres je skončen*. *Surrealismus*, Praha, únor 1936, podpis – vn. In: *Dílo*, sv. XXV. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Praha, 1974, s. 552–553.

⁵¹ T. Ivanová: *Ilja Erenburg a Slovensko*. *Slovenská literatúra* 11, 1963, č. 3, s. 316–333; T. Ivanová: *Ešte raz na tému Ilja Erenburg a Slovensko*. *Slovenská literatúra* 11, 1964, č. 4, s. 430–434.

⁵² Š. Drug: *Niekoľko poznámok k štúdiu T. Ivanovej Ilja Erenburg a Slovensko*. *Slovenská literatúra* 11, 1964, č. 1, s. 85–90; Š. Drug: *Dav a davisti*. Bratislava, 1964.

⁵³ V. Čerevka: *Dav a sovietská literatúra*. Bratislava, 1978.

⁵⁴ Ilja Erenburg: *Plamenné slovo pravdy*. Bratislava, 1951.

⁵⁵ *Dav. Spomienky a štúdie*. Bratislava, 1965.

burg a Slovensko či s ním alespoň souvisí, nám umožní nezabývat se při popisu vztahů mezi Erenburgem a „davisty“ faktografií. Pochopitelně, že se jejich literární a estetické názory zformovaly již před setkáním s Erenburgem a jeho tvorbou. Avšak i skutečnost, že je v jistém okamžiku ruský spisovatel zaujal, nepochybně znamenala, že jim byl zvláště blízký. A v tomto ohledu má v dávném sporu mezi Taťanou Ivanovou a Štefanem Drugem pravdu přeci jen spíše T. Ivanová.

L. Novomeský v roce 1950 napsal: „Ilja Erenburg je u nás vari nejzávažnější postavou sovietské literatury.“⁵⁶ S tím není v rozporu ani skutečnost, že ve 20. a 30. letech byla do slovenštiny přeložena jen jediná Erenburgova kniha – román *Jednotná fronta* (*Jedinyj front*, 1930). V recenzi na tento román D. Chrobák napsal: „světová literatura dostává se k nám výlučně prostřednictvím českým“⁵⁷ A V. Clementis o této knize poznamenal: „Je trocha náhoda a trocha úmysel, že za prvé Erenburgovo dielo, preložené do slovenčiny, bol zvolený práve *Jedinyj front* ... Erenburg, tento, keď chcete, sovietský Rus (nie komunista, nie boľševik), keď chcete, jeden z občanov svetovej 'vlasti v čase' a hádam i tajný prívrženec Babelovým starým židom vysnenej IV. internacionály, prešiel niekoľkými myšlienkovými i tvorivými etapami, ktoré by sa zdali snáď na prvý pohľad i protikladné. V jednom zostával však jeho postoj stále nezmenený: v živej, zásadnej, posmešnej nenávisti, negácii starého sveta (naschvál sa vyhýbame výrazu: kapitalistického systému, pretože Erenburg sa mu tiež vyhýba). Ale neraz sme museli dať najavo svoj živý nesúhlas, keď Erenburg prenášal svoj rozkladný pesimizmus i tam, kde síce môžu byť chyby, omyly, kde však niet rozkladu – na vznikajúci svet socializmu.“⁵⁸ Sám Erenburg vzpomínal, že mu Clementis nejednou říkal, že v něm zůstala „celá řada idealistických bludů“ a že k té či oné otázce je třeba „přistoupit marxisticky“⁵⁹ Negativní postoj k tomu, co Clementis nazval „zžieravou negativnosťou“, nalezneme u L. Novomeského. Autor staré recenze na *Trust* D. E. v roce 1950 napsal: „Tón v Erenburgových literárnych prácach, ktoré poznáme z tých čias, líši sa od burcujúceho, buričského a optimistického ladenia ostatnej sovietskej literatúry z jej počiatkov. Prvá knižka, ktorá sa dostala do našich rúk v českom preklade v rokoch dvadsiatych po prvej svetovej vojne, volá sa *Trust Dee*,

⁵⁶ L. Novomeský: *Publicistika*, sv. 5. *Zväzky a záväzky*. Výber zo statí článkov 1945–1950. Bratislava, 1972, s. 393.

⁵⁷ D. Chrobák: *Cesta za umením*. Bratislava, 1957, s. 99.

⁵⁸ V. Clementis: *Vzduch našich čias*, sv. 1. *Články, state, prejavy, polemiky*. 1922–1934. Bratislava, 1967, s. 350.

⁵⁹ —: —, —, —, —, sv. 3, s. 119.

História skazy Európy. Tak sa zdá, akoby len cynizmom premohol v nej skepticizmus, ktorý bol schopný až ubíť človeka, tolko ho v ňom bolo.⁶⁰

Při cestách s Erenburgem po Slovensku v léte roku 1928 si Clementis povšiml, že Erenburg „pracoval metódou skoro vedeckou. Dal si vykladať štatistiku, históriu, fakty. Okom cudzinca, postrehom reportéra–spisovateľa objavoval skutočnosti, popri ktorých sme denne chodili nevšímavo.“⁶¹ Na počátku 30. let byl politikům a žurnalistům z Davu Erenburg blízky a potřebovali ho, protože svérázným způsobem uváděl do života heslo skupiny Lef – „literaturu faktu“. Ve vzbouřené Vídni v roce 1934 byl Erenburg společně s Clementisem. Spolu s Clementisem hovořil s rakouskými politikými emigranty, kteří našli útočiště na Slovensku. L. Novomeský posléze psal: „Po prvých správach o vypuknutí viedenského povstania je Erenburg v hlavnom meste Rakúska a jeho čitatelia dostávajú z tejto návštevy do rúk knižku podstatne odlišnú od všetkých, ktoré od neho predtým čítali ... v literárnom vývoji Ilju Erenburga znamená rozhodnú zmenu táto útlá knižočka, ktorú estétski milovníci erenburgovskej literatúry brali do rúk rozpačito ...“

⁶² Když se Novomeský setkával s Erenburgem v Bratislavě nebo v Madridu, neměli právě čas mluvit o či problémech uměleckých literárních.⁶³

A přesto očividně tmelícím prvkem přátelství Erenburga s Clementisem a Novomeským byl jejich vztah k poezii Bloka, Majakovského a Pasternaka, jejich představa o tom, že „akustikou životného diania je básnikovo srdce“.⁶⁴ Davisty patrně příliš netrápilo, že Erenburga, který „bol kedysi seismografom európskych umeleckých avantgárd“,⁶⁵ tato funkce nakonec omrzela. „Ve vedení Davu“, vzpomínal Erenburg, „byl Vladimír Clementis, syn rolnického učitele, komunista. Nespouštěl zrak z Moskvy – pro davovce byl kterýkoli spolupracovník Lefu větší autoritou než všichni surrealisté světa.“⁶⁶

Na konci dvacátých let vnímal Erenburg Dav jako slovenskou variantu Devětsilu. Ve *Vízu času* (Viza vremeni) napsal: „V Bratislavě existuje Dav: tak se nazývají místní konstruktivisté – spisovatelé, umělci, architekti. Jsou to velmi milí a velmi naivní mladí lidé. Sní o umění rozumném, přísňem

⁶⁰ L. Novomeský: *Publicistika*, sv. 5, s. 394.

⁶¹ V. Clementis: *Vzduch našich čias*, sv. 1, s. 131.

⁶² L. Novomeský: *Publicistika*, sv. 5, s. 395.

⁶³ L. Novomeský. Nevýdarené interview s Ilom Erenburgom. In: *Publicistika*, sv. 3, *Manifesty a prostesty. Výber zo statí a príspevkov o kultúre a umení 1924–1937*. Bratislava, 1970, s. 142–144; *Medzi spisovateľmi v Španělsku*. *Publicistika*, sv. 4, Slávnosť istoty. Výber zo statí a príspevkov o kultúre a umení 1938–1944. Bratislava, 1970, s. 58–59.

⁶⁴ Xenon (L. Novomeský): Akustikou životného denia je básnikovo srdce. *Mladé Slovensko* 7, č. 4–5, apríl–máj 1925, s. 1.

⁶⁵ V. Clementis: *Vzduch našich čias*, sv. 1, s. 351.

⁶⁶ ...: ..., sv. 3, s. 351.

a čistém jako sklo ... Ve své zemi jsou členové Davu osamělí a odsouzení puritáni.⁶⁷ Erenburg vzpomínal, že se ho mladí slovenští spisovatelé ptali „na Majakovského, konstruktivismus, industrializaci Sovětského svazu, na to, co dělá Ejzenštejn, Mejerchold, Tatlin“.⁶⁸

L. Novomeský sdílel Erenburgovu myšlenku o protikladu poezie a současné civilizace (viz jeho články *Jachtavá řeč nad rakvou Vladimíra Majakovského*; *Vladimír Majakovskij*; *Básnik 1931*⁶⁹).

V projevu na I. sjezdu sovětských spisovatelů L. Novomeský mluvil o tom, že rozvoj sovětské a „česko–slovenské revoluční poezie“ se dlouhou dobu ubíral paralelními cestami, ale po smrti Majakovského se tento rozvoj už „neubírá cestami tak paralelními“.⁷⁰ V *Davu* byly otištěny Erenburgovy články *Za náš styl* a *Naše problémy* i jeho vystoupení na sjezdu sovětských spisovatelů. Stejně jako Erenburg i Novomeský, který nejednou odkazoval na jeho řeč, vystupoval proti provincionalismu a požadoval „otevřená okna do Evropy“⁷¹ Na prvním kongresu spisovatelů na obranu kultury v Paříži nebyl přítomen. V roce 1936 Erenburg přijel na Slovensko jako představitel mezinárodní asociace spisovatelů na obranu kultury. A v létě 1937 se Erenburg a Novomeský setkali na zasedání druhého kongresu této organizace v Barceloně, Valencii a Madridu.

Pro členy hnutí Dav byl důležitý i Erenburgův zájem o problém národního charakteru. V souvislosti s uveřejněním črty Švejka vlast v *Davu* Novomeský napsal: „Náš pomer k nacionalizmu nám skôr vyniesol podozrenie z čechofilstva ako zo slovenského šovinizmu a sme sa predsa bez váhania rozhodli priniesť tento Erenburgov fejtón. (...) Nezbadali sme v ňom urážku českého národa. Ale zbadali ju traŕení – českí malomeštiaci.“

⁷² Erenburgova črta o Slovensku, jeho vystoupení v roce 1936 na sjezdu slovenských spisovatelů v Trenčianských Teplicích, kde říkal: „Niet malých národov a malých literatúr. Každý národ je tvorcom svojho osudu. Môže tvorit veľkú literatúru nie preto, že veľký počtom, ale preto, že je plný historického úsilia“,⁷³ byl v souladu s davistickým úsilím nalézt „třetí směr“ v nacionální politice, mezi čechoslovákismem a slovenským šovinismem.

⁶⁷ ...: ..., s. 203.

⁶⁸ ...: ..., sv. 3, s. 116.

⁶⁹ L. Novomeský: *Publicistika*, sv. 3, s. 73–111.

⁷⁰ ...: ..., s. 571.

⁷¹ L. Novomeský: *Dnešný stav a vývoj slovenskej literatúry (1936)*. *Publicistika*, sv. 3, s. 247.

⁷² L. Novomeský: *Ozvena z krajiny dobrého vojaka Švejka*. *Publicistika*, sv. 2, s. 114.

⁷³ *Prívet I. Erenburga na kongrese*. *Elán* 6, 1936, č. 10 (30. 5. 1936), s. 3.

krajiny a regiony

Antonín Líman

Duševní osobnost krajiny

V Šigově Cestě temnou nocí a v Českém snáři Ludvíka Vaculíka

Tenga tendžo juiga dokuson.

(Mezi nebem a zemí je jen jediná existence: já sám.)

1. Český snář: bitva o lidskou duši

Když jsem v roce 1966 poprvé odjížděl do Japonska, zavolala si mě profesorka Hilská a řekla: „Akademik Průšek Vám vzkazuje, že byste měl napsat studii o japonském *watakuši šósecu* a českém Ich–románu ...“ Slíbil jsem, ale třicet let nenapsal. Dnes se tedy k tomuto zajímavému tématu vracím a plním, alespoň částečně, dávný slib. Profesor Průšek myslel na srovnávací studii Hrabala a Dazaie a měl absolutně pravdu – toto téma dodnes volá po zpracování, a doufám, že se k němu ještě vrátím. Dnes mě zajímá spíš srovnání Šigy Naoji a Ludvíka Vaculíka jako podobných autorských typů, hloubka jejich dobové výpovědi a míra jejich vcítění do kulturní krajiny.

Český autobiografický román (pokud smím o takovém žánru mluvit), se za třicet let mohutně rozrostl a má dnes mnohem košatější a bohatší podobu. Čeští bohémisté ať mi odpustí, že jim fušuji do řemesla, řeknu jim o Vaculíkovi těžko něco nového. Kontrast s japonským autorem by ale mohl poskytnout zajímavý pohled z trochu odlišné perspektivy.

Doktrína jedné větve japonského buddhismu, teorie absolutního vědomí (*juiga išiki*) má svým způsobem paralelu, i když lidovější a méně filosoficky vytríbenou, v katolickém důrazu na integritu jednotlivé lidské duše. Všechno může člověk ztratit, a všeho se může vzdát, ale ztratí-li duši, ztrácí to nejcennější co má – sám sebe. V zápisu z 20. dubna 1979, v den Hitlerových narozenin, sděluje vypravěč *Českého snáře* své dojmy z přednášky osvícené Oxfordské profesorky o lidské identitě a uzavírá, že:

Člověkově já se proměňuje, máme dokonce několik já současně, podle místa, funkce a účelu. Jedno plynule celoživotní já se skládá z dílčích, jež se přesahují: po vzpomínkách následují vzpomínky na

vzpomínky. Jednota osobnosti je jako provaz z vláken přadena, z přání, tužeb, morálních zásad a podobně. Čím delší tato vlákna osobnosti jsou, tím je osobnost pevnější. Osobnost se musí vědomě pěstovat a uvádět v řád, má-li odolat vlivům, které ji chtějí rozbít. Osobnost je tedy spíš nežli něco stálého a ohraničeného stálé úsilí o pevnou jednotu¹.

Po krátkém, kontrastním úžasu nad televizním učitelem s nemyslivým čelem, dělá Vaculík významnou tečku větou „...but his soul goes marching on“. Zda tím myslí, že i blbý režimní učitel má duši, anebo si lidově tvrdí jako v moravské muzice „a přece duša moja šecker je“, těžko určit. Ať už ale řekneme s anglickou psycholožkou, že osobnost je stálé úsilí o pevnou jednotu, nebo jednoduše po katolicku, že člověk nesmí ztratit svou duši, jsou Šigova *Cesta temnou nocí* a Vaculíkův *Český snář* jakousi poslední rozhodnou bitvou o tuto ohroženou lidskou duši. Řečeno moderněji, v obou případech se jedná o vyjádření a přehodnocení identity moderního člověka, který se cítí zahrán do kouta dobou a poměry. To, že Šigův velký román byl napsán v zemi se zcela odlišnou duchovní tradicí o padesát let dříve než velký román Vaculíkův – a má tedy velice rozdílné politické pozadí – na věci zásadně nic nemění. V prvním plánu *Snáře* je sice ďábelské a zároveň poněkud dětinské šikanování myslícího člověka zkomírající totalitní mocí výraznou složkou námětu, ale čím hlouběji se do Vaculíkova bohatého textu ponoříme, tím jasněji si uvědomíme jeho základní tón, který tuto časově přechodnou dimenzi o tolik přesahuje.

Vaculík záměrně polemizuje s morálně i lidsky odkecaným režimem a jeho pohůnky jen jakoby na okraji a na půl huby, protože mu na srdci leží věci mnohem důležitější: co se to stalo s přirozenou lidskou existencí ve dvacátém století, jakou naději na přežití má zhrouplý a zpohodlnělý lidský rod, jehož zlou většinu je nejdříve nutno přesvědčit, že občanská slušnost a cit jsou jedinou možností kvalitního a smysluplného života. Čeští kritici často zdůrazňují Vaculíkovo moravské venkovanství a zásadně se v tom nemylí, ale moravské venkovanství v sobě obsahuje také paličaté hanácké selství a pámbíčkářství. Vaculíkův horácko–valašský venkov má mnohem starší kořeny kdesi v pohanském dávnověku. Například motiv dětské hry na Indiány, který se celým textem hravě ozývá, nabývá plné vážnosti, když autor zdůrazní, že chce velký luk, ne dětský:

¹ Ludvík Vaculík, *Český snář*, 68 Publishers, Toronto 1983, str.194. Nadále číslice v závorkách odkazují k tomuto vydání.

... „a víš co, ty mi kup někdy luk.“ Překvapeně se zastavila. „Myslím velký luk, ne dětský,“ dodal jsem. „Ale přeci na Rochově visí na zdi luk, větší než ty!“ „Ježíšmarjá, to je pravda! Nevěděla jsem, že bys o něj měl zájem.“ – „Ale já chci silný luk se spodním odvodem krve,“ usmál jsem se ženské prostotě. (322)

Jinými slovy, chtěl by se pokusit o obnovu životního pocitu, který byl do krve poctivý a uctivý ve vztahu k zemi a všem jejím tvorům, včetně žen, dětí, přátel i nepřátel. O něco později se vypravěč opět hlásí k indiánským hodnotám, a i tady se pod hravou vzpomínkou z dětství ozývá vážný tón:

Nikdy jsem si nepřál být ničím u Aztéků. Ale byl jsem velice rád náčelníkem kmene Yaqui, který žil divoce v horách na Pacifickém pobřeží. „Co je s nimi? Yaquiové?“ ožila Indiánka. „Ti dodnes žijí v horách vzdáleni civilizace i centrální státní moci, nerozumějí dokonce španělsky, nepřijali bělošské instituce, mají vlastní řád, v mnohém ohledu velmi demokratický, nechtějí spolupracovat a jsou s nimi potíže.“

Řekl jsem, že to rád slyším, a brzo jsem se rozloučil. (402–403)

Všimněte si, jak veledůležitou existencí jsou v životě vypravěče *Českého snáře* dva malí ptáčci jménem Filip a Kateřina: nejsou zdaleka jen okrajovým doplňkem domácnosti, jakým chovná zvířata pro moderního člověka bývají, ale rovnocennými životními partnery. Pokaždé, když vypravěč vstoupí do kuchyně, své dílny a srdce bytu, přesně a v podrobném detailu popíše, co ptáci za jeho nepřítomnosti dělali a jaké stopy po sobě zanechali v cukřence či na dortu. „Až bílý člověk zahubí ostatní tvory, zahyne sám na velkou samotu duše,“ říká náčelník Seattle ve své prorocké řeči z r. 1854, a přesně o to tu jde: Filip a Kateřina nejsou domácí mazlíčci, jsou to partneři vypravěčovy přírodní duše, která je zajata ve městě a trpí existenciální samotou; tuto samotu mu nemohou zaplnit přátelé ani ženy, ať to s ním myslí sebelíp. Vaculíkovi přátelé disidenti mu prý říkali „urozený divoch–Valach“: myslím, že se do jeho náтуры trefili dobře.

Přírodní člověk věděl, protože dovedl naslouchat tisícileté moudrosti svých předků a hlavně hlasu vlastního srdce, že bez hlubokého pocitu sounáležitosti s celou osnovou života je člověk jako jednotlivec ztracen v momentu přítomnem, a jeho rod brzo nato. Kdykoliv Vaculíkův vypravěč přijede do Dobřichovic, rázem cítíme jak je zcela prostoupen vůní trav, mizou jabloní a třešní. Jak mistrně tu Vaculík několika slovy kontrastuje svého citového divocha s abstraktně myslícím člověkem velkoměsta, ztělesněným Karlem Kosíkem, kterému „zající ožrali stromky“. A to je další důležitý sta-

vební prvek Vaculíkovy tvůrčí metody: vypravěčovi přátelé nejsou zdaleka jen „K“ a „P“ klíčového románu, ale jsou především alegorickými typy či loutkami božími v jeho velkém existenciálním mystériu. Kosík je čistý a proto strašně omylný intelekt–mudrák, zajatec abstraktních slov, kterému zajíci života vždycky musí ohlodat stromky. Dokonalou parodickou zkratkou je charakterizován i Rozum sám v postavě profesora Černého, který nic neříká a jen „kouří z pusy do nosu“:

Profesor Černý seděl u pilíře, držícího celou kavárnu Slavii, kouřil si z pusy do nosu a mlčel jako vzpomínka na sebe sama ... (487)

Přírodního člověka tento nadlidský démon rozumu trochu děsí a nemůže mu plně důvěřovat, i když si ho jinak nesmírně váží jako pilíře, který drží českou kulturu.

Vypsat se z vlastního pokrytectví a pročistit se psaním do stavu nevinnosti není ovšem možné bez radikální očisty pokleslého jazyka. Málokde a málokdy v lidských dějinách byl lidský jazyk tak strašlivě zkurven a zkorumpován jako v normalizovaném Česku 70–80. let minulého století. Vaculík to ví líp a bolestněji než většina moderních českých autorů právě proto, že má tak blízko k lidské přirozenosti. Stačí si přečíst několik jeho vět, aby člověk viděl, že jazyk tu byl okleštěn na samou dřeň:

Dům je krásný, přísný, na pěkném místě. Prostor kolem je neoplocený, Zdena podniká pokus ohradit jej živým plotem. Před domem stojí mocná jabloň zlatá reneta, stará a chřadnoucí, dále ořech, práchnivějící, puklý a položivý, a ryngle s dobrými, červenými plody, jejíž kmen prožraný mravenci drží pohromadě jenom tlustá hrbolatá kůra. (169)

Parádní adverbium nezbylo jediné, adjektiva jsou přísně popisná, a pokud hodnotí, dělají to co nejstřídmějším způsobem. V přesnosti pohledu a v jeho starosti o to, co vidí, je skryta i poezie celé věty. Zahrada tohoto domu z jiných časů rovněž nenápadně odráží narušenost vypravěčova osvětí (*Umwelt*).

Při pozorném pohledu zároveň zjišťujeme, že se u Vaculíka vlastně neustále prolínají a reflektují jazyky dva: standartní čeština a její dialogický protějšek, jemně naznačený dialekt, či spíše ozvěna dialektu. Vaculíkovi stačí střídme slůvko „tož“, krátké moravské „ja“, nebo koncové „s“ (a jak pořídils na policajtuře) – spolu s písmáckou vážností jeho moravského slovosledu – aby nastavil zrcadlo zkorumpovanému jazyku obecnému. Směr na Moravu i ve fyzickém smyslu má u něj téměř primitivní geomantický vý-

znam osudově správného pohybu. Román logicky končí pánskou jízdou do Brna a v závěrečném odstavci není ani stín cynického shazování, které tak často provází lyrické pasáže, psané v Praze:

Za oknem vlaku temná pole byla lehce tónována mrazem a rybníky matně odrážely šedý klid nebe, když jsme jeli do Brna. Vyšel jsem na chodbičku, po chvíli Karol za mnou. Dívali jsme se ven a já jsem si vzpomněl na pranostiku, že na Hromnice musí skřivánek vrznout, i kdyby měl zmrznout. (629)

Málokterý český autor – včetně autorů klasických a venkovských – je tak otevřen moravské (a české) krajině a dokáže vyjádřit její duši stejně mistrnou zkratkou jako Vaculík; vrátím se k tomuto tématu v souvislosti s vnímáním krajiny u Šigy.

2. Cesta temnou nocí: zápis boje s démony

Edwin McClellan, Šigův zdaleka nejlepší překladatel do angličtiny, výstižně shrnuje podstatu Šigova románu:

Navzdory Šigově čistotnosti a jeho dobrým mravům, navzdory jeho pevné kontrole procesu psaní je v něm něco nezvratně primitivního. Řekl bych, že vnímal svět převážně jako pověřivý člověk. Obavy o vlastní původ z otcovy strany, posedlost dětskými vzpomínkami na maminku, sny plné pidimužků, symbolizujících pohlavní chtíče, touha po sblížení s přírodou – tyhle věci pro něj nebyly reálné proto, že by intelektuálně rozuměl jejich významu (na to nebyl dost vzdělaný), ale protože to byly zcela konkrétní příznaky, které ho trápily.²

Nesmírná přesvědčivost *Cesty temnou nocí* tkví v tom, že se Šiga v osobě svého druhého já, Tokitóa Kensaku, se svými démony úspěšně vyrovnal a román je vlastně přesvědčivým zápisem autorova citového zranění a jeho satori. Po nedokončených studiích založil Šiga v roce 1910 společně s přáteli, kteří většinou zběhli jako on z prestižní školy Gakušúin (vysoká škola pro šlechtu, děti vysokých státních úředníků a úspěšných byznysmenů), časopis *Širakaba* (Bílá bříza), který se udržel až do roku 1923. Přispívali do něho lidé jako Šigův doživotní přítel Mušakódži Saneacu, Arišima Takeo, Arišima Ikuma a Satomi Ton. Japonští autoři měli vždycky tendenci vytvářet umělecké školy, ale členové *Bílé břízy* byli lidé tak rozdílného temperamentu a založení, že o nějakém jednotném programu nemůže

² Shiga Naoya, *A Dark Night's Passing*, transl. Edwin McClellan, Kódansa, Tokio 1976, str.11

být řeči. Jediná systematická činnost, kterou se vyznamenali, bylo důsledné uvádění světových umělců do japonského kulturního povědomí; seznámili například své čtenáře se Cézannem, Matissem, Gauguinem, van Goghem, Rodinem a mnoha jinými. Kolem roku 1913 byla už Šigova reputace díky povídkám, uveřejněným v *Bílé bříze* taková, že jej sám Nacume Sóséki, který redigoval tokijský list *Asahi šimbun*, požádal, aby pro ně napsal na pokračování román, který by v *Asahi* vycházel po jeho vlastním románu *Kokoro*. Rok předtím začal Šiga psát autobiografický román, nazvaný Tokitó Kensaku, který Sósékimu slíbil. Práce mu ale nešla od ruky a v roce 1914 se musel Sósékimu omluvit, že svůj slib bohužel nemůže dodržet. Původní titul plánovaného románu, *Tokitó Kensaku*, se pak stal jménem hrdiny *Cesty temnou nocí*, jehož první díl vyšel v roce 1921.

Už dlouho se vedou spory o tom, zda Šigův román je či není *watakuši šósecu*, protože většina jeho klíčových událostí je fiktivní a autobiografický je spíše v každodenních detailech a způsobu jejich vnímání. V prologu, nazvaném Hrdinovy vzpomínky, začíná Kensaku vyprávět v první osobě, ale od první kapitoly pokračuje narace důsledně ve třetí osobě, a tedy s jistým odstupem. Přesto je autorovo ztotožnění s hrdinovým vnitřním světem úplné, i když mu dává do vínku soubor horších a dramatičtějších okolností, než měl Šiga sám. Jediným velkým trápením Šigova soukromého života byl dlouholetý konflikt s otcem, jehož hlavní důvod jsem popsal v eseji o povídce *Ohníčky v Krajínách japonské duše*. Otec se postavil i proti Šigovu sňatku s Kadenokódži Sadako a teprve ke konci života vzal na milost svá vnoučata. I otec v prologu románu je chladný, téměř krutý člověk, a ještě horší je hrdinův dědeček:

Že mám dědečka, jsem se dověděl, až když mi po porodu umřela maminka. Objevil se u nás dva měsíce po matčině smrti. Bylo mi tehdy asi šest let.

Bylo to k večeru, já jsem si zrovna hrál u branky před domem a najednou přede mnou stál cizí stařec. Byl shrbený, měl zapadlé oči, a celkově působil dost ubohým dojmem. Nevím proč, ale byl mi od začátku protivný.

Stařík se strojeně usmál a snažil se mi něco říci. Vzдорoval jsem a uhýbal jeho pohledu. Celý jeho výraz – křivá ústa, tváře zbrázděné vráskami – byl podivně vulgární. Říkal jsem mu v duchu: „Jděte pryč,“ a díval se do země.

Stařec se ale nehýbal z místa, až jsem to nemohl vydržet, sebral jsem se a utekl za branku. „Hej, nejsi ty Kensaku?“ volal za mnou.

Měl jsem pocit, jako by mě ta slova srazila na kolena, a zůstal jsem na místě stát. V srdci jsem měl pořád vzdor, ale hlava, snad ze zvyku, přikývla.

„Je otec doma?“ zeptal se stařec. Zavrtěl jsem hlavou. Důvěrnost oslovení mě naplnila podivnou předtuchou. Přistoupil až ke mně a položil mi ruku na hlavu.

„Ty jsi ale vyrostl!“

Neměl jsem ani zdání, kdo ten děda je. Ale divné tušení mi říkalo, že je to můj pokrevní příbuzný. Stál jsem bez dechu, až stařec beze slova odešel.³

V průběhu vyprávění se Kensaku doví od staršího bratra, že je vlastně synem tohoto odpudivého starce. Vnučuje se otázka, proč Šiga dramatičuje původ svého hrdiny tak negativním způsobem? I když proletářští autoři a kritici, dokonce i zchudlí bohémové jako Dazai Osamu, Šigovi neustále vyčítali jeho bezstarostnou existenci finančně zajištěného člověka – ačkoliv se Šiga svého rodinného dědictví až do usmíření s otcem rezolutně vzdal – myslím, že se mu hromadění majetku a celý falešný hodnotový systém jeho patricijské rodiny z duše protivily. Jedním z prvních postřehů Kensakua (který je v románě spisovatelem) je přísný odsudek přítele Sakagučiho, který vytěžil námět svého *watakuši šósecu* z poměru s mladou služebnou:

Sakagučiho povídka, která přivedla Kensakua do tak špatné nálady, byla o poměru vyprávěče s patnáctiletou služebnou, která přijde do jiného stavu a musí jít na potrat. Kensaku cítil, že příběh je založený na skutečnosti. Ta se mu zdála nepříjemná až dost sama o sobě, ale co ho opravdu rozzlobilo, byla nevážnost, s jakou k ní hrdina příběhu přistupoval. (22)

Šiga nezkoumal do hloubky podstatu mocenských vztahů japonské společnosti, měl ale instinktivní odpor k jakémukoliv pokrytectví a lidské bezcitnosti; systém konkubín a milenek z nižších vrstev byl pochopitelně založen na pokrytectví a moci peněz.

Vaculík by to napsal podobně, protože i jeho soudy o psaní přátel jsou instinktivní a citové. Ani Šiga se nedovedl – anebo nechtěl – vyjadřovat abstraktně a všeobecně, a nikdy ani slůvkem nezavadil o marxistické teorie. Je ale docela možné, že svůj nejasný pocit hnusu vůči určitému způsobu života vtělil do portrétu odpudivého starce. Možná, že si podvědomě kladl i otázku: co utvářelo mého otce, proč je takový, jaký je, a ve fiktivní poloze

³ Šiga Naoja, *Anja kóró*, přel. Antonín Líman, Šinčóša, Tokio 1963, str.9-10. Nadále písmena v závorkách odkazují ke stránkám tohoto vydání.

si na tuto otázku dal možnou odpověď. A za třetí, jedním z Šigových démonů je nezodpovědný a ošklivý sex, problém, který ho, podobně jako mladého Tolstého, před sňatkem trápil. Ruský autor byl ve dvacátých letech v Japonsku nesmírně populární, i neliteráti si prozpěvovali Katušinu píseň z *Vzkříšení* a pokud měli členové *Bílé břízy* vůbec něco společného, byl to právě zájem o Tolstého filozofii. Šiga nemá proti sexu bez hlubokých citových závazků námitky morální, na to je příliš blízko šintoistickému odkazu svých předků, pro něž sex představoval tvořivou energii života, a měl tedy posvátný význam. Kensaku podvědomě cítí, že i příroda možná zamýšlela akt rozmnožování v přísnějším a cudnějším smyslu, než si to lidský liberalismus vyložil. Zlobí ho vlastní slabost, to, že nedokáže ovládnout tělesný chtíč, stydí se za nicotné návštěvy nevěstinců, a když začne toužit po Oei, dobrosrdečné starší hospodyni, která se o něj stará – a kdysi také bývala konkubínou jeho dědečka, – je mu jasné, že chce-li se od neblahého dědictví osvobodit, musí radikálně změnit celý způsob života:

S nezřízeným životem se mu začala zakalovat i mysl a těžko zvládal ne-dobré choutky vůči Oei. Měl hrozivý pocit, že když to takhle půjde dál, bůhví jak to s nimi dopadne. Jaký smysl mohl mít poměr se ženou o dvacet let starší, která byla dlouhá léta konkubínou jeho děda – zavedla by ho nejvýš na pokraj zkázy. (125)

3. Město jako střed prázdnoty

Rozháraný a chaotický stav Kensakuovy mysli se odráží ve vnějším prostoru města, které na jeho duševním rozpoložení má lví podíl – v celém prvním a druhém dílu románu nenajdeme jediný příjemný popis tokijské scenerie. Naopak, jediné dva podrobné popisy tokijských ulic ve dvanácté kapitole naznačují, jak nesnesitelný se Kensakuovi stal pobyt v hlavním městě:

Příští den, něco před čtvrtou odpoledne čekal na rohu obchodního domu Micukoši na bratra Nobujukiho, který měl vyjít z budovy protipožární pojišťovny poblíž. Bylo to odpoledne ke konci roku a po obou stranách frekventované ulice Muromači rachotily bez přestání tramvaje a zastavovaly před ním. Průvodčí pokaždé řekl stejnou průpověďku a tramvaj se znovu rozjela. Rikši, auta, nákladní povozy, kola, a mezitím se proplétali lidé, kteří někam všemi směry horlivě pospíchali. Prošlo tudy i pár psů. Někteří chodci se otírali Kensakuovi o samou špičku nosu, a ve tváři mu po nich zbyl závan vzduchu; už tu dlouho nebudu, říkal si a před očima měl vidinu tichého místečka da-

leko odsud, s výhledem na moře. (131)

Došli k provizornímu mostu na Nihombaši. Řeka byla dole ohrazena, protože stavěli základy k novému mostu. Benzínová pumpa na plné obrátky čerpala vodu, která tam prosakovala. Z podivně zkroucené galvanizované střechy trčely dva komíny, jeden tenký a druhý tlustý; ten první chrлил energicky oblaka páry, až se celý třásl, druhý byl celý rezavý a občas unaveně vybafl trochu čmoudu. (133)

Ve filmech Ozu Jasudžiróa bývají smradlavé komíny symbolem tokijské ošklivosti, ale v Šigově popisu jsou to téměř živé přízraky. Znásilnění řeky Sumidy a její nejmalebnější čtvrti Nihombaši (Japonský most) pak představuje zánik intimního, milovaného centra starého Eda a s ním tradiční japonské identity.

Kensaku má ke starému Edu Hirošigeových a Utamarových dřevorezů hluboký vztah, ale když začne uvažovat o tom, že dá Tokiu sbohem, rozhodne se prodat i svou sbírku obrazů:

Říkal si, že by mohl prodat celou svou sbírku dřevorezů. Měl několik z Hirošigeových Třiapadesáti stanic Tókaidó, portréty od původního Tojokuniho a Kunimasy, které sebral Šikitei Samba, Utamarovy, Korjúsaiovy a Sunčóovy svitky – s ostatními bezcennými obrázky toho byl pořádný balík. Vzal jej pod paží a odnesl do nedalekého obchodu se starožitnostmi.

„Byl jsem dnes ráno ve dvou hotelech, navštívit zákazníky,“ řekl starožitník, než se Kensaku vůbec dostal ke slovu. „A víte, co mi jeden z těch cizáků řekl, když jsem mu ukázal pravého Sonzuie? Tohle je padělek, drzoun jeden.“

Když Kensaku viděl bezostyšnou drzost tohoto dealera, který nemá sebemenší oko pro skutečnou krásu a věci šmahem nakoupené strká cizincům, nechtělo se mu ani svou sbírku ukazovat. Když ale obchodník natáhl ruku a řekl „Tak co to máte,“ Kensaku mu poslušně podal balík. Muž si nejapně pobrukoval „Hm, hm,“ a „nojo, nojo,“ a snažil se zřejmě těmito nesmyslnými zvuky dost průhledně naznačit, že obrazy zdaleka nemají tu cenu, kterou jim přikládá majitel. Kensaku si nechal sbírku znovu zabalit, a beze slova vyšel z krámu.“ (47)

Člověk, který by dnes vlastnil sbírku dřevorezů, již Kensaku hodlá lehkomyslně prodat, by byl boháč. Protože ale dobře zná její cenu citovou, nemá to srdce, aby ji dal do rukou hlupáka, který ji prodá dál cizincům. Tady se skrývá jádro Šigova názoru na moderní Tokio dvacátých let: sběh

pospíchajících hlupáků bez citu a vkusu, kteří namátkou kupují a namátkou prodávají japonskou minulost a slouží prázdným cizím zájmům.

V době, kdy Ludvík Vaculík psal *Český snář*, zachovalo si jádro Prahy většinu svých starých lyrických zákoutí, ale pokud mě paměť nemýlí, v celém textu se autor k této pohlednicové kráse ani jednou neobrací a už vůbec na ni pro umělecký účín svého stylu nespolečá. Převážná část textu je sice do Prahy zasazena, protože autor musí v Praze být, ale pražský venek, obzvláště ten, který nějak souvisí s útlakem režimu, ho jako vypravěče nezajímá; zdá se, že si venkovní scénérie všimá jen tehdy, když je oživena nějakou zajímavou rostlinkou:

Loni v létě jsem jel kvůli Grušovi do Ruzyně, přisedal jsem na Bílé hoře na autobus a tam v plotě jedné zahrádky uviděl jsem kvést mydlici (saponaria). Utrhl jsem několik dozrávajících hlaviček a vymnul je u nás u plotu. Teď jsem se díval, už tam jedna rostlinka je. (292)

Ještě pěkněji je tato vzpomínka – po dalších sedmnácti letech – ztvárněna v nedávném fejetonu v *Literárních novinách*:

Jednou jsem byl celý den u výslechu v Ruzyni: když mě k mému údivu pustili, šel jsem jakousi starou cestou, vroubenou rumištními rostlinami, a tu jsem ucítil jemnou dívčí vůňku mydlice lékařské. Utrhl jsem několik dozrávajících květů a rozdrolil je u plotu. Jdu se tam podívat, zda se tam i letos objeví: zda přežila společenský styk našich děcek se sousedovým chlapcem. Mydlice se vtiskla až do plotu, a je.⁴

Režimy přicházejí a odcházejí, křehká rostlinka mydlice trvá. Vypravěče *Snáře* by jistě potěšilo, že indiánské kultury na severozápadním pobřeží Kanady považují existenci rostlin za nejposvátnější formu života na naší planetě.

Vaculíkův názor na Prahu v *Českém snáři* je vysloven stejně střídavě, implicitním náznakem a přirozeným kontrastem se zaujatými citovými ponory do venkovských či maloměstských scénérií, jako Šigův názor na metropoli tokijskou. Naplno to říká český autor teprve ve fejetonu *Kde domov*:

To odtud, z Prahy, ničil se můj domov, kazili se lidé, lesy, louky. Nikdy a nijak jsem s Prahou nemohl mluvit a jednat. Ovšem chodě po ní, musel jsem vidět její půvaby, jež mne popuzovaly k myšlence: ty mrcho zrádná!⁵

⁴ Ludvík Vaculík, „Názor v zahradě“, *Literární noviny* č.25, 19.června 1996, str. 3

Až na ty půvaby jsem přesvědčen, že kdyby tyhle řádky četl Šiga, řekl by „Mluvte mi z duše!“ Ano, platí to nejen o Tokiu Šigova mládí, které fungovalo jako rozpínavé centrum importované cizí identity a hrabivého nevkusu, ale funguje to tak dodnes. Amerikanizované generace Japonců, pro něž už je Šiga bytostí z jiné planety, ovšem vnímají tokijský chaos a anarchii mnohem pozitivněji než generace jejich dědečků, jak jsem naznačil v *Krajínách* v kapitole o Ibuseho pamětech. Mimoto postmoderní intelektuál snadno odbude Vaculíkův a Šigův pohled na velkoměsto jako nostalgické vzdychání zatvrzelých venkovanů, kteří se nechtějí vzdát centrického, patriarchálního myšlení.

4. Vaculíkova krajina: zmar a trvání

Nedávno jsem cestoval rodným Polabím, projel jsem Všetaty, Kostelec nad Labem, Byšice a nepřestával jsem žasnout, jak přesně Vaculík vystihl téměř před dvaceti lety tristní pocit z těchto městeček a vesnic, v kterých v době mého dětství bydleli nejbohatší sedláci zlatého prutu země české. Proč tak strašně zchátraly za totality, je mi jasné – kulaka bylo nutno zničit za každou cenu, ale proč mnohé tak smutně a vyprázdněně vypadají dodnes, je mi záhadou:

Přes Byšice dojeli jsme do Kostelce nad Labem. Nízké ploché městečko, šedivé, zaostalé. Náměstí a ulice rozhrabané, dělají novou kanalizaci. Po rozbředlém sněhu lítali však na hřišti fotbalisté a několik mladých lidí se na ně dívalo. Zastavil jsem před špatně vypadající přízemní hospodou. (76)

Jedním z nejzajímavějších současných autorů, který se zabývá smyslem krajiny z hlediska kulturní geografie, je pařížský japanista Augustin Berque. Definuje kulturní krajinu takto:

V ekumenu (tedy v celkovém lidském prostředí, ve vztahu člověka k zemi) neexistují věci samy o sobě, jako objektivní skutečnosti. Existují tím, že jsou něčím v té míře, do jaké je vztah s lidskou subjektivitou naplňuje významem za pomoci symbolů, a tedy propojením hmotného prostředí s naší myslí; k tomu se připojuje i naše smyslové vnímání a cílevědomá práce našich rukou, které pomocí technologie naše hmotné prostředí ovlivňují. Tento cyklický, nicméně usměrněný a progresivní vztah nazývám *mediance*.

⁵ CHYBÍ !!!!!!!!!!!!!!!

Akt mediance tedy rozvíjí ekumén jak symbolicky, tak technicky (deployment ecoumenal) a vztahuje se i k Heideggerově pojmu Räumung, neboli uspořádání prostoru uměleckou činností. Ekumén je typický výsledek lidské činnosti, protože vytváří topologie, které nenávratně přesahují topografii země, zrovna tak jako přesahuje biosféru, která je pouze ekologická a nikoliv eko-symbolická, a jako biosféra přesahuje planetu, která je pouze fyzická a chemická.⁶

Žádná česká krajina není panenská či divoká, protože na ni odedávna ve smyslu Berquovy *mediance* působil člověk. Ve chvíli, kdy Vaculíkův vpravěč vstoupí do takové kulturní krajiny, která si zachovala svou harmonii a svůj věky určený řád, rozezní se mu v duši její naladění, její základní vlna: Krajina je bílá oprýskaná mísa pod modrým zvonem. Slunko propaluje sníh na hranách příkopů a mezí. Cesty suché a šedé točí se ke svým cílům překvapivě a často je úplně minou. Jsou tu kolem dokola stovky hájků, kamenných tarasů, balvanitých mezí a pod kostelíky ledová oka. A všecko všady liduprázdno jak po zdravé bitvě, kdy vláda ještě nebyla pevně ustanovena a je možné, že přijde dobrá zpráva. (81)

Po dvou nezvyklých metaforách, které krajinu spojí s intimním prostředím domova a venkovského kostelíka a tím ji zvnitřní a zduchovní, následuje série klíčových, evokativních slov – příkopy, meze, cesty, hájky, tarasy, kostelíky – co slovo, to základní ikona a stavební kámen české krajiny. Vaculík po této krajině chodí a vidí ji tak jako ji viděl dávný člověk před vynálezem auta a letadla, probírá svou chůzí podrobně její plán a krajina mu odkrývá své brázdy. V tomto jarním záznamu z 10. dubna je naznačen pocit geologického času a koloběhu věků, a jemná intuice reinkarnace, či vlastního trvání v krajině:

Jarní prach vál po náhorních plošných polích, a já jsem nemohl rozeznat, zda je to po smrti či před narozením ... Nebylo už nikoho, kdo by ta prašná pole měl rád, ale skřivan se nad nimi nadále třepotal věrný jak bolící vzpomínka na radosti v mládí. Slunko zářilo nad západem žluté jak za milión roků a hřálo málo, jako by Zem byla od něj o jednu dráhu dál. Až já se vrátím! Jak já budu rád tomu, co mi zbude!

... Když jsem suchou chřestící trávou vyšplhal na jeho temeno (pa-

horku), ukázalo se ale něco jiného: to všecko, co jsem prošel, bylo jen zaváté dno velikánské sopky, to byl už kráter. Právě jsem přes jeden zub jeho okraje vyhlédl dolů, na živou planetu. Hluboko do dálky vlnily se lesy dál a dál, skládaly se v čáry a mizely pod světelnou mlhou, jež se táhla nad obzor k svému původu, k slunci. Slunce mi připomnělo všecko, spadl jsem, a jako bych se přes ženský klín mohl dostat zpět na svět, přimkl jsem se k mrtvé, suché trávě. Ale tam ženský klín žádný nebyl.

Zpátky přes prašnou pláň šel jsem nohama po svém stínu, za mými zády končilo světlo slunka, hleděl jsem k bílému, chladnému tělesu na obloze přede mnou a můj poslední dlouhý stesk byl o tom, že moje maminka, ta si ještě mohla hrůzy z kosmických prostorů udržet za plotem svého života, v pouhé vedlejší poznámce k němu:

Za horou za lesem
měsíček se bělá
ráda bych věděla
co můj milý dělá. (180–181)

V eseji o Tanizakiho povídce *Touha po matce v Krajinách* jsem mluvil o bohaté japonské lunární poetice, která je ve svých nejstarších podobách citově zcela shodná s Vaculíkovým folklórním měsíčkem. Jeden známý fenomenolog řekl „A přece se netočí“ a myslel tím, že moderní lidské vědomí se téměř schizofrenicky rozpadá na dva protichůdné pohledy – jeden je okouzlen dávnou poezií nebeských božstev, která vychází a zachází dle neměnného řádu člověku pro posilu a pro radost, a druhému panuje rušivý a vtíravý náhled vědy o bílém, chladném tělesu, vzdáleném 150.000 km, po kterém hopkal americký astronaut Armstrong. Japonské lidové náboženství si spojilo buddhistické učení o západním Amidově ráji s původní vírou Japonců v bohyni slunce Amaterasu a vycházející slunce v něm splývá se zjevením Amidy spasitele, zatímco v záři zapadajícího slunce směřuje lidská duše do západního ráje, k znovuzrození. Vaculíkovo spojení slunce s ženským klínem, se znovuzrozením, s původem všeho, je překvapivě podobné a nemyslím, že je to podobnost náhodná: je to prostě pravdivý, universální pocit každého pohanského pozemšťana o prazákladním řádu naší planety.

Zázrak Vaculíkova objevného psaní je v tom, jak přesně dokáže vyjádřit své nejhlubší intuice – spolu s oním tragickým pocitem rozpolcení – o tomto ztraceném prazákladním řádu a jak, stejně jako Šiga, respektuje svou vlastní „pověřivost“:

⁶ Augustin Berque, International Geographic Union Symposium, *Cultural Approaches in Geography*, Paris, 8-11 December, 1997, str.3

„Já mám strach, když ten strom porazíte, že Světлана umře.“ Tomu jsem dokonale rozuměl, hned jsem úmysl zrušil. Světлана stejně na jaře potom umřela, ale ořech, který to slyšel všechno, polekal se a nasadil toho roku plody a od té doby rodí čím dál víc. (278)

O souznění lidského a rostlinného řádu jsem řekl v *Krajinách* dost ve dvou dlouhých kapitolách o Kawabatově *Hlasu hory*, dodám jen, že vcítění do osudové souběžnosti (synchronicity) dějů v těchto dvou hluboce spřízněných formách života nebylo u lidí starých kultur pověrou, ale intuicí, která měla pravdu přinejmenším poetickou a psychologickou. Maximální ztotožnění se silnou, plodnou a dlouhověkou bytostí jako starý strom nemohlo být psychicky slabšímu člověku na škodu.

5. Návrat do krajiny japonského srdce

Druhý díl *Cesty temnou nocí* začíná na lodi, která odjíždí z Jokohamy do Kóbe. Jako většina zklamaných Tokijanů, směřuje Kensaku do nejstarší kulturní oblasti Kansai kolem Vnitřního moře. Na palubě se setká s mladým Australanem, který, jako všichni cizinci, touží po tom, aby uviděl horu Fudži. Když se Fudži konečně objeví, je Kensaku trochu zklamán:

Když loď objela pobřeží Misaki, Kensaku se převlékl do kimona a trochu se natáhl. Za chvíli tvrdě usnul. Když se vzbudil, bylo po čtvrté hodině odpoledne. Přehodil si přes kimono plášť a vyšel na palubu. Na zataženém a šedivém podvečerním nebi se jasně rýsovala hora Fudži. Její podoba, jak se tu tyčila s mořem před sebou nad horami poloostrova Izu, byla trochu příliš malebná a připomněla Kensakuovi Fudži z Hokusaiova štětce. (141)

Kdyby byl Šiga sentimentální romantik, mohl by Kensakuův návrat do krajiny japonského srdce začít právě odsud. Japonská kulturní krajina je svým způsobem mnohem hustěji popsána než krajina evropská, jednak protože je hustěji zabydlená ve svých přístupných oblastech, jednak protože Japonci vyvinuli se svou krajinou zcela zvláštní symbolické vztahy, které jsem popsal v *Krajinách* v kapitole o Tanizakiho *Kořenu srdečném z Jošina* (Jošino kuzu). Velehory – které pokrývají víc jak padesát procent japonských ostrovů – jsou sice panenské, ale i je zahrnuje japonská kulturní *Räumung* do krajiny v zlidštěné grafické či slovní podobě. Ve vědomí člověka Šigovy generace byly konvence tohoto zobrazení tak silně zakoře-

něny, že se téměř nemohl na známé scénérie, zvané *meišó* (slavná místa) podívat nově, svými vlastníma očima. Umělec, ať evropský či japonský, však touží po svobodě výrazu, a tak se Šiga této malebnosti brání, stejně jako se Vaculík brání pohlednicovým půvabům Prahy.

I první pohledy na Vnitřní moře z chrámového města Onomiči, kde se chce usadit, připadají Kensakuovi trochu líbivé:

Za ostrovem v popředí byly v dále vidět lehce zasněžené vrcholky Šikoku a množství malých ostrůvků Vnitřního moře, jejichž jména ani neznal. Vnímál spokojeně tuto novou, rozlehlou scénérii. Proti pozadí tichého pobřeží protějšího ostrova vjížděla klidně do přístavu loď s bílým nápisem Osacká paroplavební společnost na komíně. Občas vypustila trochu páry a Kensaku zaslechl hluboké, hrdelní brouknutí. Malá lodička, unášená proudem přílivu, se prosmykla kolem boku lodi neuvěřitelnou rychlostí. Neohrabaný, široký přívoz se rozhodně dral napříč proti přílivu. Jak se díval na tuto nezvyklou scénérii, říkal si Kensaku, jestli i tahle krása se mu nakonec zprotiví a zdejší krajina se mu nestane dalším zdrojem trápení.“ (149–150)

Duše krajiny ale dlí především v dávných vpisech, v přibězích a obrazech, kterými si ji lidé zabydlili; Kensaku si dá v blízkém stánku vajíčko a majitel mu vypráví jeden z těchto starých místních příběhů:

...ostrov naproti se jmenuje Mukaidžima a pruhu moře mezi ním a Onomiči se říká Tamanoura. Za dávných časů prý byl v skalním útesu u chrámu Senkódži zasazen obrovský, zářivý drahokam, který svítil ve dne v noci s takovou intenzitou, že lidé v Onomiči nepotřebovali lucerny, když v noci někam šli. Jednou přijela přes moře loď s cizinci, a ti když uviděli skálu s drahokamem, prosili, aby jim ji zdejší lidé prodali. Občané nevěřili, že by někdo mohl odvézt tak velkou skálu, a řekli ano. Jenže cizinci vyloupli ze skály jenom zářící drahokam a ten si odvezli. Potom už museli lidé v Onomiči za bezměsíčných nocí nosit svítilny jako každý jiný ...

Kensakuovi se příběh zalíbil, protože měšťané většinou neradi vyprávějí legendy, v nichž jejich předkové figurují jako pitomci. (150)

V této výmluvné pasáži je několik nepřeložitelných symbolických ozvěn: drahokam se řekne *tama*, odtud tedy i místní jméno Tamanoura. Kensaku jí vařené vajíčko, které se jmenuje *tamago* (a píše se stejným znakem jako *tama*, drahokam, a znakem dítě, mládě). To je typicky Šigovský,

nenápadný přechod od profání každodennosti k sakrálnímu významu. Mimoto homofoní slovo *tama*, psáno s jiným znakem, znamená duši, a tak tento zdánlivě okrajový příběh přesně vyjadřuje nezczitelnou a nepřenosnou místní identitu, její drahocenný *locus amoenus*.

I v *Českém snáři* klade autor vášnivý důraz na motiv odcizení, či popření kulturních vpisů v příběhu o zboření mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, ke kterému se obrací ve třech zápisech: 14. dubna po cestě do kostela ve Lhotce, kde je zlomek sloupu zasazen do oltáře, 3. května v interview s Jaroslavem Seifertem, který má v *Deštníku z Piccadilly* básničku o zničení sloupu, a 13. května v rozhovoru s Madlou, která dle vypravěče doslova věří nástěnné informaci v Lhoteckém kostele, že panenka Marie původce tohoto zločinu potrestala. Znovu ta rozpolcenost, tentokrát hravě podaná – racionální úsudek říká: to je pohádka pro svíčkové báby – a naše starší mysl se raduje, že ten poslanec Šťastný tak špatně dopadl. „A ten Sauer, neumřel on brzy a složitě,“ ptá se vypravěč Seiferta, téměř přesvědčen pověrou, ale básník ho zklame: „A kdepak! Ten umřel docela spokojeně ve slušném věku docela.“ (212) Tohle ale míní vypravěč smrtelně vážně, a já s ním ze srdce souhlasím:

Šťastný vrhl do socialistického davu demagogické heslo, v němž spojil porobu na Bílé hoře s mariánským sloupem. Dav se odebral na Staroměstské náměstí a neví se, kdo hodil provaz. Stalo se to 8. listopadu 1918, v prvních dnech československé svobody: však to s ní taky podle toho dopadlo – píše autor, mnohem jemněji než já ovšem. To mě pobavilo, rozjařilo, pocítil jsem škodolibý souhlas. Pořád si myslím: na rod, který boří své v jiných náladách stavěné pomníky, čímž chce opravit zápis o svém charakteru, místo aby opravil svůj charakter, ten národ patří rozmazat. (186)

Ničeho se snad japonská kultura neobává víc než rozmazání zápisu. Souvisí to s téměř fetišistickou, pověrečnou úctou k starým falickým skalám, výmluvně zkrouceným stromům, pomníčkům a památníkům, k psanému slovu o dávných dějích, k autenticitě všech starých dokumentů, kaligraficky psaných překrásnými, stylizovanými znaky – ať už jsou vědecky správné či ne –, s grafickou sofistikací a přesným místním detailem dřevorezové kultury, a s přetrvávající vírou v místní božstva a legendy, které se o nich vyprávějí. Japonci sice v době Meidži přijali moderní vědu, ale kdesi v koutku duše si i velcí etnologové jako Janagita Kunio a Orikuči Šinobu zachovali neochotu přísně oddělovat sakrální od profáního, mytické od re-

álného. Místní historie, tradovaná ve venkovské svatyni či chrámu, často trvá na skutečnosti příběhu, který by na Západě byl označen za mýtus či pověst; např. jedna z nejstarších a nejrozšířenějších japonských pověstí o rybáři Urašimovi Taróovi má základní variantu v jedné svatyni, která chová dokumenty a mementa – značně suspektní z hlediska historické vědy – o jeho historické existenci. Falsifikace, anebo hlubší poetická pravda o bytí ostrovního národa?

Odtud plyne i značná část myšlenkových a stylistických rozdílů mezi textem současného českého autora, který je přece jen poněkud explikativní a musí brát v potaz racionální úsudek (i když často značně polemicky), a starším autorem japonským, který ještě žije, alespoň částečně, v mytickém vědomí. Akutagawa se kdysi ptal Sósekiho, jak se dopracovat účinnosti Šigova stylu, a mistr mu odpověděl: „O to se ani nesnažte, protože autoři jako vy a já neustále přemýšlí, jak psát, zatímco Šiga píše přesně tak, jak myslí.“ Protože myslí jako pověřivý divoch, jehož racionalita spoléhá na primitivní živou obraznost místo pojmů, a nebojí se tak psát, přibývá mladších kritiků, kteří už ho čtou s moderně rozpolcenou myslí a nejsou schopni chápat naivitu a přímočarý dětský úsudek jeho úsporného stylu, který má poetický appeal a jistou zašifrovanost jazyka původního mýtu. U Vaculíka má zničení kulturního vpisu spíš charakter politický a historický (s magickým podtextem pomsty Panenky Marie), u Šigy je zasazeno do Eliadova onoho času, a není jasné, zda jde o památku, kterou vytvořili lidé, anebo sama příroda.

Texty starší japonské literatury se nejen kulturními vpisy v krajině rozeznávají, tyto duchovní vibrace se, symbolicky obohaceny, znovu do krajiny vrací:

Bylo to místo s krásnou scenérií. I když ležel v předním pokoji, měl Kensaku pěkný výhled do okolí. Na ostrově v popředí byla loděnice, odkud se od rána do večera ozývalo zvonění kladiv – cink, cink, cink. V úbočí hory po levé straně ostrova byl v borovém háji kamenolom a kameníci si co chvíli zanotovali píseň, jak sekali kámen. Jejich hlasy se nesly vysoko nad střechami města, přímo ke Kensakuovu domku. Když se večer v poklidné náladě usadil na verandě, uviděl Kensaku malinkou postavičku chlapce, který na střeše jednoho měšťanského domu mával tyčí na sušení prádla proti zapadajícímu slunci. Nad ním kroužilo důležité pět, šest bílých holubů. Křídla, na která dopadalo večerní slunce, se jim třpytila barvou broskví.

Přesně v šest se zeshora z chrámu Senkódži rozlehlo dunění zvonu.

Bim... bim...po každém úderu se z dálky vzápětí vracela ozvěna – jednou, dvakrát, třikrát...

Kolem poledne se mezi horami na ostrově Mukaidžima dal zahlédnout vršek majáku na ostrůvku Hjakkandžima, který tam blikal. Zablesknutí, a po něm prázdno; jako měď, kterou tavili v loděnicích, se každý záblesk odrazil od vodní hladiny. (153)

Šel jsem v sedmdesátých letech po Kensakuových – a Šigových – stopách a v Onomiči jsem vykonal pouť do chrámu Senkódži a ke skalnímu útesu, kde je dodnes vidět prohlubeň po odcizeném drahokamu. Prohlédl jsem si domek, kde Šiga bydlel a psal, a vsával jsem do duše atmosféru *Seto naikai*, moře, které Japonci vnímají jako lúno své země – a s větším oprávněním než Římané své *Mare nostrum* – protože je sevřeno ze všech stran ostrovy Honšú, Šikoku a Kjúšú. Tady sídlili v starých časech piráti *wako*, kteří prý nevráždili, ale pobírali výkupné od projíždějících lodí, tudy z ostrůvku na ostrůvek prchaly zbytky vojsk nešťastného rodu Taira, které pronásledoval neúprosný vojevůdce Jošicune. Kensaku chodí po Onomiči a čte vděčně dávné vpisy, které tu trvají; přijedete-li dnes do jeho chrámového města nad mořem a zadíváte se přes záliv na ostrov Mukaidžima na druhé straně, uvidíte také žulový kámen, do kterého je právě tento výhled v Šigově nesmrtelném popisu vytesán – krajina se zrcadlí v textu a text se vrací do krajiny, která mu propůjčila duši.

Nicméně Kensakuova intuice, když poprvé uviděl líbeznou scénérii Vnitřního moře, byla správná. Jeho trápení trvá dál, není to však nová krajina, která ho trápí, ale problémy, od kterých utekl z Tokia. Objekt mateřské krajiny Vnitřního moře nemůže být konejšivější, dokud Kensaku nevyřeší svůj vztah k matce a k ženě jako takové. Každý lidský tvor je animal sociale s hlubokou psychickou vazbou na matku a Japonci – se svou latentní matriarchální psychickou strukturou – ještě o něco víc než jiní. Kensaku se cítí den ze dne opuštěnější a unavenější, až začne se závistí pozorovat vlaky, které podél svahu pod jeho domkem rachotí směrem do Tokia. Má pocit, že „jeho lícni svaly strnuly“ a uvědomí si, že „už se celé týdny tváří od rána do večera stejně zachmuřeně a že se za tu dobu ani jednou nezasmál, ani jednou nerozzlobil“. Jedním slovem, život poustevníka mu nesvědčí. Jak říká staré japonské přísloví: Džinsei wa nasake, tabi wa mičizure (lidský život je cit, cesta je společník) – ani velký poutník Bašó se na svou cestu do vnitrozemí nevydal bez partnera Sory. Kensaku je tak uzavřen do sebe, že neví, jak z této skořápky ven:

Jednou k večeru, když vál silný severní vítr, zachtělo se mu odejít někam, kde by nebyli žádní lidé, a hlasitě na celé kolo řvát. Vydal se na odlehlou pláž za městem, kde byly tři pece na pálení keramických tašek; prudký vítr rozdmýchával piniový olej, který zuřivě praskal a zářil do večerního šera. Kensaku se na chvíli bezmyšlenkovitě zadíval do oslepující záře plamenů, potom vystoupil na kamenný násep nad mořem. Nevěděl ale, co by měl zpívat, a tak jen několikrát neartikulovaně zakřičel. Jak uboze a slabě mu zněl vlastní hlas! (158)

Když se sejde s bratrem, oznámí mu Nobujuki, že také není spokojen se svým životem a začal proto studovat Zen. Kensaku ale nesdílí bratrovu víru v účinnost zenové praxe:

Kensaku cítil určitý odpor proti nedávné módě Zenu.

„Už jsi se rozhodl, do kterého chrámu budeš chodit?“

„Myslím, že do Enkakudži. Jak víš, jeho opat je známou autoritou.“

Kensaku mlčel. Neměl k opatovi z Enkakudži valnou úctu, byl to kněz, který kázal velkým shromážděním v sále Micui, a připadal mu jako člověk, který rozsévá semena na poušti. (218)

Něco jiného jsou ale zenové historky, které mu bratr občas vypráví:

Kensaku měl bratra stále raději a těšil se na každou jeho návštěvu. Radoval se také ze zenových příběhů, které mu Nobujuki vyprávěl: z příběhu o Ču-čiovi, který zdvihal ukazováček, aby vysvětlil podstatu zenu, o Nan-č'uanovi, který přesekl mečem kočku, o kterou se hádali jeho žáci, o Ši-kungovi a jeho šípu, o tom, jak Te-šan dosáhl satori v Lung-t'anově domě, a ze všech ostatních historek o Po-čangovi, Kuei-šanovi, Huang-poovi, Mu-čouovi, Lin-čiovi a P'u huovi, které zněly Kensakuovi v jeho současném rozpoložení jako ideální útočiště srdce. Pokaždé, když slyšel závěrečná slova „A tu rázem přišlo prozření,“ dal se skoro do pláče. Při příběhu o Te-šanovi a jeho misce se opravdu rozplakal. Zenové bajky nebyly pro jeho vyhladovělé srdce jen útěchou, plnily je i velkou radostí svým uměleckým vkusem.

Když viděl, jak hluboce Kensaku reaguje na tyto příběhy, Nobujuki občas nesměle nadhodil, aby s ním zajel do Kamakury, ale Kensaku po tom nijak netoužil. Neměl nic proti zenu jako takovému, ale bylo mu protivné sedět u nohou nějakému nadutému mnichovi, který se tváří že má patent na *satori*. (236)

Zdá se, že Kensaku rozumí intuitivně pravé podstatě zenu – v klasické definici M. Nováka „Každý sám svým Pánembohem“ – a bere si z něho jen to, co jako člověk a kumštýř momentálně nejvíc potřebuje. Podobnou citovou zkratkou se vyrovnal i s křesťanstvím; pokud Šiga skutečně v mládí vážně uvažoval o křesťanské víře, jak se tvrdí v jeho životopisech, v této části *Cesty* už z ní mnoho nezbyvá:

Nemohl se rozumově zbavit pocitu strašné opuštěnosti, který se mu vtíral do srdce. Práce, kterou měl před sebou – a která aspoň trochu souvisí s štěstím všech lidí, s touhou nechat na cestě lidského pokroku nějakou stopu – byla přece úkolem každého umělce, říkal si. V hlavě mu to bylo jasné, ale srdce, které ztratilo veškerou energii, nebylo ani v nejmenším přesvědčeno a propadalo se hlouběji a hlouběji. Blahoslavení chudí duchem (u Šigy *kokoro no mazušii*), čili vlastně chudí srdcem, neboť jejich jest království nebeské, praví se v Bibli. Jestliže se slova chudí srdcem vztahují k jeho vlastnímu stavu, pak jsou opravdu krutá. Nechápal, v čem by jeho stav měl být blahoslavený. Kdyby k němu teď přišel křesťanský kazatel a řekl mu „Jsi chudý srdcem a tvoje je království nebeské,“ dal by mu pár facek. Není krutějšího stavu než chudoba srdce. Bylo to neskonale horší než být jen opuštěný, ztrápený a smutný, byl vlastně chudákem srdce, chudý srdcem – jaký hrozný úděl! (236)

Výraz *kokoro no mazušii* tedy v japonštině znamená být chudý srdcem, nikoliv duchem a Šiga si ho také doslova, a přesvědčivě, po japonsku vykládá. Chudoba srdce je opravdu hrozný úděl mnoha moderních lidí, kteří věří, že myšlenka socialismu byla nepochopena, církve nepochopila Ježíšovo učení a vědci by mohli sloužit dobru stejně jako zlu. Problém ale není v chápání, spíš v Šigovské chudobě srdce. I tak u člověka, který s křesťanstvím v mládí flirtoval, je hrubé nepochopení biblické metafory zářející a dost ironické. Ježíš přece myslel právě na lidi, jejichž cítění není zatíženo intelektuální spekulací, a jsou tedy králové, nikoliv žebráci srdce. Kensaku (stejně jako jeho tvůrce) dosáhne pozemského a zřejmě i nebeského království právě proto, že je chudý duchem v původním, biblickém slova smyslu.

Aniž si to Kensaku uvědomuje, duševní trýzní se zamžené zrcadlo jeho zchudlého srdce pomalu vyjasňuje. Zčista jasna ho napadne, že by měl jet do Kjóta:

Staré místo, staré chrámy, staré umění – jak se těch věcí dotýkal, měl

dojem, že ho nenápadně přenášejí do jiné doby. Byl to dojem zcela odlišný od všeho, co dosud zažil. Jak dobře mu dělalo utéct od přítomnosti! Kjóta mu ale nabízelo víc než možnost útěku, poskytlo mu styk se starodávným světem, který zatím téměř nepoznal, a on cítil, že usadit se tu na chvíli by nebylo špatné. V příjemné a vděčné náladě člověka, jenž se zotavuje z dlouhé nemoci, procházel se denně po kjótských chrámech. (9, II)

Kensaku má štěstí, že klenotnice dějin jako Kjóta vůbec existuje. Je téměř zázrakem, že žádný ze samurajských šógunů doby Kamakura, Muro-mači a Tokugawa neměl odvalu či srdce tuto živoucí vzpomínku na minulost zlikvidovat, přestože jim alternativní, byť většinou jen symbolická autorita císařského města byla často trnem v oku. Dalším zázrakem pro generace Šigových potomků bylo, že se japanistovi Edwinu Reischauerovi podařilo přesvědčit americké politiky a generály Air Force, že Kjóta prostě nesmí, v zájmu celé lidské kultury, bombardovat. Kensakuův návrat do Kjóta je archetypální poutí za rituální očišťovnou od toxické špíny modernizace, kterou dodnes každoročně podnikají milióny Japonců. V tom je nesmírný význam Kjóta (mnohonásobně větší než význam Vaculíkova Brna) jako kulturní alternativy vůči hlavnímu městu: umožňuje zastavení v hektickém shonu moderního života, a zamyšlení nad vlastní duchovní identitou.

Takové zamyšlení umožní Kensakuovi městské museum, kam se jde podívat na klenoty východního umění. Nejdřív mu obrovský sál připadá prázdný a nudný a straší ho vlastní kroky, pak ale objeví staré známé:

Když přišel k Džosecuově Dýni a rybě *aju*, k níž měl vždycky zvláštní vztah, a chvíli se na ni díval, pomalu se uklidnil. Měl pocit, že obraz k němu promlouvá. Mezi čínskými díly se mu líbila i borovice od jednoho malíře Jižní školy, a čím mu bylo volněji, tím víc byl okouzlen Lu-čiovým tygrem a velkými svitky s jestřábem a zlatým bažantem od čínských umělců...

Setkání s těmito díly mělo hluboký vliv na jeho duševní stav. Mluví se o oddání uměleckému dílu, ale pro Kensakua mělo obrovský význam, zda jeho účast je aktivní, či pasivní. (17, II)

Dýně je obraz celistvosti a harmonie, rybka *aju* – která mimo Japonsko nikde jinde neexistuje – pak symbolem japonské intimity a čistoty. Kensaku je podvědomě o krok blíž spáse. V obrazech dravců je sice ztvárněna divoká příroda, ale je to příroda stylizovaná a včleněná do lidského

kulturního řádu. McCellan tuto pasáž překládá: „...they could affect him in a deeply personal way, arousing in him feelings that ranged from active dislike or an awareness of being rejected, to love and mutual acceptance.“

⁷ Šiga to takto sice doslovně neříká, ale je to citlivá interpretace toho, co v podtextu naznačuje. Říká se, že umělec vložil do díla duši, a Šiga to chápe doslovně: duchovní energie tvůrce z velkého díla vyzařuje, a Šigův hrdina ji zcela konkrétně a intimně prožívá.

Na svých toulkách Kjótem zahlédne Kensaku na balkóně jednoho domku dívku, která se mu na první pohled zalíbí, a on se s ní po úspěšných námluvách ožení. Když mezi nimi dojde k jisté neshodě pro její blízký vztah k bratranci, odjíždí Kensaku na posvátnou horu Daisen v západním Japonsku, kde se mu konečně dostane usmíření:

Pro Kensakua, k smrti vyčerpaného dlouhými léty lidských svárů, byl život v horách dobrý. Každý den chodil po lesní pěšince k Amidově kapli, která byla pár set metrů odsud. Byla sice chráněna památkovým úřadem, ale verandu měla prohnitou a sama byla na spadnutí. Právě to mu na ní bylo nejmilejší. Usadil se na kamenných schůdcích pod verandou a pozoroval velkou vážku, která poletovala sem tam v rozmezí dobrých 20 metrů. Létala asi půldruhého metru nad zemí, s pevně rozepjatými křídly, vždycky přímou linkou k určitému bodu, tam se otočila a vracela se zpět. Velké nefritové oči, černožluté pruhované tělíčko a od proštíplých, úzkých boků až na zadeček čára – sama krása. Kensakuovi se nejvíc líbila její cílevědomá činnost. Pomyslel na lidskou malost, zvláště na chování jednoho ze svých známých, Mizutaniho, a říkal si „Oč dokonalejší je tahle malá vážka ...!“

Na kameni před nimi si hrály dvě ještěrky – zdvihaly zadní nožičky, poskakovaly, proplétaly se – když viděl jejich radost, bylo mu samotnému do zpěvu. (241, II)

V závěru čtvrtého dílu vystoupí Kensaku na božskou horu samou a na jejím úbočí se mu v pokorné zárodečné poloze dostane symbolické smrti a hmatatelného pocitu znovuzrození:

Jeho únava se změnila ve zvláštní opojení. Cítil, jak se jeho duše i tělo rozplývají v přírodě kolem, jak její nedozírná energie objímá to nepatrné makové zrníčko, kterým byl sám...

Byla tichá noc, nebylo ani slyšet noční ptáky. Nad krajem se rozestřela lehká mlha, takže nebylo vůbec vidět světla vesnic dole. Viděl jen

hvězdy a pod nimi jako hřbet nějakého velkého zvířete se rýsoval obrys téhle hory. Možná, že už vykročil na cestu k věčnosti. Neměl nejménší pocit strachu ze smrti, naopak, kdyby v tomhle okamžiku měl umřít, vůbec by toho nelitoval... Schoulil se do klubíčka a na chvíli usnul. Jak dlouho spal, nevěděl, ale když otevřel oči, nad ním už matně svítalo. Hvězdy ještě zářily, ale bylo jich méně. Ve vzduchu byla lehká, modravá zář. Měl pocit, že je to barva milosti... (278–279, II)

Šigova transcendence je opravdová a prožitá, a přece zůstává blízko obyčejnému životu – i na posvátné hoře žijí lidé a mají lidské problémy; te-sať Take má např. záletnou ženu, která si vodí milence do domu, a manžel jim chodí pro saké. Kensaku konečně pochopí, jak malicherná byla jeho žárlivost a o co velkomyslnější než pan Spisovatel je obyčejný řemeslník.

6. Duševní osobnost krajiny

Nejzajímavější a nejfundovanější studie o literárním toposu v současné české kritice jsou z pera Daniely Hodrové. Zaujala mě především její úvaha o vypravěčském subjektu Věry Linhartové v článku Smysl pokoje, která končí citátem: „Můj pohyblivý střed se přesouvá se mnou z místa na místo a neuchycuje se... jsem doma tam, kde jsem, protože se nevracím, a vracím-li se, tedy spíše do času než do míst.“⁸

Linhartová se stejně dívá na smysl krajiny, o níž by asi řekla totéž. Před několika lety jsem s ní na jedné japanistické konferenci v Praze o tomto tématu vedl dlouhý a zajímavý dialog a každý jsme trvali na svém názoru. I já jsem strávil dlouhá léta v cizích krajích, ale vím z vlastní zkušenosti, že něco z krajiny dětství přece přetrvává. Myslím, že záleží na intenzitě prožitku a pocitu vlastního trvání. Šigův hrdina cestuje japonským prostorem, ale i celým jeho nahromaděným časem – jeho zastavení jsou jako kameny *tobiiši* (stepping stones) v celkovém toposu země: Tokio (prázdný střed jako americký vdolek); Onomiči (luno Vnitřního moře či *mater nutrix*); Kjóto (pokladnice dějin a kulturní kontinuity); Hora Daisen (*fons et origo*, nejstarší locus etnického vědomí). Kensakuův závěrečný pocit kosmického splynutí je vtělen do toposu posvátné hory Daisen, u Vaculíka do rodné louky Řehonůrky:

Řehonůrka – vlastním jménem Arizona. Hnědá louka, vlnovitě stoupající k lesíku zaklíněnému do hlinité stráně. Nemohl jsem pochopit, nemůžu nikdy, jakou hrou a čeho došlo k jejímu stvoření a odkud roste

⁷ Edwin McClellan, op.cit., str. 207

⁸ Daniela Hodrová, „Smysl pokoje“ v *Poetika míst*, D. Hodrová a kolektiv autorů, H&H, Praha 1997, str.237

její duševní osobnost. Nestačí mi snadné vysvětlení, že ze mne. Její tvary jsou výrazné jak tvar písmene A. Ten také není dílem vody, větru a času. (555)

I když s Linhartovou musím částečně souhlasit v tom, že intimita míst je převážně naší vzpomínkovou projekcí z jiných časů, moje řeka Jizera a každý její zákrut ke mně i dnes promlouvá intimněji než kterákoliv jiná řeka. Ano, něco trvá. Kde je to zapsáno, nevím. V našich genech, v naší paměti, v molekulách či v subatomickém vlnění částic krajiny samé?

Existuje totiž také jemňounké působení lidské duše na prostředí ekuménu, o kterém Berque a Linhartová jako francouzští racionalisté raději nemluví a které bychom mohli nazvat inkarnací zaživa. Eugene Walter uvádí v knize *Placeways: A Theory of the Human Environment* názorný příklad, když říká: „Napijte se ze dvou hrníčků, jednoho, který jste nedávno koupili v obchodním domě, a druhého, z kterého celý život pila vaše babička. Cítíte ten obrovský rozdíl?“ Japonština této neviditelné energii říká *reiki* (*rei* je duch, duše a *ki* energie, životní síla, *élan vital*). Když básník Bašó putoval po úzké stezce do vnitrozemí, do severních provincií, necestoval jen prostorem, ale i časem. Jak výstižně říká Makoto Ueda, básník se stává citlivým médiem, jehož ústy promlouvají hlasy míst, v kterých trvá energie reiki jako nehmatné vlnění dávných lidských a přírodních dějů. Básníkův citlivý sluch srdce (*šindži*) slyší jazyk mrtvých a jím je inspirován. Inspirace se japonsky řekne *reikan*, neboli cítění duší, pocit duší.

Tady někde se skrývá jemný rozdíl mezi definicí ekuménu francouzského racionalisty a původním cítěním Japonců: duševní osobnost louky, vodopádu či skály není nutně symbolickou projekcí jednotlivého člověka, ale imanentní kvalitou přírodního bytí a jeho duchovní symbiózy s mnoha lidskými generacemi, jehož vlnu citlivá duše zachytí. Zvláštní animovanost niterného stylu Ludvíka Vaculíka, která v kontextu převážně profání moderní české prózy působí tak jedinečně, vyvěrá z podobných dávných pramenů a byla pocífována jako evokace něčeho nenávratně zanikajícího už v díle Šigy Naoji před více než půl stoletím. O to cennější je v díle našeho žijícího spisovatele, který má proti Šigovi navíc i tu ironickou lomenost pohledu, která české skepsi asi přece jen lépe sedí než smrtelná vážnost japonského autora.

Upřímnost a pravdivost obou autorů pak vidím nikoliv ve splnění konvenčních požadavků *watakuši šósecu*, ale v citové odvaze, s jakou vyjadřují svou zdánlivě naivní dětskou pravdu o umělém lžisvětě dospělých. Jejich

pravdivost není v povrchním odhalení senzačních událostí jejich soukromého života, ale v hlubinném prozření a pochopení té dávné zapeklité otázky: kde stojí člověk a co musí udělat, aby neztratil svou nesmrtelnou duši. Bez hlubinného souznění s kulturní krajinou je tento boj předem prohrán.

Karel Helman

„Ztracené ráje“ Jamaiky Kincaidové

Sociálně a spirituálně pohybliví přistěhovalci z bývalých kolonií jsou výzvou americké mytologie a symbolům. Každodenní realitu Spojených států poměřují svými zkušenostmi s rozmanitými historiemi podmanění a diskriminace. Postkoloniální kocovina, napětí mezi „jinými“ a „námi“ přenesené ze „třetího světa“ do menšinových městských čtvrtí nutí nejen přistěhovalce, ale i „domácí“ Američany přehodnocovat normy a identity. Ústup eurocentrického mýtu realitě rasově členitého národa a kulturně vícečetné společnosti zachycuje i pestrá, etnicky rozrůzněná literatura.

Zatímco mystika tavicího kotle prospívala monokulturalismu, próza posledních desetiletí se ujímá „nepochopitelných cizinců“, „spojovníkových Američanů“, kteří proměňují mapu národa z amalgamu znaků evropského původu v koláž či mozaiku kultur a tradic. Vývoj se však nezastavil a objevují se pokusy nahradit spojovníkovou totožnost jemnější fúzí. Wittman Ah Sing z románu Maxine Hong Kingstonové *Opičí šprýmař: jeho podvržený příběh* (Tripmaster Monkey: His Fake Book, 1989) se kupříkladu snaží (jako jmenovec Walt Whitman) „obsáhnout“ mnohohlasou Ameriku bez jakýchkoli hierarchií, pojítek či dělítek. V čase cestující Wittman je převtělením „trickstera“, prostředníka mezi posvátným a profánním, který sjednocuje protiklady, jež západní metafyzika odděluje. Schopnost rozpouštět hranice, tak důležité pro „velká vyprávění“ Ameriky, sdílejí „tricksteři“ s postavami přistěhovalců. Namísto posunování nebo vytyčování nových hranic putují imigranti napříč kulturami jako kočovníci dočasně přebývající v mezilehlých prostorech vyhrazených menšinám. Tato „vmezeřená“ pásma („in-between“, podle H. Bhabhy¹; oblasti „not-belonging“ podle E. Sa-

¹ Bhabha, Homi K.: „Introduction: *Locations of Culture*." *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.

² Said, Edward W.: „Reflections on *E"ile*." *Reflections on *E"ile* and Other Essays*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

ida²) obydlená migranty, uprchlíky a exulanty jsou ideálním prostředím postmoderního křížení identit napříč kulturních zlomů a vzniku světoobčanského étosu charakteristického pro přistěhovaleckou literaturu. Není divu, že prahové meziprostory decentrovaného „plovoucího“ světa (metafora C. Kadohatové) obsadili vedle „píšících tricksterů“ (např. T. Morrisonové) právě autoři imigrantské literatury, pro něž je proměnlivost a regenerace člověka ústředním tématem.

Setkávání jazyků uvnitř amerického románu, tohoto „dialogizovaného různorečí“ (M. Bachtin), je hrozbou etnocentrismu. Lingvistické a kulturní okraje se svým způsobem dostávají do centra, které současně modifikují. Kulturně „jiní“ znovudefinují jak své vlastní, tak i americké identity a reformu(lu)jí Nový svět a jeho vyprávění.

Více než jiné části světa ovlivnila postkoloniální migrace karibskou oblast. „Karibik neexistuje jako jedna entita, je po celém světě. Začal v diaspoře a v diaspoře také pokračuje,“ konstatuje jamajsko-americká spisovatelka Michelle Cliffová³. Karibské kultury vyrůstají z pětisetleté koloniální minulosti, ze svědectví o decimování domorodců, z násilí na afrických otrocích a asijských dělnících. „Vyjednávání“ nových identit v konkurenci přistěhovalců ze třetího světa a pod vlivem vynucené akulturace, stírající původní jazyky a zvyky, se měnily i tyto diasporické kultury. Z jejich zkušeností čerpají také karibské literatury.

Vznik nezávislých ostrovních států neoslabil ani setrvačnou dostředivost Commonwealthu, ani gravitaci amerického snu. Silové pole Ameriky však přitahuje přistěhovalce na úkor Británie, která v šedesátých letech zrušila liberální kvóty. Jinakost západoindických imigrantů byla zpočátku vnímána jako překážka asimilace a ohrožení etnické skladby Spojených států, přestože dominantní jazyk a kultura brzy vytlačily zbytky africké tradice.

Narozdíl od hispánských přistěhovalců sahají kořeny anglofonních karibských imigrantů až k otroctví. (Metafory „middle passage“, cesty ze Západní Afriky do Západní Indie s nákladem otroků, použil nejen V. S. Naipaul a jiní autoři-emigranti, ale například i T. Morrisonová v románu *Léčka*, Tar Baby, 1981.) Emigranti, tito kosmopolitní plavci a tuláci, jsou současně nositeli i živým popřením imperiální historie, která je zrodila. Duboisovské „dvojí vědomí“ černocho je v případě západoindických přistěhovalců potřeba rozšířit na tříložkové – kromě identity černocho a Američana přistupuje ještě karibské dědictví předávané většinou nářečím francouzštiny (pa-

³ Cliff, Michelle: Interview by Meryl F. Schwartz. *Contemporary Literature* 34.4, Winter 1993, s. 594-619.

tois). Imaginace karibsko-amerického spisovatele je napájena nejen z velkoměstské vícejazyčné enklávy, do níž vstupuje, ale také afro-karibskou magií a pozůstatky britského mocenského a duchovního kolonialismu.

Vystěhovalectví z karibských ostrovů ovlivňovalo zejména newyorskou černošskou pospolitost již od počátku minulého století – stopu zanechalo například v literatuře harlemské renesance. Autoři jako Jamajčan Claude McKay se považovali jak za černé Američany, tak za Kariby. Vzдорovali otupující amerikanizaci a pečovali o svou kulturní svébytnost. Další generaci západoindických literátů tvoří téměř výhradně autorky ve výběrech řazené do kolonky afroamerické literatury, přestože jejich tvorba je i součástí karibského kánonu. Většina spisovatelek z provincií emigrovala do kosmopolitních velkoměst (nejvýznamnější anglofonní karibsko-americké autorky – A. Lordeová, P. Marshalllová, M. Cliffová, J. Kincaidová – se buď přistěhovaly, nebo narodily v New Yorku), balancují mezi dvěma kulturami a čerpají z obou.

Při vynořování afro-karibské kulturní identity z „neviditelnosti“ (bezejmennosti⁴) hrají rasové znaky v prózách západoindických autorek jak politickou, tak genderovou roli⁵. Motiv rasové předsudečnosti přitom rezonuje se vzpomínkami na historická traumata. Bělošská civilizace je spojována s patrilinearitou sahající až k evropským otrokářům, směrem do budoucnosti pak k „Zaslíbené zemi“, „maskulinní“ honbě za bohatstvím a mocí na úkor niternosti. (U nás nejznámější západoindický autor a poslední nositel Nobelovy ceny V. S. Naipaul kritizoval za poplatnost „bílému světu“ i románovou produkci této oblasti.) Naproti tomu černošská kultura je reprezentována ženskými postavami, mateřskou linií afrického původu.

Etnické autorky jsou citlivé na postkoloniální manýry, subtilní projevy pokoření a služebnosti, domestikace a poručnickování v Americe. Zatímco postavy emigrantek z dílny autorek asijského původu se většinou nebrání asimilaci, jejich karibské vrstevnice se amerikanizaci rafinovaně vyhýbají. (Prototyp nepřizpůsobivé imigrantky podmaňující si nový americký svět vy-

⁴ V literatuře často tematizovaná lidská „neviditelnost“ příslušníků menšin se u Kincaidové objevuje jako bezejmennost. Antigua je pro Američany jeden z „ostrovů“ a Lucy ze stejnojmenného románu je prostě „dívka“. Teprve na konci románu prozradí čtenáři své jméno – Lucy Josephine Potterová – jež dříve upřímně nesnášela (odkazuje ke strýci-plantážníkovi a neznámému anglickému otrokáři). Až později podlehla o-pojné „vůni“ jména Lucy a jeho „novým radikálním možnostem“. Přiznačné jsou i významové skrývačky ve jménech postav. (Ostatně i autorčin pseudonym Jamaica dodává „domácí“ punc při inflaci anglických jmen.)

⁵ Totéž platí i obráceně. Genderovou problematiku nelze v karibské literatuře oddělit od souvislosti rasové, třídní a jiné diskriminace menšin. Ostatně feministická i postkoloniální kritika se shodují ve svých cílech – demaskování patriarchálních a imperiálních mocenských struktur, navzájem provázaných tradičních forem autority.

tvořila koncem padesátých let spisovatelka původem z Barbadosu Paule Marshallová.) Hrdinky vytvářejí osobní a kulturní identity, které je vymaňují z dosahu zastaralých kategorií rasy, rodu a dominance jednoho národa. Trvají na tom, aby jejich „jinakost“ byla akceptována v občanské společnosti.

Jamaica Kincaidová (1949) patří k pozoruhodné skupině karibských prozaiček, které vynesla třetí přistěhovalecká vlna do afroamerické feministické (v některých případech i lesbické) obce a do politicky ambiciózního společenství černošských intelektuálů.

Životopisné motivy a velmi osobní vzpomínky přenáší Kincaidová do postkoloniálních poměrů. Na stopy imperiální povýšenosti přitom naráží nejen na rodném ostrůvku Antigua, ale i ve Spojených státech. Autorka a její postavy vzdorují pokusům ohraničovat rodinné či územní domény a podléhat mocenským svodům. Emigrantky odcházejí z omezené kulturní zóny do otevřené, nadějeplné budoucnosti, připraveny vyrovnat se s většinou americkou kulturou a domácí multietnickou komunitou.

Kincaidová kombinuje realismus a magii jako dva rovnocenné, nehierarchické kódy. Ústrojně využívá africké tradice, které přžívají ve světském životě Západní Indie. (Zejména nerozlišováním materiálních a nadpřirozených jevů se vyznačující *obeah* – čarodějnické praktiky západoindických černochoů, alternativní způsob života a poznání, v Americe zaměňovaný za *vúdú*.)

Povídky a romány Jamaiky Kincaidové jsou kapitolami semiautobiografie s postavami „složenými“ ze vzpomínek a fikce. Budoucí spisovatelka si v dětství vypěstovala závislost na matce a odpor k britské správě kolonizovaného ostrůvku. Vzdalování od mateřské péče a země vyvrcholilo v sedmnácti letech odchodem do New Yorku, kde se zpočátku živila jako au pair v rodině spisovatele Arlena, pozdějšího redakčního kolegy. Obarvila si vlasy na blond, změnila jméno (před africkým jménem dala přednost anglické zkomolenině Kolumbova pojmenování ostrova „aymaca“) a přerušila kontakty s matkou. Po „deprimujícím neúspěchu“ vzdělávacích pokusů v Americe „přece jen našla svůj hlas“. Stala se redaktorkou *The New Yorkeru*, kde také v roce 1978 publikovala svou první prózu, jednovětou liturgickou hříčku *Dívka*, předobraz pozdějších monologických zповědí a mateřských přikázání.

Povídky a romány Kincaidové jsou také kapitolami Bildungsromanu, v němž se hrdinky zotavují ze série ztrát – ztráty domova (nostalgie „bezdomovectví“), rodiny (odcizení od matky), nevinnosti (bezuzdný sexuální ži-

vot), autenticity a smyslu. Po umělecky zdařilé povídkové sbírce *Na dně řeky* (*At the Bottom of the River*, 1983) publikuje třídílnou ságu osvobozování ženské subjektivity vydělující se z nepřehledného postkoloniálního pozadí. Romány *Annie Johnová* (*Annie John*, 1985 – o dětství a dospívání na Antigue za britské koloniální vlády v ochranné a indoktrinující sféře matky), *Lucy* (1990 – o zrání ženy a příčinách vzdoru emigrantky) a konečně *Vlastní životopis mé matky* (*The Autobiography of My Mother*, 1996, nedávno vydaný Mladou frontou v překladu Z. Pošvicové – o hledání životní moudrosti a matky v sobě).

V atmosféře elektrizované multikulturním napětím dozrává generační konflikt rodičů a dětí. Ztráta a znovunalezení matky (respektive mateřské země), vzorec, v němž je matka počátkem a dcera strážkyní paměti rodu, vyměřuje osobitý mateřský diskurs. Je v zájmu dcery přijmout nakonec matčiny příběhy a svým způsobem v nich pokračovat, transformovat je – doslovně nebo metaforicky – vlastním životem. Postava matky bývá asociována s koloniálním protektorem a srážky s dcerou odpovídají nárokům kolonialismu, který z definice usiluje o zkrocení neposlušných. Dcery jsou odhodlány pootočít tuto koloniální optiku (de)kódovanou jako mateřskou a aktivně utvářet svou budoucnost. Opuštění domova a případná emigrace totiž není víc než „nutný krok ke svobodě“ (V. Woolfová).

Studii proměny afro–karibské ženy je postava exulantky Lucy ve stejnojmenném, prozatím nejzdařilejším románu. Devatenáctiletá imigrantka z Antiguy slouží v newyorské středostavovské rodině. Ačkoli svým původem byla předurčena k účinkování v pokrytecké hře v režii adoptivní rodiny, nedá se vlákat do rafinovaných pastí nových forem podřízenosti a rozvrací stereotypní obraz afro–karibské au pair. Lucy se projeví jako mazaná etnografka, která vypráví (a nakonec i píše) v první osobě o početné rodině Mariah a Lewise, typických „waspů“, jejichž zanícený liberalismus zakrývá povrchnost a ignoranci. Její cesta z tropického ostrůvku do chladné betonové džungle New Yorku a skrz Ameriku je alegorií emigrace, která se pro ni neredukuje na samotné opuštění zkorumpovaného světa (jako u Annie Johnové). Lucy je vnímavější k transnacionálním souvislostem (v Americe vidí jen pokračování poměrů vytvořených Britskou říší v Západní Indii), utkává se jak s historií svých předků, tak s „menšinovým“ statutem uvnitř navenek spořádané rodiny. Není jen turistka fotografující šťastné „domorodce“. Jako pozorovatelka–aktivistka nahlíží pod povrch a podrývá mocenské vztahy. Její ironický, nesmlouvavý pohled přispívá k rozkladu rodiny.

Lucy obrací naruby rétorické strategie typické pro „koloniální diskurs“ napříč staletími i kontinenty, jak ho popisuje David Spurr v *Rétorice impéria*⁶. Podle Spurra tzv. koloniální „negace“ znamená schopnost vymazat minulost člověka a nahradit ji historií nadiktovanou kolonizátorem. V rozsáhlém eseji *Malý ostrov* (A Small Place, 1988), inspirovaném návštěvou rodného ostrova po devatenácti letech emigrace, Kincaidová „neguje“ tuto negaci v osobní i politické rovině. Dekolonizace osobnosti Lucy předpokládá jak vytěsnění toho, co kolonialismus vnucoval, tak prosvícení toho, co zatemnil. Lucy opouští matku, svou minulost i lokalitu podmaněného národa a na sklonku nevázaných šedesátých let začíná nový příběh, ne už jako „potomek otroků“. (Raději ani neotvírá matčiny dopisy.) Současně chce být opakem pokrytecké Mariah, která je objektivně na straně „vítězů“, subjektivně se hlásí k „poraženým“. Tato dvojí distance (stejně jako vzdálenost od světa bělošské rodiny) Lucy umožňuje tvořivě, „umělecky“ zvládnout svou situaci. Fotoграфовáním, zobrazením výseče světa tak, jak ho vidí jen ona sama, čelí totalitárním nárokům zaměstnavatelů, kteří jí i dětem sugerují své představy jakožto všeobecně platné. (Charakteristika fotoграфování jako „společenského rituálu, obrany proti úzkosti a nástroje moci“ od Susan Sontagové⁷, obdivovatelky Kincaidové, je mimochodem velmi přílehavá.)

Další ze strategií, které Lucy převrací, je „estetizace“. Mariah předpokládá, že se Lucy na výstavě Paula Gauguina identifikuje s „krásnými divoškami“ na obrazech, ne s malířem. Gauguina přivedla estetická touha na tropický ostrov, Lucy jde sice naopak z „okraje“ do „centra“, avšak za autentický pokládá svůj pohled hledáčkem fotoaparátu, zatímco „jiní“ jsou ti, které fotografuje. Lucy nesdílí ani Mariino potěšení z narcisů v Centrálním parku. Díky vzpomínce ne koloniální školu, kde ji nutili memorovat slavnou Wordsworthovu báseň, nejsou pro ni květiny „nádherné“, nýbrž „odporné“. Lucy se jako starozákonní Eva od krásné, avšak cizí „zahrady“ odvrací.

Jinou takto obrácenou koloniální taktikou je „přivlastnění“. Lucy reaguje podrážděně na narážky na vlastnění lidí a věcí. Zachovává citový odstup a rozšiřuje prostor své nezávislosti na okolí (odbyvá matčiny pokusy o sblížení i Mariiny nabídky přátelství, odmítá milovat muže, s nimiž spí). Milence Paula opouští proto, že nechce být „vlastněna“. Výskyt zájmen „můj, moje“ v promluvhách Mariah považuje za projev samolibé představy, že jí vše patří. Jako potomek otroků si nade vše váží „vlastnictví“ svého života. Osamělost a „nezávislost“ pokračujícího newyorského exilu jsou však velmi

⁶ Spurr, David: *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham, Duke University Press, 1993.

⁷ Sontag, Susan: *On Photography*. New York, Farrar, 1977.

pochybnou prioritou.

Také turisté (v Kolumbových stopách) si svým způsobem přivlastňují každé místo, které navštíví. Kincaidová vyvolává „fotografický negativ“ světa snímaného očima těchto „návštěvníků“, bílých „kolonizátorů“. (První kolonisté si místo suvenýrů vozili živé lidi, faunu a flóru. V zahrádkářských sloupcích pro *The New Yorker* píše Kincaidová o transplantaci plodin, které si dobyvatelé odváželi z kolonií jako součást lupu ke zkrášlení metropolí a jako náhradu uhynulého domácího rostlinstva. Pro autorku je toto sbírání, přejmenovávání a přenášení metaforou koloniálního záboru. Je pochopitelnou ironií, že i samotná spisovatelka byla takto „přivlastněna“ například Twaynovou ediční řadou amerických autorů nebo afro-americkými antologiemi.)

Americká rajská zahrada jen jitrí dětská zranění utrpěná na Antigue. Drzá Eva–Lucy se tak nemůže ztotožnit ani s provinciální postkoloniální mentalitou domova, ani s čerstvou novosvětskou zkušeností. Represivní moc vlastní rodiny, kterou Lucy zakoušela jako sestra tří mladších bratrů, střídá jemnější manipulace v podání „náhradní“ americké matky. Když se z vnímavé pozorovatelky stane spisovatelkou velkoměsta (podobně jako Kincaidová), vychází její autorský hlas právě z oněch „meziprostorů“, které podle H. Bhabhy skýtají „zázemí pro různé strategie budování lidské osobitosti [selfhood] ... , z nichž se rodí nové znaky identity“⁸. Svůj deník začíná Lucy tam, kde končí její vyprávění tlumočené autorkou tohoto nezavršeného Bildungsromanu. První napsaný řádek se však rozpíjí do beztvaré skvrny symbolizující neohrazené provizorium, do něhož její snaha o sebeidentifikaci neodvratně vede.

„Můj život mi napsala a převyprávěla matka,“ uvedla Kincaidová v jednom z rozhovorů⁹. Terapie zatrpklosti vůči vlastní matce je patrná i v podtextu třetího románu, vyprávěného fiktivní matkou autorky Xuelou Claudette Richardsonovou¹⁰. Jestliže na konci první knihy Annie Johnová sama odchází a Lucy má tento krok již za sebou (s matkou se tudíž bezprostředně nekonfrontuje), ve *Vlastním životopise mé matky* je mateřská linie (vedoucí příznačně k vymírajícím karibským Indiánům) přetržena bez vědomého přičinění vypravěčky. Matka Xuely totiž umírá při porodu. Dcera je tak zbavena

⁸ Bhabha, Homi K.: „Introduction: Locations of Culture“. *The Location of Culture*, cit. vydání, s. 1.

⁹ Perry, Donna: „An Interview with Jamaica Kincaid“. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. Ed. C. B. Davies. New York, Routledge, 1994.

¹⁰ Jamaica Kincaidová se narodila jako (Elaine Potter) Richardsonová.

osudového rozhodování, nemusí před matkou prchat do emigrace. Důsledky – neschopnost milovat a stát se sama matkou – jsou však neméně tragické. Mulatský otec, po matce Afričan, po otci Skot, „poražený“ i „vítěz“ v jedné osobě, je autorčina nejzdařilejší mužská postava. Poslal sice Xuelu do školy, což u žen nebylo běžné, současně jí ale dal pocítit příznačný citový chlad. Jeho modlitby k bohu kolonizátorů a magická zaklínadla, kterým věří macecha, jen dokreslují schizofrenní svět, v němž se dcera ocitá. Xuela volí dobrovolnou neplodnost a sexuální dobrodružství bez citového angažmá. Pokud nebude nikomu patřit (včetně rasy a národa), rozpustí-li svou identitu (včetně pohlaví) a zbaví-li se žádostivosti (včetně úspěchu, postavení a potomstva), pak nemůže být ani zrazena a opuštěna jako matkou při narození. Zřeknutí se komunikace a odcizení jsou pro Xuelu způsobem přežití, prevencí před krutostí světa, té nevyzpytatelně chytlavé sítě vztahů.

„Pravdivý příběh“, jehož jedinou, deprimující verzi vypráví sedmdesátiletá Xuela, mohl být stejně příběhem matky, která zemřela při porodu, jak je rytmicky stále znovu připomínáno. V dvojediném záblesku bolesti zrození a smrti prokmitne skryté pouto matky a dcery, vzápětí přervané definitivním odloučením. Nepřítomnost matky je pro Xuelu celoživotním traumatem a přes intenzivní touhu spatřit matčinu tvář alespoň ve snu, zahlédne vždy jen „paty a lem šatů“ přízraku. Nejde o Lévinasovskou „tvář druhého“, výzvou pro ni nejsou „jiní“, ale ona sama. Pohled do své tváře v osobě matky by potvrdil její vlastní nezřetelnou totožnost. (Ve zlomyslné přízraky blednou i ostatní figury – pradelna pečující o sirotka jako o kus prádla, nevlastní matka ukládající Xuele o život, manželka milence, která z ní chce mít „dárek“ pro svého muže – viz motiv „vlastnění“.)

Vlastní životopis mé matky není typický Bildungsroman, neboť osobnost Xuely se nevyvíjí. V proměnlivých kulisách pohádkově krásného ostrova Dominika, na němž stále straší (post)koloniální duchové, zůstává Xuela nezávislou na „nějaké rase“ či národu a odmítá to, co západní společnost považuje za zdravé adaptační mechanismy. Neskrývá přitom „vnitřní zuřivost“ („Ptám se, proč se svět točí proti mně a proti všem, kteří vypadají jako já?“¹¹), avšak explicitní poučky o bohatých a chudých jen zbytečně ideologizují poznání, jak tenká je hranice mezi mocí a bezmocí v jejich rozmanitých projevech.

Vnucované anglofilství sice brzdilo sebeuvědomování západoindických školáků (jazykem lidí, které „neměla ráda“, nemluvila Xuela s kama-

¹¹ Kincaid, Jamaica: *Lucy*. New York, Farrar Straus Girou, 1990, s. 90.

rády), studium anglické literatury současně zvyšovalo razanci „jazyka zločince“, který prý už svým genetickým ustrojením straní utlačovatelům (!). Někteří spisovatelé z kolonií nejprve ve snaze zvýšit autenticitu výpovědi ignorovali jazyk a literaturu podmanitelů, avšak uspokojivou alternativu nenašli. Později se jim podařilo prostřednictvím „dialogu s dominantními diskursy“ „dát hlas (i) svým potlačeným tradicím“, jak poznamenala Françoise Lionnetová¹², rodačka z bývalé britské kolonie Mauritius. Také Jamaica Kincaidová se rozhodla své školení v britském vzdělávacím systému na Antigue raději využít než potlačit. Okolnost, že Kincaidové nezbývá než psát o „zločinu“ jazykem „pachatele“, neubírá jejím lyricky tónovaným textům na přesvědčivosti.

Bystrá, avšak neposlušná školačka (tehdy ještě Richardsonová) za trest opisovala pasáže z Miltonova eposu *Ztracený ráj*. Mezi padlými anděly objevila budoucí spisovatelka odbojného psance, s nímž se mohla identifikovat – líčení Satanova zločinu a trestu souznělo s pocity vypuzení z vlastního dětského ráje. Satan později inspiroval její postavy oponující evropskému příběhu o stvoření, rebelantky proti ponížení všeho druhu. Ztotožněním se vzpurným ďáblem a nešťastnou Evou polemizuje Kincaidová s Miltonovou snahou omilostnit božské vyhnání. Pozorná čtenářka nepřehlédla, že *Ztracený ráj* poukazuje i na kriminalizaci pochybností o slávě „jedině možného“ božského uspořádání. Nejpřesvědčivějším z pochybovačů vzpírajících se autoritě neslitovného Boha je právě Lucifer¹³.

Kolumbovský pozemský ráj Ameriky (stejně jako Luciferův a Evin) je zálužný trik, šalebná návnada – předstírá bezmeznou lásku, avšak připravuje vydědění. Zatímco u Milтона zosnuje intriku mocí oslepený Bůh, Kincaidová tuto roli svěřuje zrádné matce, respektive imperiální moci, minulé i přítomné.

Spisovatelka vytváří vlastní verze „ztracených rájů“. První ze ztrát je odnětí mateřské lásky kdysi milující matkou a její zvrát v peklo obsedantní kontroly a výsměšného pohrdání. Samostatný krok Annie a Lucy ke zralé citovosti chápou matky jako hřích svého druhu. Jako v Evině případě je trestem totalitní moci, která nepřipustí nic než dětskou nevinost a nevědomost, zapuzení. (Lucy s úlevou přijímá, že byla pojmenována po Luciferovi: „Z mé prohry se stal triumf. V tom okamžiku jsem věděla, kdo jsem“¹⁴) Obě dívky se vymaňují ze silového pole mateřského „stvořitele“ a doufají

¹² Lionnet, Françoise: *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.

¹³ Miltonova Satana vyzvedl jako morálně nadřazenou alternativní božskou instanci již Percy Bysshe Shelley.

ve vybudování nového ráje, ne miltonovského Edenu, kde se neustále bojuje o moc. Z pomstychtivosti Lucy tak vyprchává spontánní radost. „Dábelská“ zatvrzelost a dvojlomná „Hassliebe“ si začínají vybírat svou daň. Sebeidentifikace dcery totiž předpokládá vypořádání vztahu s matkou, vztahu, který za normálních okolností přechází od popření přes uznání až ke konečnému usmíření.

Další je ztráta domova, pravlasti předků – otroků odvedených z Afriky do míst, kde jsou navždy diskriminováni. („Lehkost, s níž rodiče opouštějí své děti, odkazuje až k otroctví,“¹⁵ poznamenala Kincaidová v souvislosti s oběma těmito ztrátami.) Ani idylická Amerika nemůže být pro přistěhovalce na okrajích nového národa rájem, demaskuje Lucy falešné „zahradní“ rajské přísliby při cestě na středozápad Spojených států.

Třetím „ztraceným rájem“ je „pohádka“ o Anglii vyučovaná koloniálním školstvím a popřená drsnou realitou. („Pro moji generaci bylo vrcholem civilizovanosti být Angličanem, milovat vše anglické...“¹⁶ vzpomíná spisovatelka.) Všechna příkoří, jimž je Západní Indie ze strany Britů vystavena, jsou podle autorky pokračováním nespravedlností tkvících v samé podstatě nadřazené anglosaské kultury.

Zatímco se postavy dcer identifikují s Evou a Lucíferem, matky (stejně jako koloniální autority) připomínají hybridní dábelstvo–božskou instanci. Matky jsou tak současně utlačované i utlačovatelky, deformované i deformující, podobně jako svržený Satan pozdního Miltonova období ztělesňuje jak démonickou sílu, tak mučednictví. Vedle satanských atributů má matka také rysy kněžky vůdů, schopné transformovat ponižující tlaky v kouzla. Kritika si povšimla podobnosti s Bertou, Rochesterovou kreolskou manželkou („chytrou jako čarodějnice“¹⁷), postiženou rodovým šílenstvím, která děsí Janu Eyrovou ve stejnojmenném románu Charlotty Brontëové. Od miltonovských variací přechází Kincaidová právě k této klasické studii dominance a vzduchu.

Příběh Jany Eyrové má několik paralel a jednu podstatnou odlišnost od osudů mladých hrdinek Jamaiky Kincaidové. Jejich rodiče buď zemřeli (Jana, Xuela), nebo se dcerám odcizili (Annie, Lucy) a opuštěné dívky jsou manipulovány lidmi, jimž jde o moc, a ne o spravedlnost. (Dianne Simmonsová¹⁸ dokonce spekuluje, že neochotě matek přijmout dospělost dcer

¹⁴ Kincaid, Jamaica: *Lucy*. Cit. vydání, s. 152.

¹⁵ Perry, Donna: „An Interview with Jamaica Kincaid“.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Brontë Charlotte: *Jana Eyrová*. Přel. J. Fastrová. „–Egem, Praha 1998.

odpovídá odmítání kolonialismem poznamenané společnosti uznat lidskou důstojnost těch, jejichž předky byli otroci.) Stejně jako Rochester a Jana, i Mariah a Lucy jsou přitom spíše rovnocennými partnery než pánem a služkou. V obou případech se také rozpadá na pohled perfektní exteriér života zaměstnavatelů.

Jana Eyrová není uvědomělá radikálka ani outsider, který se chce integrovat. Touží po domově podobně jako protagonistky Kincaidové, avšak narozdíl od nich triumfuje nejen morálně, ale i „statutárně“. Získává zpět právo prvorozenství a může se vrátit do společenské vrstvy, která ji dříve přehlížela. Naproti tomu zlo spáchané na Annie, Lucy a Xuele nemůže být beze zbytku odčiněno, jejich právo nebylo omylem založeno, nýbrž úmyslně vymazáno. Pravděpodobnost, že zaujmou ve společnosti odpovídající místo, je velmi malá – jsou uvězněny mezi světy.

Zatímco Charlotte Brontëová nabízí „kouzelné“ řešení, fiktivní světy Jamaiky Kincaidové jsou determinovány „pohádkovým“ východiskem – skvělostí anglosaských postojů a hodnot. Lucy vnímá předem danou nadřazenost svých newyorských hostitelů jako romantickou bajku, kterou o sobě vyprávějí, v níž však sama odmítá vystupovat (na rozdíl od Annie nevěří už v magická východiska). Jana Eyrová „pohádku“ prožila, Lucy ji dekonstruovala. Kincaidová se pokusila svrhnout klasické texty a s nimi pomyslné (anglické) hodnoty z piedestalu nedotknutelnosti.

Jamaica Kincaidová byla svědkem přechodu od kolonialismu k „nezávislosti“ – bývalá britská država Antigua je samostatnou součástí Commonwealthu až od roku 1981. Straní dříve utlačovaným a je citlivá na metastázy (post)kolonialismu. Přirozenou terapií spisovatelky je hledání smyslu, „vypsání se“ z po generace zakoušeného ponižení. Ani tak zkušená autorka však neodolala pohodlnému svezení na konjunkturální postkoloniální vlně. Na úskalí teovitosti a káravé apelativnosti naráží zejména román *Vlastní životopis mé matky* (u nás na ně upozornila H. Ulmanová). Příslowěčný „vzteky“ protagonistek je přitom uvěřitelný – zločin proti lidskosti nelze odpustit, natož odčinit. Nejsmutnější sklizeň vzešlá ze sadby kolonialismu však není (přirozená) zášť pána a raba, nýbrž zarytá nenávisť a ignorance uvnitř rodiny. Umělecká křivka stoupá v momentech, kdy dcery pohlednou do křivého zrcadla nastaveného bílou společností a introspektivně dospějí k bolavým zauzlením vztahů. Podobně jako Camusův cizinec usilu-

¹⁸ Simmons, Dianne: *Jamaica Kincaid*. New York, Twayne Publishers, 1994.

jící v nepřítomnosti Boha o smír s nesmyslně krutým okolím, i „cizinky“ Jamaica Kincaidové pochopí, že zlo netkví jen v aktivním viditelném nepřátelství světa, nýbrž v jeho lhostejnosti.

Odras hermeneutiky ženské reprezentace a citovosti prolíná tvorbou většiny etnických autorek. Také karibským spisovatelkám je společný zájem o dilemata dospívajících žen a (implicitní) kritika „mužské“ moci. I když nezvedá prvoplánově politická nebo feministická témata (a nepřeje si být řazena mezi feministky), Kincaidová připouští, že za svůj úspěch vděčí také současnému zájmu o problematiku rodu (genderu)¹⁹

Henry Louis Gates Jr., uznávaná autorita černošských studií, oceňuje samozřejmost, s níž autorka nahlíží do domorodé komunity a zákoutí ženské senzibility, aniž by se uchýlovala k popisnému sociologizování. Srovnává Kincaidovou dokonce s Toni Morrisonovou a Wole Soyinkou: díky dokonalé znalosti tohoto do sebe uzavřeného světa si může dovolit otevřít ho pomocí všelidských emocí.

Otevřený americký kánon vstřebal karibský literární impuls včetně jeho antikoloniálního ostnu. Přeměna západoindické školačky Elaine Potter Richardsonové v prominentní americkou spisovatelku se odehrála jako usmíření rozmanitých identit, anti- a post-koloniálních mýtů, averzí vůči rodné zemi i matce. Karibik dál jitrí obrazotvornost a dodává surovou materii, jež je posléze modelována v americké postmoderní dílně. Jamaica Kincaidová je jedním z mnoha umělců, kteří přispívají k rozvracení do sebe zahleděné nekomunikativní „monokultury“, ke zbavování se strachu z jiného.

¹⁹ Před pojmem feminismus dávají některé etnické autorky přednost termínu „womanism“, vypůjčenému od Alice Walkerové, neboť zvýrazňuje nezkrotlost, sílu a solidaritu černošských žen.

Lenka Kozlová

Giorgio Ferigo – karnický básník

Portrét autora

Giorgio Ferigo je jedním z představitelů současné furlanské intelektuální scény. Narodil se 9. srpna 1949 ve vesnici Comelians (it. Comeglians) v horách Karnie a jeho dílo je zejména ve své počáteční fázi úzce spjato s tímto prostorem.

Ferigo byl od malička bilingvní, s otcem hovořil furlansky a s matkou, která pocházela z Umbrie, mluvil italsky. Vystudoval medicínu na univerzitě v Padově a povolání lékaře se věnuje dodnes.

Kromě toho však aktivně participuje na kulturním a společenském životě svého regionu. Poměrně intenzivně se věnuje výzkumům karnické demografie, je autorem mnoha novinových článků reagujících na aktuální společenské a politické dění, recenzí a překladů. Do karnického dialektu přeložil např. Prokofjevova *Pétu a vlka* či Stravinského *Příběh vojáka*.

Ferigo píše ve dvou jazycích, v italštině a v jazyce, kterým se mluví v Comeliansi, tedy v tamějším dialektu furlanštiny. V italštině jsou redigovány některé jeho články (včetně odborných příspěvků z oblasti medicíny), recenze a demografické studie. V comelianském nářečí je část jeho článků, překlady a umělecká tvorba. Tu tvoří sbírka písňových textů s názvem *In forma di peràulas... cjançonetas 1971/1988* (V podobě slov... cjançonety 1971/1988) a dvě sbírky poezie: *La nuvicia tal forment* (Nevěsta v obilí) a *Il zauberferalut di Worfel Sauschwanz e Fra Tommase* (Zauberlampión Worfela Sauschvanze a Bratr Tomáš). V karnickém dialektu je i sbírka říkanek pro děti *Il batissasso di Carolina* (Karolínčina hra na slepou bábu). Pro děti dále napsal Ferigo pohádku *La fiaba del parco proibito* (Pohádka o zakázaném parku), tentokrát však italsky. Všechny tyto texty byly vydány ve druhé polovině devadesátých let 20. století.

V tomto příspěvku se zaměříme na počáteční Ferigovu tvorbu ze sedmdesátých a osmdesátých let, tedy na jeho písňové texty, cjançonety. Texty cjançonet vznikly v letech 1971–1988. Seřazeny do sbírky a vydány byly v roce 1999.

Hledání identity

Nejprve se však blíže podíváme na společensko–kulturní kontext, ve kterém texty vznikaly. Konec šedesátých a počátek sedmdesátých let byl krizovým obdobím, kdy mladí lidé nejen v Itálii, ale po celém západním světě měli chuť změnit společnost. Ve Furlansku jsme v situaci, kdy společnost po staletí fungující podle rytmů a pravidel určité tradice, která je tradicí zemědělské společnosti částečně postavené na sezónní emigraci, ztrácí svou oporu. Zejména hory Karnie se drasticky vyliďňují, emigrace se ze sezónní stává trvalou, odcházejí celé rodiny, zejména mladí lidé, v horách zůstávají prázdné vesnice a převážně lidé staří. Společnost se rozpadá a s ní i její tradice, na kterých byla vystavěna.

K tomu se přidávají tlaky ze strany většinové italské kultury (určitá „globalizace“ v italském měřítku). Furlanština jako živý jazyk každodenní komunikace je převálcována nucenou italštinou (největší zásluhy na úspěších této akce má samozřejmě škola a televize) a to, co zůstává z bývalé autentické furlanské kultury, přežívá jen jako folklór.

Problém identity Furlanů se objevuje už ve furlanské poezii Piera Paola Pasoliniho ve sbírce *La meglio gioventù*. V básni „Agli studenti greci, in un fiato“ najdeme například tyto verše:

Il pòpul al era furmínt ch'a no' l mòur.
Adòs al scumínsia a murí. Qualchidún
a à tociàt la so anima. Bocis e òmis
a vivin, brus e tris'c, coma ta un siún.

Il popolo era il frumento che non muore. Adesso comincia a morire.
Qualcuno ha toccato la sua anima. Ragazzi e uomini, vivono, brutti
e cattivi, come in un sogno.¹

¹ Lid byl obilím, které neumírá. Nyní začíná umírat. Někdo sáhl na jeho duši. Chlapci a muži, oškliví a zlí, žijí jako ve snu. Pier Paolo Pasolini, in: Seconda forma de „La meglio gioventù“, Tetro entusiasmo, poesie italo-friulane, 1973 – 74, s. 232.

Velkým otřesem pro furlanskou společnost bylo zemětřesení v červnu roku 1976. Toto trauma, po němž jsou Furlané nuceni znovu vystavět svůj životní prostor (některá města jako Vençon[it. Venzona] či Glemone [it. Gemona del Friuli] byla v podstatě srovnána se zemí), je dovede k tázání se po vlastní identitě a k potřebě tuto identitu znovu najít a potvrdit. Ve Furlansku je navíc problém identity spojen s otázkou jazyka. Ferigův vrstevník a krajan, karnický básník Leonardo Zanier, o tom v roce 1978 píše:

(...) v tomto regionu, jako v jiných krajích Itálie, je problém jazyka, jazyků, součástí složitější otázky spojené se silnou a stále stoupající potřebou identity, s požadavkem skutečné demokracie a s jasným uvědoměním práva na vlastní individualitu, které se včleňují do projektu, dnes už nejen teoretického a prostě proneseného, který vidí přes protiklady a zklamání nosnou osu demokratického života v autonomii, lokální moci a decentralizaci státu.²

A o několik stran dále pokračuje:

V regionu Friuli – Venezia Giulia jsou po zemětřesení problémy spojené s rekonstrukcí a tudíž také s identitou a jazykem prožívány s velkým napětím a debata o nich je často místem nacionalistických, separatistických a regresivních manipulací (...), na něž se roubojí snahy o prosazení konzervativní politiky protekcionářského vedení v období po této živelné pohromě.³

(Je zajímavé, že na rozdíl od Zaniera se ve Ferigových textech téma zemětřesení vůbec neobjevuje. Je však nesporné, že na Ferigovu tvorbu muselo alespoň nepřímo působit.)

² Leonardo Zanier: „Il friulano, il sindacato e la scuola“, introduzione e impostazione del Convegno: „L'Europa, le grandi lingue nazionali, le minoranze linguistiche, le parlate locali, l'uso del friulano nelle scuole“; organizzato dal sindacato scuola–CGIL e dall'ECAP-CGIL, Gradisca (GO), 28-29, maggio 1978; in: *Sbordura e sanc (poesie 1977 - 80)*, Nuova Guaraldi Editrice, Firenze, 1981, s. 133: „Ma in questa regione, come in altre del Paese, il problema della lingua, delle lingue, è parte di un discorso più complesso, legato ad una forte e crescente esigenza di identità, ad una domanda di democrazia reale, ad una chiara coscienza del diritto alla propria individualità, che si inseriscono nel progetto, non più solo teorico o semplicemente enunciato, che vede (anche con contraddizione e delusioni) come asse portante della vita democratica le autonomie, i poteri locali e il decentramento dello Stato.“

³ Ibid.: „Nella regione Friuli – Venezia Giulia, dopo il terremoto, i problemi relativi alla ricostruzione, e quindi anche della identità e della lingua sono vissuti con grande tensione e spesso il dibattito è luogo di strumentalizzazioni nazionalistiche, separatiste e regressive (...) su cui si innesta e si tenta di far passare una politica conservatrice di gestione clientelare del dopo-terremoto.“

Z výše popsané situace vyrůstají reakce mladých lidí. Jejich výrazovým prostředkem, kterým se snaží oslovit publikum, je hudba a zpívané slovo. Počátkem sedmdesátých let začnou vznikat ve Furlansku první hudební skupiny, které se ve svých textech snaží ukázat alternativní obraz svého regionu, obraz autentický a „defolklorizovaný“. Jsou to první průkopníci moderních textů ve furlanštině, textů, které pouze neoprašují to, co se zachovalo z furlanské literární historie a lidové tvorby, ale které chtějí přinášet nový pohled na furlanskou minulost a zejména současnost.

Tyto skupiny byly v kontextu furlanské kultury nesmírně důležité zejména z toho důvodu, že ukazovaly jiné Furlansko, než jaké chce tradiční klíše „salt, onest, lavoradôr“⁴ (Furlansko spolehlivé, čestné, pracovitě); tato tři adjektiva se stala tradičním atributem Furlana, v nové situaci však získala spíše negativní konotaci: „spolehlivý, čestný a pracovitý“ znamená „trpělivý, nevzpourný a politicky poslušný a manipulovatelný“, říká znalec furlanské kultury a literatury Rienzo Pellegrini.⁵

Skladby těchto skupin měly silný polemický náboj, měly svou charakteristickou poetiku a byly převážně vázány na společenskou a politickou realitu doby svého vzniku, ale jejich vliv se promítá až do současné furlanské tvorby. Vytýčily cestu, po které se furlanská písňová a částečně i básnická tvorba ubírá dodnes.

Ve své době šly mimo hlavní proud jak italské, tak furlanské kultury. Přes stovky odehraných koncertů je média ignorovala, a tak byla jejich aktivita založena převážně na osobním kontaktu s publikem. Skupiny koncertovaly po celém Furlansku, koncerty byly spoluvytvářeny diváky a pravidelně přecházely v debaty s účinkujícími. V kontextu furlanské hudební scény sedmdesátých a osmdesátých let byly ojedinělým fenoménem. Furlanský novinář Andrea Ioime o tom napsal ve svém článku mapujícím furlanskou hudební scénu posledních desetiletí: „Kdo má dobrou historickou paměť, jistě si vzpomene, že panorama furlanské hudby bylo až do konce osmdesátých let skutečně velmi chudé, s výjimkou písničkářů vycházejících z historické tradice a zaměřených více méně na export (...) a několika izo-

⁴ Vychází ze článku „I cjançonirs, trê esperiencis di musiche furlane dai agns '70 / '80, intervistis a A.Kersevan, G.Ferigo e E.Montanari“, par cure di Pauli Cantarut, in: *La Comugne*, n.6, otubar 2000, s. 75 – 85.

⁵ Pellegrini, Rienzo: Tra lingua e letteratura. Per una storia degli usi scritti del friulano. *Storia della società friulana, Sezione studi e testi*. Casamassina Editore, Tavagnacco (UD), 1987, s. 297.

lovaných skupin (...), které otevřely cestu tomu, co přišlo po nich.“⁶ Jednou z těchto skupin je i soubor Giorgia Feriga, Povol_r Ensemble.

Povolár Ensemble patřil mezi skupiny militantní, hlásil se k hnutí levice a ke kulturním aktivitám přehodnocujícím folklórní tvorbu a hledajícím kompromis mezi lidovou a politickou písní. Vznikl v době, kdy mladí začínali vlastnit auta a měli tak možnost snadno se přemísťovat a nasávat obecné společenské a politické klima, které se k nim dostávalo z Itálie, Francie, Spojených Států atd.⁷

Giorgio Ferigo stál v čele Povolár Ensemblu a tvořil pro něj texty písní. Částečně je i sám zhudebnil a zčásti tuto práci přenechal některým svým kolegům (Francesku Vigatovi a Tonymu Zognovi). Soubor začal hrát Ferigovy cjançonety od roku 1975. Po roce 1988 svou činnost ukončil, aby se pak ještě v průběhu let několikrát sešel k jednorázovým vystoupením. Repertoár se však již o nové Ferigovy texty nerozšiřoval. V současné době Ferigo již cjançonetyneskládá, ale činnost Povolár Ensemblu pokračuje, i když v daleko méně intenzivní míře než dříve. Posledním projektem skupiny je CD s vybranými písněmi George Brassense, které Ferigo přeložil do karnického dialektu.

Povolár Ensemble se měl původně jmenovat Povolârer Ensemble, podle Brechtova Berliner Ensemblu. Z karnické vesnice Povolâr (it. Povolaro), která je částí obce Comelians, sice nepocházel ani jeden člen souboru, často se zde však o víkendech scházeli s přáteli nebo sem chodili na schůze Italské komunistické strany. V kontextu tehdejší většinové kultury, která byla kulturou pravcovou (tedy křesťanskodemokratickou) a která pomalu proměňovala furlanskou kulturu ve folklór, si skupina kladla za úkol provést jakousi „defolklorizaci“, znovuoživení furlanské kultury. Chtěla otrástit kulturním klimatem sedmdesátých let, „tím zakonzervovaným klimatem, které bylo ale také plné potenciálních možností“,⁸ jak se o něm vyjádřil sám Ferigo. Skupina měla rozhodně větší ambice než jen pobavit posluchače. Přála si, aby lidé z jejich představení odcházeli bohatší o nové myšlenky, aby si zkrátka podle Ferigových slov odnášeli „v hlavě něco navíc“.⁹

⁶ Ioime, Andrea: „Musiche novante, la musiche furlane dai agns '90“, in: *La Comugne, trimestrâl di letature*, n. 5, Edizioni Kappa Vu, Udin, dicembar 1999, s. 59: „Cui ch' al â une buine memorie storiche si visarâ che il panorame da la musiche furlane, fin tai ultins agns '80, al jere in efjets une vore plat, cu la ecezion dai cjançautôrs storics, plui o mancul di esportazion (...) e cualchi isolate esperience (...), che e â vierzût la strade par chel che al è vignût dopo.“

⁷ viz. Kersevan, Alessandra, in: Cantarut, Pauli, op. cit., s. 76.

⁸ Ferigo, Giorgio, ibid.: „chê clime ingjessade ma ancje plene di potenzialitât.“

⁹ Ferigo, Giorgio, ibid.: „cun alc di plui tal cjâf.“

Zkušenost Povolâr Ensemblu měla svůj význam i z hlediska vývoje furlanského jazyka. Z comelianského nářečí bylo třeba vytvořit jazyk poezie, najít nové výrazy pro básnická vyjádření, oživit slova upadlá v zapomnění, zkrátka obohatit běžně užívaný slovník. Inspiraci však Ferigo nehledá ve starých textech, nekřísí z mrtvých slova upadlá v zapomnění, inspirované se v jazyce živém, například v jiných variantách furlanštiny, kterými se mluví v ostatních částech Furlanska. V době vzniku cjançonet kromě toho ještě neexistovala všeobecně uznaná jednotná forma psané furlanštiny, a tak se Ferigo, přestože karnický dialekt dokonale ovládal v mluvené formě, musel sám vypořádat s jeho psanou podobou. Prvním impulsem pro tvorbu cjançonet bylo pro Feriga setkání s Pasoliniho poezií v cjasarském dialektu. Sám Ferigo o tom v jednom rozhovoru říká:

Když jsem v šedesátých letech odešel studovat do Padovy, nevěděl jsem o psané furlanštině nic. Jedna dívka z Cjasarsy, kterou jsem tam poznal, mi půjčila vlastnoručně opsané Pasoliniho Cjasarské básně. Bylo to něco velmi odlišného od čehokoli, co bylo v té době možné najít v kulturních publikacích existujících ve Furlansku. Podnítilo mě to k tomu, abych napsal něco ve furlanštině, kterou se mluvilo v mé vesnici, v „comelianštině“, a bylo to, jako bych měl poprvé protrhnout panenskou vrstvu napadlého sněhu.¹⁰

Psanou podobu jazyka Ferigo vytvářel zároveň s cjan_onetami. Postupně se jazyk vytříbil, byly odstraněny chyby a nepřesnosti, podle slov Feriga „chyby člověka, který si postupně vytvářel psanou furlanštinu zároveň s jejím zaznamenáváním“.¹¹ I proto mají cjançonety mnoho různých verzí, které se od sebe v detailech odlišují.

¹⁰ Ferigo, Giorgio, in: Mauro, Max (a cura di): „Giorgio Ferigo. Ma servono parole“, in: *Il Friuli*, 25/2/2000, s. 2: „Quando da studente universitario, alla fine degli anni sessanta, mi sono trovato a Padova, non avevo nessuna conoscenza del friulano scritto. Una ragazza di Casarsa conosciuta lì mi passò, trascritte a mano da lei, le poesie a Casarsa di Pasolini. Era una cosa molto diversa da quello che si poteva trovare in giro nelle pubblicazioni culturali esistenti in Friuli. Mi ha stimolato a fare qualcosa nel friulano del mio paese, in ‘comeglianot’; era come rompere un lenzuolo di neve vergine.“

¹¹ Ferigo, Giorgio: *In forma di perâulas... Cjançonetas 1971/1988*. Coordinament dai Circui Culturâi de Cjargne, Pasiàn di Prato, 1999, s. 77: „falopas di un ch'al s'inventava il furlan scrit man man ch'a lu scriveva“.

Cjan_onety

Pokusme se nyní charakterizovat samotné Ferigovy písňové texty.

Ferigo své texty nazývá cjançonety, tedy doslova „písničky“. Cjançoneta je deminutivem slova cjançon (píseň) a toto označení je výrazem skromnosti, s níž Ferigo své texty zpočátku hodnotí. V době tvorby cjançonet si Ferigo nemyslí, že by byl básníkem. Navíc chce svými texty oslovit širší publikum a domnívá se, že písňová forma je k tomuto účelu vhodnější. Jeho texty se však od samého počátku dají číst i jako básně a postupně se stále více přibližují k poezii s velkou koncentrací básnických obrazů, k poezii stále hůře dešifrovatelné a stále více odpoutané od reality Karnie, tedy k poezii, která bude charakterizovat jeho dvě básnické sbírky v karnickém dialektu *La nuvicia tal forment a Il zauberferalut di Worfel Sauschwanz e Fra Tommase*. Ferigo začíná postupem času akceptovat myšlenku, že je schopen být i básníkem, a vydání sbírky cjançonet v roce 1999 je jakýmsi pokusem o potvrzení této hypotézy. Texty měly úspěch v písňové podobě a nyní by Ferigo rád viděl, jak budou fungovat „v podobě slov“ (in forma di perâulas), tedy oproštěné od své hudební stránky.

Jaká však byla původní definice cjançonet? Co se podle jejich autora skrývalo pod tímto termínem?

Giorgio Ferigo považuje své cjançonety za samostatný literární žánr, na pomezí mezi básnickou skladbou a písní.

„Cjançonety nejsou básně“, píše Ferigo, „nejsou určeny ke čtení ani k recitaci, jsou to skladby, které se mají hrát, zpívat a poslouchat.“¹² Nemají definitivní podobu, texty vytištěné ve sbírce či nahrané na kazetách a CD jsou jen jednou z mnoha variant každé cjançonety. Cjançonety jsou živé útvary, úzce vázané na živou produkci před publikem a jejich podoba nikdy není definitivní. Nejen na nahrávkách, ale i na každém z mnoha koncertů Povolâr Ensemblu byly cjançonety interpretovány v různých podobách. Ferigo ve skutečnosti nehledá konečnou a definitivní verzi textu. Každá varianta je plnohodnotným textem, má své opodstatnění a právo na existenci a je variací, ne vylepšením, variant ostatních. Tištěná verze je jen jednou z forem, které na sebe mohou cjançonety vzít, a tento fakt přispívá do jisté míry k jejich neuchopitelnosti. Cjançonety jsou zkrátka cjançonetami jen v ústech a nástrojích svých interpretů a v uších posluchačů, během koncertu, kdy je možný bezprostřední kontakt s publikem.

¹² Ferigo, Giorgio: *In forma di perâulas... Cjançonetas 1971/1988*. Coordinament dai Circui Culturâi de Cjargne, Pasiàn di Prato, 1999, s. 76: „Las cjançonetas a no son poesias ven a stai, a no son rôbas da lei o da di: a son tocs da sunâ e cjantâ o da scoltâ.“

Pokud bychom takto chápané pojetí cjançonet dovedli do extrému, jako by nemělo žádný důvod zachytit jednu z jejich mnoha variant do tištěné podoby. Alespoň tak to říká jejich autor v úvodu ke sbírce cjançonet: „Vytisknout slova cjançonet nemá sebemenší opodstatnění.“¹³ (Z těchto slov můžeme usoudit, že ještě při redakci úvodu ke sbírce připravené k tisku nebyl autor plně přesvědčen o hodnotě textů jako básní.)

My však máme naštěstí k dispozici „cjançonety v podobě slov“ vytištěných na papíře, zaznamenaných na pásku audiokazet a vypálených na kompaktním disku. Některé z cjançonet jsou zde zachyceny opakovaně a skutečně se jedna podoba od druhé v detailech liší. K obměnám dochází ve formě (ve slovní zásobě a někdy i ve struktuře jednotlivých veršů), podstata je však zachována. Proto se domníváme, že při vyvozování dalších závěrů z analýzy textů cjançonet lze vycházet právě z těchto zakonzervovaných podob, které máme k dispozici.

Pro úplnost ještě dodejme, že pojetí písní jako živých textů, které se mohou dále měnit a vyvíjet, není ojedinělé. Neobvyklá je však naléhavost, s jakou Ferigo tuto charakteristiku cjançonet zdůrazňuje, jako by jim upíral právo na autentickou existenci v jakékoli jiné než živě provedené podobě. Ve skutečnosti jsou ovšem některé cjançonety pro nás dnes dostupné pouze jako tištěné texty (buď nebyly nikdy zhudebněny, nebo nejsou označeny na žádné z vydaných nahrávek).

„Cjançonety nejsou básně, i když poezie se do cjançonet může vtěsnat. Nemají mít formu básně, mají vypadat právě jako cjançonety“,¹⁴ říká Ferigo a na jiném místě doplňuje: „Neříkám, že do textů cjançonet nemůže vstoupit poezie, doufám, že jsem jí do nich vložil, kolik jsem jen mohl, jenomže pokud jde o techniku, jedná se o dvě rozdílné věci.“¹⁵

Cjançonety jsou určeny ke zhudebnění a z toho vyplývají charakteristiky textů, ač se od tradiční písňové podoby značně odlišují. Až na výjimky (např. „Rondò“) nemají pravidelné rýmy na konci verše. Každá cjançoneta má však svůj vnitřní rytmus a využívá asonancí a vnitřních rýmů. Texty nemají nikdy úplně pravidelnou stavbu. Zdánlivá pravidelnost je vždy alespoň na jednom místě porušena, někdy jsou verše záměrně kakofonní. Forma

¹³ Ibid., s. 76: „A nol à nencje un cimi di mani stampà peraulas di cjançonetas.“

¹⁴ Ferigo, Giorgio, op. cit., s. 76: „... las cjançonetas a no son poesias – ancje se la poesia a po ficjâsi dentri intuna cjançoneta – né a an di vê forma si poesia, ma propit forma di cjançonetas.“

¹⁵ Ferigo, Giorgio, in: Cantarut, Pauli (par cure di): „I cjançonîrs, trê esperiencis di musiche furlane dai agns '70 / '80, intervistis s A.Kersevan, G.Ferigo e E.Montanari“, in: *La Comugne, trimestrâl di leterature*, n.6, Edizion Euritmica - Kappa Vu, Udin, otubar 2000, s. 82: „No dis che intun test di cjançoneta no puedi jentrâ la poesia, o speri di vënti metude plui che o ai podût, al è che come tecniche a son dôs robis diferentis.“

cjançonet je zároveň výrazem básníkovy rozchodu s tradiční a folklorizovanou furlanskou tvorbou, které jsou pravidelné struktury vlastní.

I přes tuto vnější nepravidelnost stavby mají verše velkou vnitřní kohezi a strukturovanost, jak formální, tak myšlenkovou. Autor využívá anafor, paralelismů (tématických i syntaktických), metafor, antitezí, kontrastů a dalších básnických figur. Dokáže efektně střídat dialog s vyprávěním či popis s přímou řečí a využívá bohatosti jazyka, jímž dokonale vládne. V textech se často cyklicky vrací hlavní motiv, který se vyvíjí a částečně obměňuje, takže s každým dalším návratem vyjadřuje určitý myšlenkový posun. Někdy je tento návrat ke klíčové myšlence vyjádřen formou refrénu (který se ale nikdy neopakuje bez obměny, viz. např. „Chel ch'al impiava fûcs“, Žhář), jindy opakováním určitého obrazu (viz. „Ve' Comeglians, piçul borc“, Toto je městečko Comelians) či slovního spojení (viz. „Da chest paîs forest“, Z té cizí země).

Struktura textů odráží jejich myšlenkovou náplň. Ferigo je básník karnický a jeho texty jako mozaika skládají obraz Karnie, viděné autorovými očima. Nejen v obsahu, ale i ve stavbě textů se zrcadlí duše obyvatel Karnie a s nimi vlastně všech Furlanů, jejich znepokojení, tíseň, ztráta jistoty vlastní identity, jakož i řádu fungujícího a pochopitelného světa, vyplývající z vykořeněnosti furlanské kultury. Pravidla jejich tradičního světa již nefungují a v novém světě se Furlani ještě pořádně nevyznají, ještě v něm nenašli své místo. V jejich nové realitě ještě vládne chaos a zdánlivá stabilita i jistota jsou velmi křehké. Každou chvíli může neočekávaně zklamat, rozplynout se stejně jako zdánlivá a nejistá pravidelnost cjançonet.

Narozdí od počátečního postoje autora se domníváme, že texty cjançonet jsou plnohodnotné i v podobě básní. Díky své propracované struktuře a vnitřnímu rytmu v sobě obsahují potenci zhudebnění, nemají však prvoplánovou písňovou podobu, o čemž svědčí jejich složitá stavba, nepravidelnost, až absence rýmů a nestejná délka veršů. Hudební stránka je jen doplňující, doprovodná, nosný a podstatný je obsah. Toto je ovšem společná charakteristika pro písně všech furlanských alternativních hudebních skupin sedmdesátých a osmdesátých let. „Dnes jsou lidé citlivější k formám, ale v té době se hledělo více na obsah a forma se nechávala volně vyplynout“,¹⁶ říká Alessandra Kersevan a Ferigo na toto téma na jiném

¹⁶ Kersevan, Alessandra, ibid., s. 78: „Cumò si èplui sensibii a lis formis, in chê volte si cjalave di plui ai contignûts e si lassave vignî fûr la forme in maniere no cussient.“

místě podotýká: „Šaty musejí být hezké, ale v případě cjançonet je důležitější tělo, podstata a to, jak jdou slova dohromady s hudbou.“¹⁷

Ferigovy cjançonety jsou zejména zpočátku tématicky silně spjaty s realitou současné Karnie, ve které tehdy zhruba pětadvacetiletý básník žije. Odráží se v nich Ferigovy levicové postoje, jeho zkušenost s členstvím v Italské komunistické straně, jeho antiklerikální postoj obracející se proti katolické církvi, antikonformismus, antimilitarismus apod. Feriga lze v době vzniku cjançonet považovat za levicového intelektuála. Levice v sedmdesátých a osmdesátých letech představovala v Itálii alternativní postoj vůči establishmentu, a proto na určitou dobu zlákala mnoho intelektuálů nespokojených se současným stavem společnosti. Nabízela iluzi možnosti revoluční změny, ozdravení společnosti, naději lepšího světa. Deziluze na sebe nenechala dlouho čekat. Z prvních Ferigových textů lze vyčíst naději, kterou do levicových ideálů vkládal, a zároveň zklamání z jejich praktického uplatňování. Postupně ovšem politické téma z cjançonet mizí a autor nachází svou vlastní, individuální cestu nezávislou na jakékoli ideologii.

Kromě toho Ferigova sbírka obsahuje lyrické a pohádkové texty, kde hraje významnou roli karnická příroda, verše o lásce, legendární příběhy a rozverně veršované, ve kterých jsou ovšem také v jisté formě skryta výše uvedená témata, se zvláštním důrazem na úlohu lásky v životě člověka.

Cjançonety odrážejí karnickou společnost v minulosti a zejména v současnosti a upozorňují na problémy, se kterými se potýká. Postupně se však texty od explicitní vazby na Karnii oprostují, autor opouští pózu rozhněvané revolty a prvoplánové kritiky furlanské společnosti a posouvá se k tématům univerzálním, k metafyzickým otázkám smyslu lidské existence a smrti, ztráty identity, k mytologickým příběhům, Bohu či montalovské existenciální nevolnosti, i když myšlenková náplň textů z karnické reality stále vychází.

Na prvních verších je ještě vidět inspirace různými literárními vzory (Ferigo se k ní ostatně v doslovu ke sbírce cjançonet přiznává: jeho inspirátory jsou např. básníci Dante Alighieri, Carlo Porta, Eugenio Montale a Pier Paolo Pasolini či zpěváci George Brassens a Fabrizio de André). Postupně se však autor od těchto vzorů oprostuje vytváří si svůj vlastní

¹⁷ Ferigo, Giorgio, in: Cantarut, Pauli (par cure di): „I cjançonirs, trê esperiencis di musiche furlane dai agns '70 / '80, intervistis a A.Kersevan, G.Ferigo e E.Montanari“, in: *La Comugne, trimestrâl di letature*, n.6, Edizion Euritmica - Kappa Vu, Udin, otubar 2000, s. 82: „Il vistîf al à di jessi biel ma intune cjançoneta al conte di plui il cuarp, la sostance e cem_t che lis peraulis a fasin cuarp la musiche.“

básnický styl. Z revoltujícího antikonformisty se tak stává zralá tvůrčí osobnost, která postupně vytříbila svůj vlastní rukopis. Ferigo plně akceptuje skutečnost, že je schopen psát poezii a z cjançonety se tak stává báseň.

Emigrace

Z mnoha témat, které se ve Ferigově sbírce objevují, jsme k bližší analýze vybrali téma emigrace. Umožní nám totiž nahlédnout do jedné z důležitých kapitol furlanské historie.

Odchod do ekonomické emigrace byl osudem Furlanů od nepaměti,¹⁸ emigrace je proto tradičním toposem furlanské literatury. V průběhu historie se však cíle i způsoby emigrace proměňovaly, a tak se ze sezónní migrace, která byla tradičním zdrojem obživy karnických kramářů, stal fenomén, který zasadil furlanské společnosti jednu z nejtěžších ran. Jeho přímým a tragickým důsledkem je vylidňování Karnie, nepřímým pak fatální změny ve struktuře společnosti.

V období předcházejícím průmyslovou revoluci měla migrace sezónní povahu. Muži odcházeli na zimu „in foresto“ (do ciziny): do Štýrska, Bavorska, Falce či do Čech a na Moravu. V nůších si nesli různá koření a medicíny a plátno, které jejich ženy utkaly předchozí zimu. Na jaře se muži vraceli domů a zapojovali se do zemědělských prací.

Po vypuknutí průmyslové revoluce se situace změnila. Z nezávislých kramářů se muži stali nájemní pracovní silou. Jako dřevorubci, tesaři, zedníci či vápeníci odcházeli pracovat na velké veřejné stavby do střední Evropy: do Štýrska, Korutan, Maďarska či Rumunska, pracovali i na stavbě českých železnic¹⁹ a sibiřské magistrály. Do emigrace odcházeli nadále pouze muži, ovšem v tomto případě jako proletáři a v létě. Zemědělské práce tak zůstaly na bedrech žen. Tento nový způsob emigrace byl prvním ořesem tisícileté tradice furlanské zemědělské společnosti.

Po druhé světové válce začínají odcházet celé rodiny emigrace se ze sezónní prodlouží na celá léta, případně se emigranti v cizině usadí na trvalo. Změní se i cílové země: Francie, Švýcarsko, Belgie, Spojené Státy, Kanada, Argentina... Zbytky opuštěného zemědělského života přežívají už jen okrajově a spíše ve formě folklóru.

¹⁸ Následující informace o fenoménu furlanské emigrace čerpáme z Ferigova článku „Segnaletica per gli ospiti“, in: *In Alto*, CXVI (1998), LXXX, s. 11-17.

¹⁹ Srov. povídku Jana Nerudy *Trhani*.

V sedmdesátých letech se pak proud emigrantů začne ubírat směrem k rozvojovým zemím a zejména k zemím vlastním ložiska ropy, odkud vyčází poptávka po dělnících potřebných ke konstrukci staveb mamutích rozměrů. Furlané tak odcházejí do Saudské Arábie, Iráku, Lybie, Alžírsko, Egypta, Sýrie, Kuvajtu apod.

Kromě toho existuje i emigrace do jiných italských regionů, která se též podílí na vylidňování hor Karnie.

Fatálně se narušuje demografická struktura regionu. Rozpad tradiční společnosti má navíc katastrofální dopad na kolektivní „duši“ Furlanů: Ferigo to ve svém článku o Karnii nazvaném „Segnaletica per gli ospiti“ („Orientační značení pro návštěvníky“) komentuje slovy: „Smysl pro příslušnost ke komunitě utrpěl tvrdou ránu: zeslábl a proměnil se ve stesk po těch, co odešli daleko, a v nostalgické vzpomínky těch nemnohých, co zůstali. I 'smysl pro komunitu', zbavený veškerých ideálů a možnosti autonomie, uvízl v šovinistickém provincialismu, lokalismu a rasismu – ubohém rasismu poražených.“²⁰

Přímým důsledkem emigrace je vylidňování Karnie a stárnutí obyvatelstva. Pro dítě narozené do této situace to znamená vyrůst mezi ženami a starými lidmi. Důsledek takové nerovnováhy se nutně projeví v kolektivním vědomásledujících generací. Mechanismus proměny kolektivního vědomí funguje neúprosně a na furlanskou společnost má devastující dopad. Sám Ferigo se nad tímto problémem ve výše zmíněném článku zamýšlí a ptá se:

Jak vyrůstá dítě v zemi nepřítomných mužů, mezi sukněmi matky a vyčpělými vzpomínkami starých lidí?

S otcem, který je jen nejasným přeludem, a hypertrofickou matkou, která je nucena ztělesňovat dvojí, mateřskou i otcovskou roli?

A když se tento proces týká ne jednoho jediného dítěte, ale dětí všech, a ne po jednu generaci, ale po nespočet generací, nepřinese s sebou snad výstavbu kolektivního „charakteru“ s dopadem typu bezpochyby antropologického, ale také zdravotního? (...) Kolektivní charakter (...) je zjevně nejistý, málo ochotný k dialogu, komunikuje zřídka, neúplně a s obtížemi, je arogantní a neotřesitelně přesvědčený o vlastní pravdě, jeho nejasné super-ego diktuje pravidla citové izo-

²⁰ Ferigo, Giorgio, op. cit.: „(...) il senso di appartenenza e di Comunità subì un duro colpo: si affievolì e divenne nostalgia dei lontani e rievocazioni interessate di pochi rimasti. Anche il 'senso di Comunità' – privato di ogni ideale e possibilità di autonomia – si ingessò in 'campanilismo', in 'localismo', in 'razzismo': il povero razzismo dei perdenti.“

lace a tragické soběstačnosti a nachází v alkoholu sociální oporu, která usnadňuje po dobu jeho trvání každý byť iluzorní vztah a pomáhá snášet bezútešnou krajinu prohry.²¹

Takový je tedy obraz Karnie ve Ferigových očích a jako takový je zakódován v textech cjançonet. Emigrace nemalým dílem přispěla ke smutnému výsledku vývoje furlanské společnosti.

Podotkněme ještě, že alkoholismus je skutečně velkým problémem furlanské společnosti (Furlansko je krajem s nejvyšším procentem alkoholismu v celé Itálii). Ferigo ostatně ve výše citovaném článku k charakteristice současného Furlana dodává:

Téměř „koloniální“ dobytí Karnie „urbánními modely“ a nížinou²² odsoudilo k bezvýznamnosti a ztrátě smyslu velkou část horského života, jeho tradiční ekonomii a jeho společenské hodnoty. Zvýšený počet sebevražd, zejména u mladých lidí, vysoké procento depresivních stavů, zejména u žen, a vysoká úroveň alkoholismu, zejména u mužů, signalizují tiseň, která proniká všemi vrstvami společnosti.

Na vážkách mezi touhou po úniku a nostalgií po vlastních kořenech a mezi nepovedenými pokusy o umělé přesazování žije obyvatel Karnie ve věčné, sklíčené a nespokojené nejistotě.²³

²¹ Ferigo, Giorgio, op. cit.: „Come cresce un bambino in un paese d'uomini assenti, fra le gonne delle madri ed i ricordi di anziani ormai esautorati?“

Con un padre fantasmatico ed una madre ipertrofica, costretta ad incarnare il doppio ruolo materno e paterno?“

E se questo processo riguarda non un singolo bambino ma tutti i bambini, e non per una generazione, ma per innumeri generazioni, non comporterà forse la costruzione di un 'carattere' collettivo con ricadute indubbiamente di tipo antropologico, ma anche sanitario? (...) Il carattere collettivo (...) è palesamente insicuro, poco disponibile al dialogo, con comunicazioni rare incomplete stentate, arrogante ed apodittico, il cui super-io ambiguo detta regole di isolamento affettivo e di autosufficienza tragica, e che trova nell'alcool il lubrificante sociale che facilita – finché dura – una sia pur illusoria relazione e rende tollerabile l'angoscia di un paesaggio desolato dominato dalla perdita.“

²² Pozn. aut.: Furlansko se dělí na „nížinu“, „podhůří“ a „hory“; zatímco nížina je poměrně bohatá a rozvíjená a těžila z finančních injekcí poskytnutých na rozvoj Furlanska ze strany Itálie, do hor se tato pomoc nedostala, a proto jsou v této oblasti problémy, o kterých zde mluvíme (vylidňování hor, stárnutí obyvatelstva, nezaměstnanost atd.), aktuální dodnes.

²³ Ferigo, Giorgio, op. cit.: „La conquista quasi 'coloniale' della montagna dalla parte dei 'modelli urbani' e della pianura ha votato all'insignificanza e alla perdita di senso gran parte della vita montana, la sua economia tradizionale, i suoi valori sociali. Un numero elevato di suicidi, soprattutto giovanili; una percentuale elevata di stati depressivi, soprattutto femminili; un elevato livello di alcolismo, soprattutto maschile, segnalano un disagio che pervade tutti i settori della società.“

In bilico tra desiderio di fuga e nostalgia delle radici, tra innesti malriusciti il carnico vive in una perenne e accorata e scontenta incertezza.“

Téma alkoholismu, sebevražd i depresivních stavů a rezignace u žen se ve Ferigových textech často objevuje a doplňuje tak mozaiku zobrazující Karnii se vším, co k ní patří.

Na závěr si ještě všimněme funkčního využití jazyka ve Ferigových textech. Mezi furlanštinou se místy objevuje italština, jejíž přítomnost má své opodstatnění. Ferigo využívá italštiny vsazené do furlánského textu k charakteristice Itálie jako cizího, nepřátelského elementu, importovaného a vnučeného zvenčí. Oficiální moc porušila rovnováhu tradičního života a vpád železných zákonů nové konzumní společnosti měl pro duši furlánské společnosti tragické důsledky.

Alternace dvou jazykových kódů navíc odráží reálnou situaci. Furlanština mocipánů ve skutečnosti neexistuje, neboť jejich jazykem je italština. Převodění tohoto jazyka do furlanštiny by proto bylo umělé a v podstatě nesmyslné.

Doplňme, že italština má ve Ferigových cjançonetách ještě další funkce. Může vystihovat realitu typicky italskou, jako je například upozornění „Chi Tocca I Fili Muore!“²⁴ které se ve skutečnosti ve furlanštině nikde neobjeví. Na jiných místech se italské výrazy objeví tam, kde furlanština nedisponuje vhodným ekvivalentem.

Ferigo využívá bohatství furlanštiny i stylistických efektů, jež mu umožňuje užití italštiny, a do svého básnického jazyka umně kóduje nejrůznější aspekty světa, který jej obklopuje.

Literatura

Cantarut, Pauli (par cure di): „I cjançonîrs, trê esperiencis di musiche furlane dai agns '70/ '80, intervistis s A.Kersevan, G.Ferigo e E.Montanari“, in: *La Comugne, trimestr_I di leterature*, n.6, Edizion Euritmica – Kappa Vu, Udin, otubar 2000, s. 75–85.

Ferigo, Giorgio: *La nuvicia tal forment. Le parole gelate*, Ampezzo, 1996.

Ferigo, Giorgio: „Segnaletica per gli ospiti“, in: *In Alto*, CXVI (1998), LXXX, s. 11–17.

Ferigo, Giorgio: *In forma di peràulas... Cjançonetas 1971/1988*. Coordinamento dai Circui Cultur_i de Cjargne, Pasian di Prato, 1999.

²⁴ „Je zakázáno dotýkat se drátů elektrického vedení“, Cjantôsa dai agnuluts, v. 12, in: Ferigo, Giorgio: *In forma di peràulas... Cjançonetas 1971/1988*. Coordinamento dai Circui Cultur_i de Cjargne, Pasian di Prato, 1999.

nament dai Circui Cultur_i de Cjargne, Pasian di Prato, 1999.

Ferigo, Giorgio: „L'identità“, in: *Il giornale del teatro nuovo* Giovanni da Udine, 6, 1999, s. 7.

Ferigo, Giorgio: *Il zauberferalut di Worfel Sauschwanz e Fra Tommase*. Cartucce d'inchostro 3, *Le parole gelate*, Monfalcone, 2000.

Ioime, Andrea: „Musiche novante, la musiche furlane dai agns '90“, in: *La Comugne, trimestrâl di leterature*, n. 5, Edizioni Kappa Vu, Udin, dicembar 1999, s. 59 – 64 .

Kersevan, Alessandra (par cure di): *Amalârs. Antologjie de leterature furlane*. Edizioni Kappa Vu, Udine, 2001.

Kozlová, Lenka: *Giorgio Ferigo – furlanský básník*. Diplomová práce, Ústav románských studií, FFUK, Praha, 2001.

Mauro, Max (a cura di): „Giorgio Ferigo, Ma servono parole,“, in: *Il Friuli*, 25/2/2000, s. 1 – 2.

Pasolini, Pier Paolo: *La nuova gioventù*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1975.

Pellegrini, Rienzo: *Tra lingua e letteratura. Per una storia degli usi scritti del friulano*. Storia della sociat_ friulana, Sezione studi e testi, Casamassina Editore, Tavagnacco (UD), 1987.

Pellegrini, Rienzo: „G. Ferigo, La nuvicia tal forment“, in: *Metodi e ricerche, Rivista di studi regionali, nuova serie, anno XVII, n. 2, luglio – dicembre 1998*.

Zanier, Leonardo: *Sboradura e sanc (poesie 1977 – 80)*. Nuova Guaraldi Editrice, Firenze, 1981.

Giorgio Ferigo – poeta carnico

Giorgio Ferigo è un poeta e intellettuale carnico. Nella sua poesia, e soprattutto nei testi delle sue „cjançonetas“, il poeta riflette la realtà della Carnia contemporanea, i suoi problemi (come per esempio la perdita dell'identità o il problema dell'emigrazione). Allo stesso tempo, tuttavia, vi esprime anche l'amore per il suo paese e per la sua gente. Le „cjançonetas“ hanno particolari caratteristiche che le pongono a metà strada tra canzone e poesia (possiamo comunque osservare che partendo dalla forma della canzone si avvicinano sempre più a quella della poesia). I testi delle cjan_onetas hanno contribuito alla promozione della lingua friulana e sono interessanti anche dal punto di vista filologico.

diskuse, rozhledy

Předběžné poznámky k sémiologii literárního díla

Literární dílo, tj. každé literární dílo, se pohybuje v okruhu, jehož základními momenty jsou *autor*, *čtenář*, *text*, *jazyková realita* a *literární svět*. Základní odpovědí na otázku, co literární dílo je a jaké jsou jeho funkce, respektive vztahy k realitě mimoliterární (autor i čtenář jako konkrétní lidské bytosti, věci a vztahy mimoliterárního světa doby autorovy i čtenářovy atp.), dávají v podstatě dvě pojetí literárního díla, jež vystupují proti sobě nejčastěji jako neslučitelná. Jde o pojetí literárního díla jako *textu* a jeho pojetí jako *světa*.

V jednom ze svých aspektů je skutečně literární dílo textem, tedy v první řadě lineární časovou a neprostorovou strukturou znakového charakteru, jejíž *filologické* porozumění je v podstatě dáno vyvstáním denotativních významů jazykových jednotek první artikulace (tj. nikoli fonémů) v čtenářově mysli. Jinými slovy řečeno, základem (obecným) textu je souhrn a struktura denotačních (deznagačních) významů jeho prvků. Text literárního díla však není jen takovouto konkrétní výsečí jazykového systému bez chuti a zápachu, jako jí ostatně nemůže být žádný text. Jako text je vždy *promluvou*, což znamená, že jeho významovou stránku nelze redukovat na soubor denotativních významů, daných intencí komunikovat. Ve své situacnosti jim text spolu-dává prvky exprese, indicie a symptomy autorského subjektu a jeho doby atp., tj. prvky, jež lze interpretovat z hlediska autorova světonázoru, jeho psychiky, z hlediska psychologie, sociální psychologie, sociologie atp.. Navíc jako text obsahuje určité impulsy vzhledem ke čtenáři, tj. určité prvky, jimiž chce ovlivnit čtenářovu psychiku, jeho jednání atd.¹ Nositelem těchto nedenotačních významových momentů není jen situační využití *slovních* významů a *expresivní syntax*, ale i (a především)

¹ G. Mounin: *Introduction á la sémiologie*. Paris 1970, s. 87– 94, 179 – 180

kompoziční strukturace. Jinými slovy řečeno, jako *text* je literární dílo strukturou nikoli *jazykovou*, ale *stylistickou*. Navíc strukturou velmi zvláštní, neboť denotátem (designátem) literárního textu není mimojazyková (vnější) skutečnost. Proto bývá literární dílo explicitně či implicitně vymezováno jako jazyková (či stylistická) struktura, jejímž denotátem je jazyk, jinými slovy řečeno tvorba literárního textu bývá interpretována jako tvorba textu, jejímž cílem a účelem je text sám (srv. vymezení „poetické funkce“ u Romana Jakobsona a extrémní pozice strukturalistických přístupů lingvistického zaměření).

Druhá extrémní pozice správně poukazuje na to, že literární dílo je světem, pravda specifickým světem, zabydleným postavami, předměty, ději, vztahy, úvahami atp. Jako svět už pak nemá lineární časovou a neprostorovou strukturu, ale je nelineární s rozličnými časoprostorovými charakteristikami. V podstatě se postuluje to, že jako svět je literární dílo buď určitou daností *sui generis* (W. Kayser, R. Ingarden), nebo jistým obrazem světa mimoliterárního. Jako na svět jsou pak na něj vztahovány soudy, jež jsou obvykle vztahovány na svět mimoliterární atp. Tuto pozici nelze smést se stolu laciným argumentem, že „efekt vyvstání světa“ je pouhou čtenářskou iluzí danou tím, že jazykovým znakům, jejichž vlastní denotativní význam je dán jen a jen jazykovou strukturou (textem), jsou čtenářem neprávem přisuzovány (analogií s jinými typy promluv) denotační významy mimojazykové. Jelikož je literární dílo čtenářem (a bez čtenáře mluvit o literárním díle nemá vůbec smysl) „prožíváno“ (zvláštními způsoby) jako svět (pravda, specifický, ale přece jen svět), zatemňuje podobná (duchaplná) argumentace vlastní problém, místo aby do něho vrhala alespoň trochu potřebného světla pokusem o interpretaci tohoto „denotačního skluzu“, který je momentem klíčovým.

Východiskem k tomu, aby byly překlenuty jednostrannosti obou dvou pojetí, východiskem k tomu, aby mohly být oprávněně postřehy, které implikuje interpretace literárního díla jako textu nebo jako světa, zasazeny do svých pravých souvislostí, je, zdá se, uznání základního paradoxu: *literární dílo je světem z textu*. Jde samozřejmě o zvláštní, specifický svět, o svět–jakoby nebo quasi–svět, ale přesto o svět. Právě proto nelze v tomto bodě souhlasit s Romanem Ingardenem, který soudy o/v tomto zvláštním světě označuje za quasi–soudy. Je zde třeba formulovat obráceně; soudy v/o tomto světě nejsou quasi–soudy, ale věcnými (a hodnotovými) soudy o quasi–světě. Skutečně, jediná *mimojazyková* realita, kterou literární text designuje (denotuje), je *realitou světa z textu*. Základním materiálem výstavby této reality je text, respektive významy, indicie, symp-

tomy a impulsy, jež v něm jsou obsaženy a strukturovány, a to na úrovni jazykové struktury (syntax, stylistika) i kompozice (motivů, témat, celku). Literární text se však rozhodně neredukuje na strukturaci této své základní materie. Ta tvoří pouze jeho skelet, takže ve faktu textu je literární svět vždy jen in potetia. In actu literární svět vyvstává z textu ve dvou procesech: 1. ve čtenářské konkretizaci, 2. v procesu autorské tvorby.

I. Výstavba světa z textu čtenářskou konkretizací

Čtenářská konkretizace předpokládá provedení dvou jazykových operací s textem. První z nich je dosazování denotačních významů znakům jazykové struktury na základě čtenářovy jazykové praxe. Jde v podstatě o filologické porozumění, v němž dochází (či může dojít) k posunům především u významů slov, vyplývajícím z difference mezi dobou napsání a dobou konkretizace (např. „vertu“, „révolution“, „honneur“ atp.). Druhou, v zásadě ještě filologickou operací je doplňování (respektive rekonstrukce) indiciálních, symptomatických a impulsivních „významů“, a to na dvojím základě. Jednak na základě dosazení denotativních významů znakům jazykové struktury (toto je však vždy pouze skeletem), jednak, a to se v konkretizaci stává nejzajímavějším bodem, na základě čtenářovy životní praxe ve skutečném světě. V jeho vlastní životní praxi se mění jeho pojetí věcí, hodnot, světa a spolu s tím se posunují i způsoby, jak konkretizuje indicie, symptomy a impulsy (to, že tutéž knihu, báseň, povídku čteme jinak v patnácti, jinak ve třiceti a jinak v šedesáti letech a že různé knihy atp. předpokládají čtenáře různé životní zkušenosti, je triviální banalita, která však právě zde nabývá zásadního významu).

Samo ustavení (jedinečného konkrétního) světa z textu konkrétním čtenářem se neděje vně právě popsanych operací, ale právě jimi. Dosazením významů (denotativních) znakům jazykové struktury textu, které odpovídají přímým aspektům předmětů, postav, vztahů a dějů světa z textu, je ustaven obecný skelet předmětů, postav, vztahů a dějů literárního světa. Doplněním indiciálních (jazykových) významů jsou dodány předmětům, postavám, dějům a vztahům doplňkové aspekty. Vzniká tak jejich konkrétní jedinečná podoba, jež je dána indiciálním dourčováním „mlčení“ textu na základě obecného skeletu a vlastní životní zkušenosti čtenáře.

Řídícím principem ustavování konkrétního literárního světa na všech úrovních je *kompozice* (zase na všech úrovních). Teprve tou je na základě kompozičních indikací na všech úrovních vytvořen jediný neopakovatelný literární svět, neboť její konkretizací jsou jedinečné věci, osoby, vztahy, děje

literárního světa přivedeny do jediné konkrétní celistvé souvislosti, jež je analogická celistvé souvislosti *světa*.

Ustavením jedinečného konkrétního literárního světa konkretizací potenciálního světa z textu (daného faktem literárního textu) se však čtenářova role nevyčerpává. Stává se totiž sám součástí tohoto literárního světa, nebo, řečeno jinými slovy, jím ustavený konkrétní literární svět se stává součástí světa jeho životní zkušenosti, a to takovým okrskem světa jeho běžné životní zkušenosti, k němuž se v průběhu čtení vztahuje povýtce. Základní otázkou je tedy problém, jak čtenář *pobývá* v ustaveném literárním světě. Obecně lze říci, že čtenář vstupuje *vždy* do literárního světa dvojnásobem: 1. stává se jeho součástí, 2. kriticky se k němu vztahuje jako ke konkretizaci textu.

Jako součást (fiktivní) literárního světa vystupuje zpravidla čtenář ve dvojí funkci. Je především *pozorovatelem*, a to privilegovaným pozorovatelem, postav, dějů, jevů a vztahů v literárním světě. Literární svět se mu stává předmětem poznání (rozuměj poznání o literárním světě), poznání analogického vůči poznání, jímž se vztahuje k ostatním okrskům světa své životní zkušenosti. Prožitkem literárního světa jako předmětu poznání zakládá čtenář tzv. poznávací funkci literárního díla. Kromě toho vystupuje čtenář jako *soudce* dějů, jevů, postav a vztahů v literárním světě i jako soudce literárního světa v jeho celistvosti. Jinými slovy řečeno, zaujímá k němu čtenář hodnotové a hodnotící postoje (právě tak jako ke světu „reálnému“), samozřejmě na základě životní zkušenosti ve „světě neliterárním“. Literární svět se mu tak stává předmětem hodnotových soudů a současně impulsem pro život v ostatních okrscích světa jeho životní zkušenosti (bylo by nesmyslem se domnívat, že čtenář, když čte, nežije – není přece mrtev: jeho prožívání literatury je nedílnou součástí jeho prožívání světa jako celku!).

Ve svém kritickém vztahu k literárnímu světu jako ke konkretizaci literárního textu vystupuje čtenář v první řadě jako konkretizátor, tedy ten, kdo na základě světa z textu *in potentia* vytváří svůj svět z textu *in actu*. Přitom na základě své zkušenosti s jinými literárními texty působí jako soudce hodnoty textového skeletu světa, který je podrobován konkretizaci. Jinými slovy řečeno, vynáší soudy o tom, jak (dobře–špatně) je text napsán. Kromě toho srovnává své poznání světa literárního díla a své hodnotové reakce vzbuzené tímto světem se svým poznáním světa mimoliterárního a svými hodnotovými postoji v něm. Pojímá literární svět jako analogii světa mimoliterárního, jako jeho model či interpretační mřížku, jejíž pomocí lze mimoliterárnímu světu porozumět. Vynáší přitom soudy typu (to je pravda,

to je nepravděpodobné atp.). Nakonec vystupuje čtenář i jako „hledáč“ a interpretátor indicíí a symptomů autora a jeho doby (tedy odhaluje jisté latentní významy). Vynáší přitom soudy typu: tohle napsal nějaký blázen, necita, tehdy se krásně žilo atp.

II. Konkretizace jako proces

V předcházejících poznámkách byl proveden pokus o typologické rozlišení jednotlivých vrstev konkretizace jako celku. Konkretizace sama však byla pojata jako určitá danost, tedy v holé abstrakci. Takovouto pouhou abstraktní daností však konkretizace samozřejmě není. Z lineárního časového charakteru literárního textu vyplývá i základní lineární časovost čtení a lineární časovost konkretizace literárního světa. Ve svém procesuálním charakteru je proto konkretizace postupným ustavováním jednotlivých významů (předmětů, postav, dějů, vztahů) i světa jako celkové souvislosti plynulou řadou zpřesňujících aproximací, do nichž vstupují všechny popsané složky konkretizace od samého počátku čtení zároveň.

Vzlašttní charakter postupnosti a přitom okamžitosti a komplexnosti výstavby literárního světa (čtenářské konkretizace) lze nejlépe pochopit na problematice incipitu a explicitu. V incipitu se současně otevírá literární text jako výzva k čtenářské konkretizaci, i literární svět jako individualizované konkrétní konkretizací vytvořené. Současně jsou indiciálně a symptomaticky dány vztahy literárního světa ke světu mimoliterárnímu. V zásadě lze incipity dělit na tři velké kategorie: incipity značící *roztržku* mezi literárním světem a světem skutečnosti („Byl jednou jeden...“ z pohádek, atp.), incipity *ztotožňující* literární svět se světem mimoliterární skutečnosti (ať už objektivně: „Stoupáme? Ne, klesáme!“ – *Tajuplný ostrov*; nebo subjektivně: „Jsem zde nyní sám...“ – *Dans le labyrinthe*); incipity historické („Prvního dubnového pondělí roku 1625...“ – *Tři mušketýři*). Tyto tři typy však nevyznačují jen určitým způsobem přechod od neliterárního světa běžné životní skutečnosti do světa literárního. V tom, jakým způsobem vyznačují vztah mezi literárním a mimoliterárním světem (roztržka, pokračování, vyprávění o historii), okamžitě analogicky ustavují v literárním světě časoprostorové a další charakteristiky světa neliterárního a v neliterárním světě, v jehož rámci proces konkretizace probíhá (čtenář nepřestává žít), imperativně ustavují charakteristiky (alespoň po dobu čtení) světa literárního. Jinými slovy řečeno: čtenář jimi „vpluje“ do literárního světa (začne v něm pobývat), přičemž jsou indiciálně mobilizovány ty prvky jeho zkušenosti mimoliterárního světa, bez nichž se výstavba světa literárního neobejde. Jinými

slovy řečeno, incipitem čtenář vstupuje do něčeho, co je pro něj předem dáno jako celková souvislost světa (která potencionálně obsahuje celý literární svět), a v průběhu konkretizace (tj. tvorby literárního světa) do značné míry tuto předem danou (respektive od počátku spoludanou) celkovou souvislost konkretizuje (tj. na základě textu strukturuje detailněji).

Podobně, jenže v opačném směru, funguje explicit, který jednak je posledním kamínkem světa literárního, jednak je mezním bodem přechodu mezi literárním a mimoliterárním světem, tedy bodem jejich intenzivní souvztáhnosti. (srv. „špatný konec“, happy end, dořešený konflikt, nedořešený konflikt, pointa, tzv. „otevřený“ konec atp.). Je třeba poznamenat, že tyto poznámky se vztahují i na oblast lyrické poezie, kde je sepětí mezi literárním a mimoliterárním světem asi ještě mnohem intenzivnější a kde dochází k jakési prožitkové fúzi, jejímž organizujícím principem je svět literární (ovšem jen tehdy, je-li z hlediska čtenářova prožitku světa mimoliterárního akceptován). (Toto jsou zcela normální charakteristiky vztahu mezi literárním a neliterárním světem. K iluzi, poruše, dochází teprve tehdy, když chce čtenář žít v mimoliterárním světě, jako by to byl svět literární – Don Quijote, Emma Bovaryová.)

Základní podmínkou procesu konkretizace, tj. výstavby literárního světa, je tedy literární text se svými významy, impulsy a indiciemi a svou kompozicí literární. Ovšem teprve čtenář z tohoto světa z textu, tedy z literárního světa *in potentia*, či jinak řečeno ze strukturované konkrétní možnosti vytvořit řadu konkrétních a jedinečných literárních světů, vytváří literární svět (tj. konkrétní jedinečný svět literárního díla). Je však třeba říci, že čtenář vytváří literární svět na základě neměnného textu (konkretizace je záležitostí „světotvornou“, nikoli textotvornou).

Čtenář sám jako podmínka vytvoření literárního světa není ničím jednoduchým. Je samozřejmě konkrétním individuem s neopakovatelnou individuální psychikou, životní a společenskou zkušeností atp.. Jako takový však není radikální odděleností od jiných zase zcela konkrétních a jedinečných čtenářů. Jako konkrétní a jedinečný je individuální a neopakovatelnou mutací lidského typu své/svých sociální skupiny/sociálních skupin, jenž je zase konkrétní mutací lidského typu jeho třídy (místo konkrétní mutace typu by bylo spíše vhodné mluvit o konkrétním naplnění–nenaplnění pole možností sociální skupiny, třídy doby, epochy, biologického druhu). Ten je zase konkrétní mutací abstraktního typu člověka určité doby, jenž je mutací ještě abstraktnějšího typu člověka určité epochy, jenž je zase určitou mutací abstraktního typu člověka „vůbec“. Člověk „vůbec“ je pak abstrakcí, je-

již jedinou náplní je anatomická a psychofyzilogická opozice biologického druhu „homo sapiens“ k ostatním biologickým druhům a základní opozice samec/samice vlastní biologickému druhu homo sapiens. Jinými slovy řečeno, čtenář jako konkrétní, jedinečné a neopakovatelné lidské individuum je výsledkem konkretizace (zase jedinečné a neopakovatelné) biologického základu rodu homo sapiens kulturními charaktery epochy, doby, třídy a sociálních skupin, v nichž žije.

Shrneme-li dosavadní výsledky, můžeme uzavřít, že v procesu konkretizace se svět literárního díla stává:

- a/ analogonem k mimoliterárnímu světu čtenáře;
- b/ impulsem k mimoliterárnímu světu čtenáře;
- c/ symptomem (indicií) mimoliterárního světa autorovy doby;
- d/ symptomem (indicií) psychologie atp. autora;
- e/ obrazem (modelem) mimoliterárního světa autorovy doby (jen někdy);
- f/ symptomem (indicií) mimoliterárního světa čtenáře;
- g/ symptomem (indicií) psychologie atp. čtenáře.

Text literárního díla se pak stává *promluvou* ke čtenáři, kterou si čtenář vytváří na základě textu svým „dourčováním“ obecných významů jazykových znaků (i indicií, symptomů a impulsů), dourčováním, jež se děje na základě jeho konkrétní individuality a jeho situace. Jinými slovy řečeno: text jako jazyková struktura se stává situovanou strukturou jazykového charakteru (tj. konkrétní promluvou), a to konkrétní promluvou intencionálního tvůrce (autora) – intencionálního v tom smyslu, že si ho čtenář vytváří na základě textu a svého dourčování textu.

III. Literární dílo jako tvorba textu

Je-li literární text z hlediska čtenářského literárním dílem *in potentia*, je naproti tomu z hlediska autorského literárním dílem dovršeným. Je proto třeba nyní přejít ke zkoumání literárního světa (a samozřejmě i textu) z hlediska jeho tvůrce, tedy autora.

1. Kategorie spisovatele jako tvůrce možného literárního světa a možného textu

Zastánci (z řad strukturalistů) tzv. „prázdné“ literární struktury, jejímž vyplněním je konkrétní dílo, narazili (a nesprávně ji interpretovali) na jednu důležitou skutečnost, již jakákoli budoucí sémiologie literárního díla nesmí obejít. Jde o to, že každý literární text a každý literární svět je z hlediska své geneze předem dán v určitém poli možností, respektive v určitých polích možností. Jde v zásadě o pět intencionálních okruhů, které jsou obsahově

vymezeny polaritou: naplnění – anebo naopak pole možných překročení dobové literární normy.

a) intence věcných významů v literárním světě: jde v podstatě o tematické možnosti (prostředí přírodní i společenské, charaktery–necharaktery, jednotlivci–masa atp.) a jejich součásti (jednotlivé předměty aj.); je banalitou konstatovat, že v té a té době se o tom či onom psát smí a o tom či onom nesmí, není však už takovou banalitou konstatovat, že před každým psaním je tu určité pole možností (dobově normované), v němž se spisovatel musí pohybovat, ať chce či nechce a jež může odmítnout jen v jeho rámci, tj. ruší–lí hranice, ruší dané hranice.

b) intence hodnotových významů v literárním světě: jde především o intencionální charaktery pravdivosti, pravděpodobnosti, možnosti, nemožnosti vztahů, dějů a postav i věcí v literárním světě; dále jde o intencionální charaktery reality, fantastičnosti, snovosti, jednoznačnosti–nejednoznačnosti ve vztahu k literárnímu světu; následují (ve výčtu) intencionální charaktery tragičnosti (viz např. Poeův komentář k Havranovi), komičnosti, tragikomičnosti, grotesknosti atp.; konečně jsou to intencionální morální charaktery jako morální–nemorální, dobrý–špatný atp. (např. postava sympatického zločince).

c) jazyková intence výstavby větných a hodnotových významů: jde o intencionální pravidla možného popisu, líčení tak, aby vyvstala postava, děj, prostředí, vztah, jakož i intencionální pravidla tvorby hodnotových významů (např. přímé pojmenování vypravěčem, nepřímé pojmenování, možnost autorského komentáře, především jazykově stavěného, tj. prostředky (jazykové) ironie, satiry, patosu atp. Jde tedy o intence využití jazykových jednotek na úrovni významu (denotativního) jazykového znaku i na jeho úrovni indiciální a symptomatické (případně i využití materiálních prvků jazykových jednotek – rytmu, hláskové instrumentace atd.), jakož i jazykových subsystemů a stylů k výstavbě věcných a hodnotových významů literárního světa. Jinými slovy řečeno, jde o intencionální pravidla tvorby možných textových sekvencí pro texty, jež jsou dobově klasifikovány jako texty literární.

d) žánrová intence: blíže strukturuje celkovou (celostní) podobu možného literárního světa do podoby literárního světa možného v rámci konkrétního žánru, a to: v oblasti kompozice, rozsahu, způsobu zaplnění světa (postavami, zvířaty, popisy či nikoliv: jiné to je v dramatu, lyrické poezii, románu aj.); v oblasti možných vztahů mezi jazykovými znaky a parolovými situačními indiciemi a symptomy, jež jsou strukturálními součástmi literárního světa (jinou schematizací poskytuje román, jinou drama, jinou např. sonet); v ob-

lasti látkové (ne každá látka je „vhodná“ ke zpracování v rámci každého žánru); v oblasti „atmosféry“ (tragická, komická, tragikomická atp.: v období klasicismu je např. „tragická komedie“ nonsens).

e) kompoziční intence: je konkretizací žánrové intence na úrovni celku světa, celkové struktury dějů, postav, věcí, vztahů na úrovni kompozice motivů, témat i celkové kompozice (respektive dává na všech úrovních kompoziční možnosti uvnitř daného žánru). Jinými slovy řečeno, spisovatel jako kategorie tvorby možného literárního světa má k dispozici vždy předem jediné ty momenty (pro něho jsou to momenty intencionálních možností), které je schopna ex post popsat historická poetika (tj. poetika daného historického období).

2. Spisovatel jako kategorie tvorby konkrétního literárního díla

V této podobě vystupuje spisovatel sub specie výběru z daných polí možností (viz supra) tak, že daná pole možností zredukuje na jeden konkrétní tvar, jímž je „jeho“ literární svět, „jeho“ text. Jinými slovy řečeno, jakožto kategorie tvorby konkrétního literárního díla uzavírá spisovatel všechna pole intencionálních možností do jedné konkrétní „věcné“ (svět) a textové skutečnosti.

3. Možný literární svět a svět mimoliterární

a) Možný literární svět jako symptom a indicie společenské struktury své doby: možný literární svět je souborem možných konkrétních odpovědí na požadavky dobové čtenářské obce, která osciluje mezi „bezyvýhradným přitakáním“ a „poslední mírou tolerance“. Tato obec však není strukturálně homogenní. Skládá se ze sociálních skupin a tříd. Ve čtenářské obci samé lze tedy rozlišit různá pole „bezyvýhradného přitakání“ či „poslední tolerance“, ba i různá pole akceptování či neakceptování jednotlivých možných literárních světů (v rámci těchto skupin). Nelze sice in abstracto ponovat homologii (strukturální) čtenářské obce a možného literárního světa (v určité době) – konkrétní vztahy je nutno zkoumat v konkrétních dobách – lze však tvrdit, že v určité době je nejen možný literární svět jako takový, ale i jednotlivá pole možných komponent možného literárního světa v určitých vztazích symptomatického charakteru k sociální struktuře čtenářské obce, jež by měla interpretovat mimo jiné sociální psychologie.

b) Možný literární svět jako symptom a indicie jazyka společnosti své doby, respektive společenských promluv mimoliterárních: jako možný literární text je možný literární svět možným jazykovým faktem své doby, a to faktem,

který je symptomatickým nositelem určitých sociálních významů. Jeho přímým denotátem jako literárního textu je jistě pouze literární svět. Jelikož je však současně nositelem sociálních významů, nemůže být jeho materiálem nic jiného než ostatní společenské promluvy té doby (respektive ostatní promluvy, uznané jeho dobou za společenské). Jako možný text je tedy textem vytvořeným na základě dobových společenských promluv neliterárních a dobou uznávaných společenských promluv literárních (to zakládá problematiku intertextuální). Ty do něho vstupují v dvojlovnosti obecného (denotativního) významu jazykového znaku i symptomatického (indiciálního) významu sociálního (daného sociální skupinou a situací).² Jako symptom a indicie jazyka své doby je možný literární svět sub specie možného literárního textu zabydlen materiálem, jehož původní denotát je věcný a původní konotát sociální. Možný literární text tak nabývá (zprostředkovaně) věcné a sociální významy svého materiálu a sám se stává specifickým sdělením (prostřednictvím těchto významů) o mimoliterárním světě své doby – tj. dochází k „denotačnímu skluzu“.

c) Možný literární svět jako obraz mimoliterárního světa své doby: možný literární svět se tak stává prostřednictvím svého materiálu a „denotačního skluzu“, který je ovšem *conditio sine qua non* (jde o nahrazení denotace i konotace k literárnímu světu denotací a konotací k světu mimoliterárnímu), možným modelem (re–produkcí) mimoliterárního světa své doby, a to sub specie reality, snu vzpomínky, fantazie, anticipace (tj. promítnutí možností do budoucna). Tuto škálu možných modelů pak jednotlivé čtenářské skupiny odmítají či neodmítají jako modely svého skutečného mimoliterárního světa.

4. Konkrétní literární svět a svět mimoliterární

Konkrétní literární svět je konkrétním modelem mimoliterárního světa na základě uzavření všech polí možností vytvořením jediného konkrétního tvaru. K tomuto modelu je konkrétními způsoby přistupováno konkrétními sociálními skupinami doby vzniku. Konkrétní literární svět sub specie konkrétního literárního textu je též autorovou výpovědí o jeho světě, a to pro jeho čtenáře, který je implikován výběrem z polí možností možného literárního textu dané doby. Konkrétní literární svět je pak i konkrétním prvkem vřazujícím se do světa ostatních literárních světů a v jeho rámci do reálného společenského oběhu kulturních hodnot.

² Srov. Bachtinovu fenomenologii řeči.

IV. Proces psaní – proces tvorby literárního světa – proces tvorby textu

V tomto procesu jde o jazykovou tvorbu. Jde tedy o proces lineární a navíc ohraničený začátkem (první jazyková jednotka respektive první grafický znak) a koncem (poslední jazyková jednotka, respektive poslední jazykový znak). Jelikož jde přitom zároveň o tvorbu světa, jedná se o proces dovršený, v němž vyvstane svět jako celistvost, i když, ingardenovsky řečeno, ve „schematických aspektech“.

Jinými slovy řečeno, proces psaní je procesem vytváření světa jazykovou tvorbou, a to tak, že už první jazykový znak, jenž je nositelem významu, je též symptomem (indicií) literárního světa v jeho celistvosti (tj. důležitost incipitu), i když teprve posledním jazykovým znakem (jenž je nositelem významu) je tento svět reálně dovršen (důležitost explicitu, poity aj.).

Výběr žánru, kompozice, látky atp., který se děje většinou předběžně, intencionálně uzavírá škálu většiny možností daných in abstracto okrskem možného literárního světa i možného literárního textu a otevírá jen omezenou intencionální výseč možností pro tvorbu konkrétního literárního světa i konkrétního literárního textu in statu nascendi.

Vznikající literární svět (a tím i literární text) v sobě vždy spolu–obsahuje (symptomaticky a indiciálně) literární svět (literární text) ve své celistvosti. Další budování literárního světa (tj. další pokračování literárního textu) pak musí odpovídat symptomaticce toho, co předchází. Jinými slovy řečeno: to, co už je napsáno, ještě více omezuje intencionální výseč možností dotváření konkrétního literárního světa (tj. psaní dalšího textu).

Každé psaní je tedy od samého počátku vytvářením a dotvářením zároveň – proces psaní je tedy dán dvojím, vzájemně se korigujícím intencionálním pohybem: dovršování intencionality autora a dovršování intencionality vytvářeného světa. Řešením konfliktů, které mohou při těchto dvou intencionalitách vzniknout, je dvojitý pohyb: dochází jednak k retuším a opravám předcházejícího textu, jednak k podřizování se v následujícím textu „logice“ textu předcházejícího, „logice“ dané polem možností symptomaticky už otevřených a polem možností symptomaticky už uzavřených, a to většinou zároveň. V různých stadiích psaní vypadá pak řešení obvykle různě: zpočátku jde spíše o retuše základní, ke konci dochází spíše k podřizení se „logice“ předchozího (leč není to pravidlem). Z tohoto dvojího pohybu vyplývá důležitost všech postupných dochovaných stadií textu, jejichž interpretace na základě různých symptomů může konkretizovat autorskou intenci i intenci vznikajícího literárního světa (textu).

Jinými slovy řečeno: autor nikdy nenapíše přesně to, co zamýšlel na počátku (pokud něco zamýšlel), ale může na konci interpretovat to, co napsal, jako výsledek svého původního záměru. To nic nemění na tom, že výsledný literární svět (literární text) je vždy konkrétním *kompromisem* mezi autorskou intencí a „logikou“ literárního světa v průběhu lineárního (v zásadě) procesu vytváření–dotváření. Tento kompromis však autor přijímá za svůj kompromis (a to plným právem), ke kterému se hlásí (tj. podepíše a vydá), kompromis, za který nese osobní odpovědnost (může se k němu ostatně určitým způsobem i nehlásit – zákaz dalšího vydání, psaní pod pseudonymem atp.).

Teprve přihlášením se ke vzniklému literárnímu světu (literárnímu textu) autorem–čtenářem se tento literární svět (literární text) stává intencionálním výrazem (jazykovým) autora jako člověka, teprve v něm přestává být autor (autorská intence) pouhou kategorií literárního textu (literárního světa), kategorií interpretovatelnou na základě symptomů daných předběžnými plány, náčrtů apod. a postupnými stadii rukopisu atp. Teprve takovýto literární text (literární svět) pak může být interpretován jako symptom (indicie) autorovy osobnosti jako člověka (mezi jinými doklady) z hlediska psychologie, sociologie, sociální psychologie atp. Na základě této interpretace může být pak autor zařazován jako „mluvčí“ určité sociální skupiny atd.

Je však třeba ještě jednou připomenout, že podobná interpretace nakonec nevypovídá prakticky nic o možném působení takto vzniklého konkrétního literárního textu na čtenáře.

Vítězslav Praks

„Poetický“ jazyk reklam

S reklamou se setkáte na každém kroku. Ba dokonce, díky¹ televizi, ani žádné kroky podnikat nemusíte, najde si Vás sama. Jedná se nepochybně o jeden z nejfrekventovanějších (krátkých) žánrů současnosti. Přestože reklama není obvykle řazena do oblasti umění,² lze pro její studium použít (vedle obecné stylistiky a samozřejmě rétoriky) právě i metodologicko-terminologický aparát literární vědy. (Čmejková, 2000)

Žánrové vymezení

Reklama patří ke krátkým žánrům. Zvláštnost a jedinečnost tohoto žánru je dána jednak jeho specifickými funkcemi (funkce apelativní, persvazivní, kontaktní³), jednak prostředky, jimiž je těchto (komunikačních) cílů dosaženo: volba velmi výrazných jazykových prostředků, jež vyvolávají silnou emocionální, ale i racionální a morální odezvu (metastrófé⁴) u adresáta. Prodávající musí zákazníkovi za jeho peníze poskytnout nejen emocionální potěšení (hédóné), ale i vědomí, že jeho jednání bylo originální, jedinečné a tvůrčí (poiésis), dále, že spotřebitelovo jednání bylo účelné, racionální a mělo navíc i nesporný mravní a morální dosah (praxis⁵).

¹ Výrazu díky je zde použito v jeho (etymologicky) pravém slova smyslu, nikoliv jako synonyma výrazu „vzhledem k“, jak jej bývá tradičně používáno.

² A pokud ano, vždy je to podmíněno významovým posunem buď u pojmu reklamy (např. u umělců pop artu), nebo u pojmu umění (např. latinské ars, jež se částečně překrývá s významem pojmu, pro který už dnes užíváme spíše termín „řemeslo“, viz také pojem „techné“).

³ *Příruční mluvnice češtiny*, 1995.

⁴ Metastrófé je řecký termín označující „obrat od časného k věčnému, k zduchovnění“, užívaný obvykle při propagaci tzv. „značkových výrobků“, jež slibují „vyšší kvalitu, trvanlivost a prestiž“ na úkor ceny.

⁵ Jde o reklamy typu: „Koupí výrobku přispějete na...“, které se již pohybují na pomyslné hranici, za níž už je to, co právní věda nazývá „nekalé porušování hospodářské soutěže“ a „rozpor s dobrými mravy“. V zemích s přísnější legislativní úpravou jsou ostatně tyto reklamy zakázány. Blíže o tom Pavel Hajn (1995).

Druhové vymezení

Z hlediska druhové taxonomie je reklama druhem kombinovaným či snad lépe řečeno syntetickým. Nepochybně je tato skutečnost motivována maximální snahou působit na vědomí adresáta komplexně: v tomto ohledu se reklama blíží jinému druhu/žánru masové komunikace pro který se již vžil termín „gesamtkunstwerk“, to jest souborné umělecké dílo.⁶ (Reklama jako moderní, současný gesamtkunstwerk, resp. jeho profánní realizace.) Ve svém článku se blíže zaměřím pouze na literární aspekty reklam. Zbytek nechť pojednají badatelé z oblasti filmové vědy (filmová realizace reklamy), teorie výtvarného umění (obrazová, hmatová a čichová realizace reklamy), hudební vědy (zvuková složka reklam).

Z hlediska literárních druhů lze žánr reklamy rozčlenit na:

- a) lyrické (nesyžetové): prodej pomocí barvy, evokované emoce, evokovaného prostředí, stylu, doby;
- b) epické (syžetové): prodej pomocí příběhu, resp. jeho pointy;
- c) dramatické: prodej pomocí konfliktu, resp. využití účinku katarze⁷ k potencionání prodeje.

Jazykové prostředky tradiční poetiky v jazyce reklam

Cílem tohoto odstavce nebude konstatovat poetičnost reklam, ani jazyk reklam svým výkladem poetizovat.⁸ V odstavci se zaměřím na odpověď

⁶ Uvedené „zařazení“ je myšleno s nadsázkou a samozřejmě sarkasticky. Nicméně ke studiu teorie reklamy jsou různé koncepty gesamtkunstwerku, jako např. studie Otokara Hostinského (1960) opravdu užitečným studijním pramenem. Uvedená teze platí navíc ještě silněji v případě dalšího „nového“ a moderního žánru masové komunikace: „žánru prezentace“, který v současnosti taktéž prochází svým „boomem“ a je vnitřně bohatě stylově diferencován od „nejcivilnějších realizací“ (vědecké konference) až po „orgiastické realizace“ v případě firem typu Amway. (Pro další studium těchto fenoménů doporučuji hesla „bakchanálie“ *Slovníku antické kultury* a „raut“ *Slovníku cizích slov*.)

⁷ Katarze je definována jako „odreagování silných negativních emočních zážitků a psychických traumat jejich znovuprožitím, uvědoměním si jejich příčin“. Prototypické realizace tohoto postupu v dramatickém umění najdeme zejména v antice (Sofokles), případně v renesanci (Shakespeare). Teoreticky byl zpracován již v antickém Řecku (Aristoteles v *Poetice*). V našem případě mají ona psychická traumata (kolize, peripetie, tragédie v oblasti fabule reklamy) původ v nevlastnění výrobku či služby zákazníkem. Zásah reklamy je skvěle načasován, je zásahem v příznivý okamžik (kairos), resp. na poslední chvíli (last minute), díky němuž je dopad nepříznivého osudu (fátum) na spotřebitele odvrácen a je tím nastolen šťastný konec (happy end). Někdy je tento typ ukončení realizován prostřednictvím zcela anachronického prostředí Deus ex machina, doslova Bůh na stroji. (Viz např. inzerci prostředku na čištění WC.) Citace pojmu katarze je převzata z hesla „katarze“ všeobecné encyklopedie Heuréka. Pro další studium „Deus ex machina“ viz *Slovník antické kultury*; dále Aristoteles, *Poetika*.

⁸ Cílem literárněvědné explanace nemusí být nutně vždy analýza fenoménu, jeho vysvětlení pomocí fenoménu jednodušších. Princip ozvláštění je obvyklým konstrukčním postupem (tvarnýj prijom) i v oblasti sekundární literatury – cílem literárního vědce totiž není jen prostá deskripce kultury, ale i péče o ni. Tato péče přitom není realizována nějakým pošetilým puristickým úsilím, nýbrž systematickým, pečlivým vzbouzením a kultivováním zájmu adresátů o (jejich) vlastní kulturu. Existuje snad lepší způsob než kladení zvláštních, neodbytných, fascinujících otázek?

na otázku, zda se v oblasti reklamy objevují pojmy tradiční poetiky.

O výskytu, užití a funkci rytmických schémat (trocheje, jambu) v jazyce reklamy, jakož i o využití hyperboly (nadsázky) jakožto obecného konstrukčního prostředku reklamy bylo podrobně a výborně psáno v *Příruční mluvnici češtiny*. O sebeironii reklamy pojednal z fenomenologického hlediska Zdeněk Mathauser (1995). Zaměřím se proto na dva (pokud je mi známo) neprobádané pojmy tradiční poetiky, s nimiž se můžeme v realizacích současných reklam (ačkoliv jistě ne v takové frekvenci jako výše uvedené) setkat také. Jsou to alegorie a paralelismus.

Alegorie

Popis alegorie klade jisté nároky na představivost diváka, neboť daná alegorie spojuje vizuální stránku se stránkou literární: Fúze BankAustriaCreditAnstalt s HypoVereinsbank je na reklamním billboardu prezentována prostřednictvím fotografie dvou mladých, atraktivních lidí, odvážně a vesele (ruku v ruce) kráčejících (bosky) po pláži. Nalevo od fotografie je text: „Nedávno jsme s mojí ženou oznamovali svůj sňatek. Pro nás to velká změna nebyla, vždyť jsme svoji svatbu dlouho plánovali,⁹ ale ne všichni z našeho okolí o tom věděli. Teď jsem se dozvěděl, že se *něco podobného*¹⁰ odehrálo v bankovním světě. ... Bank Austria Creditanstalt a HypoVereinsbank se teď jmenují HVB Czech Republic.“

Interpretace: Fúze velkých finančních institucí je jedním z typických rysů procesu globalizace. Pochopitelně jde však o nesmírně organizačně, právně i ekonomicky složitý proces, který rozhodně ne vždy bývá stoprocentně úspěšný. Tato nejistota výsledku představuje pro akcionáře (a tím potažmo i pro klienty banky) jisté riziko. Cílem marketingové kampaně bylo v tomto případě nepochybně zapůsobit na cílovou skupinu adresátů zklidňujícím dojmem. Reklama má zaplnit interpretační neurčitost fenoménu změny názvu banky (jakožto výsledku její fúze s jinou bankou). Adresátovi sdělení je podsunuta myšlenková analogie „fúze bank je prostě jako svatba, jen v jiné oblasti“, byť věcně jde o srovnání naprosto nesmyslné

⁹ Tuto zdánlivě bezvýznamnou větičku nelze ze sujetových důvodů vypustit: akt svatby totiž může implikovat (nevýřčenou) otázku, zda se tady takto nežení ten, kdo se ženit musel (kvůli existenci jistého vážného a důležitého závazku). Těto nežádoucí interpretaci musel samozřejmě tvůrce sloganu předejít – a vsunout do textu tuto větičku, která by jinak byla v rozporu s požadavkem ekonomizace jazykové komunikace (tendence ke zkracování jazykového kódu), která asi v žádném jiném žánru není tak silná jako v žánru reklamy, kde se „platí“ za každý znak a kde lze „počítat“ jen s dvouvětínovou pozorností adresáta sdělení. Připomeňme na tomto místě (z parodických důvodů) citát připisovaný Jamesi Joyceovi „Kontrolují všechny významy svého díla“.

¹⁰ Zvýraznil autor článku. Právě díky tomuto – samozřejmě naprosto snadno přehlédnutelnému slovíčku – reklama funguje. Výraz „podobný“ je k tomuto účelu navíc výborně vybaven svou významovou vágností.

a veškerá podobnost je v podstatě zcela fingovaná. Zajímavé je proto z tohoto pohledu případné srovnání s alegorií „klasickou“. Alegorie jako tropus je založena na metafoře, tj. na způsobu nepřímého pojmenování označovaného skrze označující, přičemž mezi označujícím a označovaným je vztah vnější (ikon) nebo vnitřní (diagram) podobnosti.¹¹ V našem případě se jedná tedy o alegorii nepravou, v podstatě fingovanou: mezi označujícím (fotografie svatby dvou mladých lidí) a označovaným (fúze HypoVereinsbank s BankAustriaCreditAnstalt) neexistuje vztah vnější ani vnitřní podobnosti, nýbrž je pouze dojem této podobnosti úmyslně vyvoláván ... Tropus alegorie má tedy v tomto případě všechny konstitutivní rysy typické pro sylogismus.

Paralelismus¹²

1. „Hokejový trenér Ivan Hlinka: Často neslyší na ledě vlastního slova. Vy budete slyšet všechno.“ (Reklama na sportovní přenosy.)

2. „Hokejový trenér Ivan Hlinka: Vždycky ví přesně, kterého hráče má poslat na led. My víme, kterou zprávu Vám máme poslat na mobil.“

Interpretace: S takto čistým paralelismem se literární vědec při své práci setkává opravdu jen vzácně a takřka pouze v oblastech, kde je jeho užití vyloženě (proto)typické. (Příkladem jsou ruské byliny, lidové pohádky, lidové písně.) Je tedy (navíc relativně častý) výskyt tohoto prostředku v reklamách překvapivý? Je i není. Pokusím se v následujících odstavcích motivaci použití tohoto jazykového prostředku vysvětlit.

Jaký typ informace se nám vlastně reklama snaží sdělit? Rozdělme si komunikované významy alespoň do dvou základních (funkčních) vrstev:

a) věcné informace – nociónální (pojmová) vrstva významu (informace o existenci určitého výrobku či služby; kontaktní informace na prodejce či dealera).

b) pozitivní hodnocení - emocionální, konotační vrstva významu (jíž odpovídá kontaktní, afektivní funkce jazykové komunikace).

Marketingové kampaně mají obvykle za cíl propagovat výrobky či služby, které jsou velmi (funkčně) podobné jiným výrobkům či službám (tato skutečnost je ostatně podstatou konkurenčního prostředí). Podstatný úkol umění marketingové komunikace tedy neleží ve vrstvě a) nociónálního vý-

¹¹ Použit terminologicko-pojmový aparát unilaterální teorie znaku Ch. S. Peirce.

¹² „Paralelismus vzniká při současném prolínání dvou relativně samostatných významových kontextů, jež jsou sémanticky navzájem zdánlivě nezávislé, neboť se neovlivňují a ani na sebe přímo nereagují. Na místech tzv. významových švů, tj. na místech styku obou kontextů, dochází k silné aktualizaci významů jakoby náhodně se setkávajících.“ Štěpán Vlašín, *Slovník literární teorie*, heslo paralelismus, s. 267.

znamu sdělení, nýbrž právě ve vrstvě b), tj. v té vrstvě významu, která bývá označována jako konotační, citový význam výrazu a tím potažmo výrobku.

Uvedenému typu (a funkci) komunikovaného obsahu odpovídá vedle běžného, přirozeného (symbolického) jazyka zvláště dobře řeč založená na metonymické komunikaci.¹³ Metonymie je tzv. tropus, tzn. způsob nepřímého pojmenování objektu. Tento typ komunikace je založen na vyjadřování denotátu na základě označujícího, jež je vzhledem k denotátu ve vztahu prostorového, chronologického, kauzálního nebo kontextového souvškytu.¹⁴ Konotační význam je typ významu, který vzniká častým souvškytem jazykového výrazu v jistém kontextu. Cílem marketingové kampaně je zařadit výrobek do konkrétního atraktivního, prestižního kontextu a zároveň přesvědčit spotřebitele, že koupí tohoto produktu se sám stane součástí tohoto prestižního kontextu. Prototypickým příkladem jsou kampaně tabákových společností na automobilových závodech, ale i příležitostné reklamy založené na sdělení, že „koupí pudinku či piva vytvoříte pocit domova“ - v obou případech jde o metonymickou komunikaci¹⁵ par excellence. Cílem takové metonymické komunikace je vytvoření silné sebeidentifikační vazby spotřebitele na výrobek či službu, resp. na prestižní kontext, jenž je tímto výrobkem (synekdochicky¹⁶) zpřítomňován (komunikován). Z uvedené analýzy je, domnívám se, dobře patrná míra významu, jež je připisována estetické funkci výrobku. Funkce estetická je totiž z hlediska marketingu hodnocena jako důležitější než funkce praktická. I zcela nepoužitelný, nepraktický výrobek je možné prodávat ve velkém množství a s vysokým ziskem, pokud se (marketingovou kampaní) podaří v myslích spotřebitelů vybudit o tento produkt zájem a žádost.¹⁷ Ekonomie jako vědní disciplína tedy pracuje s literárněteoretickým pojmem fikce více, než si uvědomuje, resp. více, než je ochotna (si) přiznat.

Při rozboru naší ukázky užití paralelismu v reklamě si musíme uvědomit, že užití tohoto prostředku nebylo motivováno vědomou snahou po užití právě tohoto jazykového prostředku (jednalo se o užití zcela spontánní). Je-

¹³ Paralelismus je specifickým typem metonymie.

¹⁴ Členění provedeno podle typologie znaků Ch. S. Peirce – ikon (diagram); index (symptom, dektor); symbol.

¹⁵ Metonymickou komunikací rozumím komunikaci založenou na metonymickém vyjadřování.

¹⁶ Synekdocha je tropus, tj. jazykový prostředek založený na nepřímém pojmenování; v případě synekdochy jde konkrétně o to, že celek je v komunikaci zastupován částí (pars pro toto), nebo část je vyjádřena pomocí celku (totum pro parte). Synekdocha je tedy nepochybně rovněž specifickým typem metonymie.

¹⁷ Kategorie jako „zájem“, „žádost“, „preference“ jakožto kategorie psychologické spadají do oblasti fikce (realita kulturně podmíněných forem a obsahů lidských vědomí), nikoliv do oblasti reality „technické“, do oblasti vnějšího předmětného světa. Viz např. ekonomická teorie preferencí (Becker, 1997).

diným cílem tvůrců tohoto reklamního sloganu bylo přesvědčit spotřebitele o vysoké atraktivitě jejich služby a zároveň jim tuto službu vysvětlit. Technicky vzato se jedná o velmi sofistikovanou službu spočívající v zaslání SMS zpráv na mobilní telefon spotřebitele, což je informace, kterou ne každý uživatel dokáže dostatečně rychle pochopit. Úkolem reklamy je proto vytvořit náhradní mentální koncept reprezentující danou službu: „Pošleme Vám SMS na mobil *jako když* (oblíbený) hokejista posílá puk do branky.“ Paralelismus se tím dostává funkčně blízko tropu metafory, resp. přirovnání.¹⁸ Uvědomme si však, co je předmětem metafory: nikoliv věcná nebo významová podobnost obou kontextů (jak je z definice metafory vyžadováno), nýbrž naopak izomorfie mentálních reprezentací dvou heterogenních kontextů: jednoho skutečného (hokejový trenér Ivan Hlinka) a druhého umělého, virtuálního, vytvořeného zcela účelově s cílem vytvoření zdání podobnosti, spřízněnosti, kontextové blízkosti. Jiným příkladem virtuálních mentálních reprezentací skutečných věcí, služeb jsou marketingové kampaně založené na šíření literárních textů typu: „Česká spořitelna - Váš dobrý soused“, nebo „ČEZ - nic před Vámi netajíme“. Informace sdělovaná touto reklamou je tedy vlastně specifickým typem „pseudoinformace“, tj. má zdánlivě všechny rysy informace skutečné (zurčtuje u spotřebitele představu výrobku, služby či společnosti; poskytuje mu „materiál“ k přemýšlení, hodnocení, rozhodování), nicméně skutečná reference této informace k RR (realitě reálné) je problematická. Podstatné (pro náš článek) je, že je tohoto (co do původu uměleckého) jazykového prostředku použito k vytváření specifické, nikoliv literární, spíše „ekonomické“ fikce k systematickému ovlivňování preferencí u cílové spotřebitelské skupiny.

Hovořit o „lži“ v reklamě je podle mého názoru nadsazené a zbytečně emotivní, nicméně z hlediska logické analýzy jazyka musíme i v tomto případě konstatovat užití paralelismu k reklamním účelům jako funkční přechod tohoto jazykového prostředku k sylogismům klasické rétoriky.

Literatura

- Aristoteles: *Rétorika. Poetika*. Praha, Nakladatelství Petr Rezek, 1999.
- Čmejková, Světa: *Reklama v češtině, čeština v reklamě*. Praha, Leda, 2000.
- Bahník, Václav: *Slovník antické kultury*. Praha, Svoboda, 1974.
- Becker, Gary Stanley: *Teorie preferencí*. Praha, Grada, Liberální institut, 1997.
- Čermák, František: *Základy lingvistické metodologie*. Praha, Karolinum, 1997.
- Hajn, Pavel: *Jak jednat v boji s konkurencí*. Praha, Linde, 1995.
- Encyklopedie Heuréka. Elektronická verze. Praha, Leda, 1998, heslo „katarze“.
- Hostinský, Otokar: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*. In: HOS-TINSKÝ, Otokar: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1960.
- Hrabák, Josef: *Poetika*. Praha, Československý spisovatel, 1977.
- Klimeš, Lumír: *Slovník cizích slov*. Praha, SPN, 1998.
- Kraus, Jiří: *Rétorika v evropské kultuře*. Praha, Academia, 1998.
- Nebeská, Iva: *Úvod do psycholingvistiky*. Jinočany, H&H, 1992.
- Mathauser, Zdeněk: *Mezi filosofií a poezií*. Praha, Filosofia, 1995.
- Grepl, Miroslav: *Příruční mluvnice češtiny*. Praha, LN, 1995.
- Šklovskij, Viktor: *Teória prózy*. Bratislava, Tatran, 1971.
- Vlašín, Štěpán: *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel, 1977.

¹⁸ Pohyb jazykového prostředku po ose přirovnání – příměr – metafora precizně zdokumentoval a interpretoval už Hrabák (1977).

Petr Pšenička

Latinská Amerika

Osvobozením filosofie k filosofii osvobození

Opakovat však neznamená dělat totéž, co tu už jednou bylo;
Opakovat znamená novými způsoby se domáhat téhož, novými
slovy, novými prostředky říkat totéž. Říkat to, co je, musíme
vždycky znovu a vždycky jinak, ale vždycky to musí být totéž!
Jan Patočka

Západní tradice již dávno své tázání přeměnila z neutilitární prostoty řeckého *thaumadsein*, divení se, v otázku kontrolovanou. Tato jazyková evoluce tak ve skutečnosti postihuje to, čemu filozofové věnují celé stránky: přechod od mýtu k logu. Vyjdeme-li z předpokladu, že Západ monopolizoval své uvažování tím, že jej učinil kosmopolitním, univerzálním, musíme se nyní tázat, s ohledem na ne-Západ: je vůbec možná filozofie z interkulturní perspektivy?

I. Počátky

Jak název eseje napovídá, naše úvahy se budou týkat perspektivy, již světu předkládá Latinská Amerika, přičemž se zaměříme na španělsky mluvící část tohoto regionu, tzv. Hispanoameriku (filozofie má totiž v této oblasti výrazné představitele, univerzitní zázemí a tradici).

Ne dříve než v padesátých letech získává na mezinárodních filozofických symposiích stále zřetelnější obrysy tázání po "americké filozofii".¹ Podstatný obrat nastává teprve v turbulentních letech 1968/69, kdy se otázka vyslovuje a formuluje v termínech tázání po latinskoamerické filozofii osvobození. Za iniciátora obratu bývá označován Peruánek Augusto Salazar

¹ Jako první tuto otázku nastolil mezi lety 1837–1842 argentinský myslitel Juan Bautista Alberdi (1810–1887). Od této doby však zůstává otevřená, a to až do roku 1968.

Bondy (1925–1974),² jenž ve svých pracích prezentuje potřebu heideggerovského esenciálního, autentického myšlení Latinské Ameriky. Uvědomuje si, že širším kontextem této debaty je samotná kultura Latinské Ameriky, kterou kvalifikuje jako odcizenou, mystifikovanou, reprodukcí neautenticity, „jelikož je impregnována a určována cizími ideologickými pány, kteří neznají skutečné potřeby národů Latinské Ameriky“ To implikuje nezbytnost propojit otázku neautenticity filozofie a/nebo kultury s konkrétní historickou realitou ekonomické, politické a sociální situace Latinské Ameriky.

Salazar Bondy tuto realitu interpretuje v pojmech dominance a zaostalost. Odtud pojetí neautentické kultury jako kultury dominované, ovládané, jejíž alternativou je boj za vytvoření kultury osvobození. Zde nicméně vystává otázka po možnostech autentické filozofie v prostředí dominované kultury. Proto je třeba ukout jiné myšlení, které „vzejde z historicko–sociální reality našich národů, přeloží jejich potřeby a mety a zároveň poslouží jako prostředek zrušení zaostalosti a dominance, jež jsou tolik typické pro naši historickou kondici“. Překonání filozofie je tak nerozlučně s překonáním zaostalosti a dominance. „Hispanoamerické myšlení“, dodává Salazar Bondy, „bylo spíše plagovanou novelou než pravdivou kronikou našeho lidského dobrodružství“. Filozofie, kterou žádá, by měla být filozofií, jež se promění v „lucidní vědomí naší deprimované kondice jakožto národů“ a jež se pozitivně konfiguruje skrze destruktivní a autokritický čin jakožto „vědomí osvobozující“.

Druhou, komplementární tvář obratu, který prezentoval Salazar Bondy, předkládá Mexičan Leopoldo Zea (*1912). Ve svém stěžejním díle *La filosofía americana como filosofía sin más*³ (Americká filozofie jakožto filozofie bez přívlastků) vyslovuje velmi podstatné a podnětné myšlenky k diskusi. Předně: „autenticita filozofie v Latinské Americe není možností, kterou je třeba dobyt, nýbrž přítomnou realitou. (...) Vlastní filozofie je ta, která je položena v tázání, tedy filozofie jakožto taková.“ Zea razantně vybízí k ochraně této autentické tradice a požaduje konkretizovat autenticitu filozofie v Latinské Americe ve „filozofii akce, která by byla směřována tak, aby subvertovala a změnila řád, v němž byla autentická filozofie člověka zničena“. Zastává názor, že tato filozofie již v historii existuje, a postuluje v tomto smyslu filozofii člověka a pro člověka, tj. jakousi osvobozující reflexi pro člověka negovaného mechanismy ovládnutí. Můžeme tudíž „vykročit bez myšlení, nebo je třeba provést jeho revoluci, konstruovat je jiným způ-

² Salazar Bondy, Augusto: *Existe una filosofía de nuestra América?* México 1968.

³ Zea, Leopoldo: *La filosofía americana como filosofía sin más*. México 1969.

sobem“.

Filozofie v Latinské Americe se tak díky přínosu Zey a Salazara Bondyho vyrovnává s nelehkým úkolem vlastní revize a vydává se k novému horizontu, který lze formulovat jako program k ustavení *filozofie osvobození*. Tento termín však není užít explicitně až do roku 1971, kdy jej na II. Národním kongresu argentinské filozofie zmíní ve svém příspěvku argentinský myslitel Enrique Dussel (*1934). Ještě předtím musíme nicméně osvětlit a vymezit jednu kategorii. Proces transformace filozofie totiž konotuje kontextualizaci filozofické reflexe. A ta se odehrává na více koncepčních úrovních, kde se tematizuje nesčetné množství setkání tváří v tvář s Druhým (Lévinas), a ta je nutno řešit v sepětí s hermeneutickou tradicí dialogicky, protože Druhý je nejen jazykem jakožto „druhá tvář modernity“, ale je především Druhým „komunikace života“.

II. Dekonstrukce evropského diskursu čili kontextualizace filozofie v Latinské Americe

Chápeme-li postmoderní dekonstrukci (Derrida) jako problematizaci diskursu modernity, pojmáme text jako kontextualizaci, která je vždy již interpretací. Teskníme po jistotě transcendentního významu, ale současně zavrhuje jeho možnost.

V Latinské Americe se problematizace diskursu modernity odvíjí v dvojném, simultánním přiblížení: a) *afirmativním* – rozpoznáním se ve svém vlastním, latinskoamerickém kontextu, který považují za projekci západní kultury, b) *dekonstruktivním* – současně re–afirmují svou identitu; jinými slovy, evropské myšlení již není přijímáno jako transcendence, ale jen jako kontextualizace v rámci evropské problematiky.

Sám pohyb přiblížení se jeví jako odmaskování falešné univerzality evropského diskursu, a to na poli: 1) teologie, 2) sociálních věd, 3) filozofie.

1) Nezávisle na nově se formujícím filozofickém myšlení dochází k rozvoji teologie. Prodělává však cestu opačnou od filozofie. Zpočátku se teologové lépe orientují v evropském a severoamerickém myšlení a neznají vlastní tradici.⁴ Na druhé straně si musíme uvědomit, že prvotní teologie osvobození se zrodila s vědomím nezbytnosti urgentního řešení, jež si žá-

⁴ V této souvislosti se nabízí kritika ze strany Jürgena Moltmanna, jenž soudí, že kniha *Teologie osvobození* (Teología de la liberación) peruánského teologa Gustava Gutiérreza „je poznamenána preferencí evropské kritické tradice a proces osvobození v Latinské Americe je prezentován jako přehled evropských dějin svobody. O těchto dějinách svobody se dovídáme, když je nám osvětleno učení Kanta a Hegela, Rousseaua a Feuerbacha, Marxe a Freuda. Proces sekularizace je analyzován na základě Gogartena, Bonhöffera, Coxe a Metze. Toto vše je vypracováno s originalitou, což nabízí nové poznání – ale právě jen v dějinách Evropy a sotva v Latinské Americe“.

dala doba. Nebyl čas na teoretické reflektování. Až později, v aktivním dialogu s jinými vědami, dochází k metodologické inovaci.

Teologie si přisvojí kritický přístup sociologie, která vypracovává *teorii závislosti* (F. H. Cardoso, E. Faletto). Spojení s marxismem se realizuje právě v kontextu sociálních věd a z potřeby analyzovat společnost. Z marxismu pochází i další změna: postulování primátu praxe. Obecně řečeno se teologie v Latinské Americe konstituuje nezávisle na filozofické reflexi a jejím kritickým potenciálu. Ne náhodou v roce 1971 již zmiňovaný filozof E. Dussel upozorňuje na to, že „úloha filozofie je v procesu osvobození nenahraditelná: žádná věda, žádná praxis nikdy nemůže filozofii substituovat v její objasňovací a fundamentální funkci“.

Z těchto důvodů má teologie osvobození primárně dopad na artikulující se filozofické myšlení a ne naopak. Ve všech ohledech se jedná o teologii, která odpovídá problematice Latinské Ameriky a dekonstruuje falešnou univerzalitu evropského teologického diskursu, čímž ospravedlňuje svůj latinskoamerický rozměr.

2) Paulo Freire ve své *Pedagogii utlačovaného* (Pedagogía del oprimido) odhaluje „bankovní“ charakter západního vzdělávacího systému („panující výchovná totalita ovládá druhého stejně jako ovládá bankovní předmět, který prostě opakuje jen to, co bylo“). Pro rozvinutí strategie osvobození je předpokladem „koscientizace“ Druhého, který se musí pozvednout a dovolávat se práva na život, svobodu a důstojnost.

3) Jak jsme si ukázali, latinskoamerické myšlení dekonstruuje myšlení evropské, proto má jistou dimenzi manifestu: negujíc univerzální transcenci, již si evropské myšlení samo přisoudilo, uznává jen jeho regionální hodnotu, z čehož vyplývá evidentní sebe–problematizace, jelikož myšlení Latinské Ameriky rovněž odpovídá jen svému kontextu. Touto cestou se filozofie navrácí k člověku, tedy směrem, který naznačují slova L. Zey: „Lidská bytost jakožto poslední referent, lidská bytost jakožto problém“.

Dekonstruktivní kritika těchto tří disciplín se soustřeďuje na odmaskování utlačovatelských struktur. Přesto i nadále zůstávají ve spárech modernity. Oproti diskursu prvního světa se klade diskurs třetího světa, proti centru stojí periferie. V takovéto konfrontaci se v podstatě anuluje možnost jakéhokoli dialogu: negování transcendence diskursu prvního světa není ničím jiným než úsilím stvrdit transcenci diskursu třetího světa. Toho si je Latinská Amerika vědoma, a tudíž postuluje diskurs *antropický*. Diskurs modernity lze považovat za diskurs *bankovní*, ve smyslu P. Freire, tj. za dis-

kurs jako něco depozitního, něco, co se přijímá bez kritického reflektování. Naproti tomu diskurs *antropický* uznává člověka jen v jeho dynamické dimenzi (Heideggerova časovost vyjádřena slovy „estar siendo“, což se dá přeložit jako „pobývat jsa“), tj. jako bytost ponořenou ve své vlastní kontextualizaci.⁵ Je zřejmé, že ono *bankovní* musíme v našem diskursu explicitně vyjádřit, abychom dosáhli antropické komunikace. Přesně tak by měl být formulován diskurs osvobození.

III. Filozofie osvobození jako filozofování „po latinskoamericku“

Jak poznamenáváme v předešlé části, na formování filozofie osvobození má neopominutelný dopad teologie osvobození. Filozofie přehodnocuje řadu aspektů a chápe je nyní jinak. Redefinuje svou činnost jako praktickou aktivitu svázanou odpovědností ke konkrétní historické realitě. Východiskem či hermeneutickým místem filozofie osvobození se po vzoru teologie stává chudý jakožto Druhý v oné závažnosti, kterou předkládá E. Lévinas. Filozofie se takto ustavuje jako historicko–kritické vědění, jehož prvořadou funkcí je pozvednout svými prostředky osvobození chudého národa (národ ve smyslu biblickém), a to odhalením utlačovatelských konceptů a systémů. Prioritou se stává konkrétní praktický rozum, jenž hledá, jak dostat spravedlnosti pro Druhého. V rámci přikázání lásky k bližnímu svému se filozofie osvobození konkretizuje jako etické univerzum, které je neodvolatelně řízeno primátem etiky nad ontologií. A v neposlední řadě rovněž inovuje svou metodologii a svůj diskurs v permanentním dialogu se společenskými vědami, ale také s rozličnými formami lidové moudrosti (symboly, rituály).

Úloha filozofa v Latinské Americe, potažmo intelektuála vůbec, bývá ztotožňována s úlohou caudilla, tedy jakéhosi duchovního vůdce, jenž je určován svou eticko–politickou opcí, která je stále v procesu, a proto je schopna pojmout totalitu individua a jeho kontextu. Filozof se stává „hlasem těch, kteří hlas nemají“, což implikuje etickou dimenzi teoretické reflexe. Praxis filozofa je zas určována utopickým momentem, který je po-

⁵ Termín kontextualizace zde užíváme v souvislosti s dekonstrukcí. Hispánskému myšlení je však bližší koncept okolnosti tak, jak jej nastoluje perspektivismus J. Ortegy y Gasset: „Já jsem já a moje okolnost, a jestliže nezachráním ji, nezachráním ani sebe.“ Okolnost je tedy nezbytnou podmínkou jakékoli autentické univerzálnosti, proto jí musíme porozumět a učinit ji sobě vlastní. Toto hledisko, jež přináší do latinskoamerického prostředí španělský emigrant José Gaos, si osvojuje také Leopoldo Zea, který je i dále rozvíjí. V době, kdy postmoderna hlásá konec modernity, konec historie (Fukujama), smrt subjektu a konec utopie, v Latinské Americe se slaví re–historizace subjektu v jeho Lebensweltu (Husserl), tj. v jeho každodenní zkušenosti, jakožto subjektu decentrovaného, čímž se mu otvírají nové horizonty. Životností a ryze pozitivním pojetím utopie v Latinské Americe se zde pro nedostatek prostoru nebudeme zabývat.

výtce pozitivní a mobilizující, jelikož vyvstává z vědomí nespokojenosti a z potřeby boje za utváření lepší budoucnosti. Utopické se v latinskoamerické interpretaci rozhodně nevyčerpává v jakési profetice, nýbrž volá po účinné praxis, jež by byla schopna přetvořit status quo.

K objasnění metodologické inovace filozofie osvobození, která ji nazývá analektikou, si vypůjčíme slova dalšího Argentince, Horacio Cerutti-Guldberga⁶: „...analektická filozofie je metodou, která jde za (ana-) a ne pouze přes (dia-) totalitu, jejím ústředním pojmem se stává analogie. (...) Analektická filozofie pojímá sama sebe jako nejhlubší úroveň každé kriticity, kterou je nemožno podrobit jakékoli kritice, protože je exterioritou. Může být interpelována výlučně jinou exterioritou. (...) Jedinou možnou garancí pro permanentně obnovitelnou interpelaci je postulovat ze své pozice exterioritu absolutní (Boha).“ Subjektem filozofie osvobození je, vedle osvobození jako takového,⁷ především národ, jak jsme již zmínili národ ve smyslu biblickém, tj. národ jako Druhý, chudý, ale ne chudý individuální, nýbrž kolektivní. A právě v kulturním a antropologickém prostředí „jinakosti“ by měla analektická filozofie rozvinout ono „autentické myšlení“ požadované Heideggerem. Analektická metoda by tudíž měla uchopit nároky na „jinakost“, které vyjadřuje „tvář chudého“, jež si žádá spravedlnost.

IV. Závěr: v očekávání dialogu

Ve svém eseji jsme se pokusili představit filozofii osvobození jako nejsilnější a nejkonzistentnější směr, který je na filozofické úrovni rozvíjen v Latinské Americe. Filozofie osvobození je svou vlastní podstatou volána k tomu, aby posloužila jako ústřední osa ve filozofické diskusi (sub)kontinentu a aby skrze ni byla teologie osvobození stále více přítomna ve filozofické kultuře Latinské Ameriky.

Filozofie osvobození konfrontuje ostatní filozofické modely s tematikou, která je původu teologického, čímž představuje zároveň určitý druh výzvy pro samu teologii, jež je tímto povinna více se otevřít aktuální filozofické debatě. V očekávaném dialogu si musí obě disciplíny plně uvědomit, co je jim společného (biblická fundamentace, socio-historická realita Latinské Ameriky jakožto *locus* myšlení a *Lebenswelt* jakožto svět doxy) a co je na-

⁶ Cerutti-Guldberg, Horacio: *Filosofías para la liberación*. UAEM 1997, s. 182.

⁷ Tamtéž, s. 196. V této souvislosti autor pouze navrhuje přejmenovat filozofii osvobození na filozofii/e pro osvobození (viz název knihy), neboť tento název zdůrazňuje především to, že subjektem takového uvažování není filozofie, ale osvobození, a dále upozorňuje, že je třeba mít na zřetelipluralitu, že tedy nejde o jednotnou filozofii, nýbrž o celou plejádu filozofií, které se podílejí na osvobození.

opak rozděluje, aby se interaktivně a plodně spolu-rozvíjely a aby jednoznačně, i když polysémicky, interpretovali latinskoamerickou realitu.

Toto jest závěr pro Latinskou Ameriku. Diskuse stále zůstává otevřena a vnucuje se otázka: jak se k tomu staví Západ? Hlas Druhého zní tentokrát dost zřetelně: jako Kalibán se naučil jazyk svého pána a nyní mu zlořečí.

Rusistika a literární historie na konci 20. století

Studium ruské literatury sledovalo v posledních dvou třech desetiletích jediný cíl: shromažďovat a doplňovat fakta o spisovatelích, kteří byli za sovětského režimu odsunuti za hranice země nebo mimo rámec oficiálního života. Není třeba se rozepisovat, jak je taková práce užitečná. Nicméně musí být připomenuto, že nová fakta nelze prostě doplňovat do starého rámce, přiřazovat je k faktům již známým: opomíjené či neznámé skutečnosti pozměňují celkový obraz ruského literárního života, takže ani literární zjevy, které byly běžnou součástí literárně historických výkladů, nelze vnímat v tomtéž světle jako dříve. Nejde přitom pouze o umenšování nebo nárůstání jejich významu, ale o samo pochopení smyslu jejich díla.

Tento smysl nelze pochopit bez kontextu (tradice). Kontext (tradice) však neposkytuje umělci jenom soubor prostředků, z nichž si může podle své úvahy volit, není pouze „dispozičním univerzem“, a není také autoritou, které se musí tvůrčí aktivita podřídít. Je spíše předpokladovým polem, na kterém se možnosti pro jakoukoliv aktivitu teprve otevírají. Ačkoliv se to může zdát překvapivé, formuloval snad nejlouběji problém tradice jakožto východiska historického uvažování (a konání) Edmund Husserl v závěrečném období své myslitelské dráhy: „Veškeré dějepisectví zabývající se jen fakty setrvává v nesrozumitelnosti, poněvadž stále jen naivně činí závěry rovnou z fakt, aniž učiní tématem obecnou půdu smyslu, na niž takové závěry vesměs spočívají, a aniž kdy prozkoumalo obrovské strukturální apriori, jež je této půdě vlastní.“ Husserl pak podrobně hovoří o nutnosti odhalit „obecnou bytostnou strukturu“ nebo „konkrétní historické apriori, jež obepíná veškeré jsoucno v jeho historické vzniklosti a vznikání“, přičemž „zvláštní útvary kultury vřazené do jeho jednotného historického bytí jako tradice a živoucí sebetradování mají však v této totalitě jen relativně samostatné bytí v tradicionalitě, jen bytí nesamostatných komponent“. Jinde Husserl

hovoří o „předznačených možnostech“ a „věděni implicitním, ale... též explikovatelném, rozvinutelném“.¹ Toto „historické apriori“ obsahuje povědomí o společných problémech, sdílených hodnotách a obrazech, jimiž se dané společenství identifikuje.

*

Je proto třeba ve stále obnovovaných úvahách hledat a rozvrhovat onu sféru „předznačených možností“, předchůdnou půdu smyslu, z níž jednotlivá díla vyrůstají a do níž se včleňují. Situace současného evropského myšlení s touto potřebou souzní: podotkněme, že inspirativní Foucaultův pojem „épipistémé“ vyjadřuje v podstatě totéž co Husserlovo „apriori“.²

Potřeba zamýšlet se nad tradicí vyznačovala rozhodující zjevy v literární vědě druhé poloviny 20. století na Západě i v Rusku. Literární uvažování v první polovině minulého století kroužilo kolem problému originality, inovace, tvůrčího činu. Termíny jako „ozvláštnění“ u Viktora Šklovského nebo „deformace“ u Jurije Tyňanova byly příznačné pro celou epochu. Nejvlastnějším námětem Tyňanovy práce byl problém významové dynamiky, již podléhá slovo v básnickém textu, zejména v „těsné“ veršové řádce. Slovo ve verši nežije tolik svým lexikálním významem, ale více svým fonetickým (dokonce i fyziologickým, artikulačním) ustrojením a stylistickými konotacemi: bezvýznamné spojující a zájmené výrazy například získávají ve verši a zvláště v rýmu samostatnou hodnotu a obsahují vlastní sdělení - hovoří o ležérnosti, ironii a vypravěčově odstupu od tradiční emocionální aureoly vyprávěného.³ Romana Jakobsona přivedla jeho redakční práce nad českými překlady Puškinovy poezie ke zjištění, že morfologická a syntaktická výstavba poetického textu (protiklady či naopak korespondence a opakování gramatických tvarů a kategorií), kterou překladatelé často opomíjejí, může být aktivním činitelem básnické sémantiky neméně než tradičně sledované a rozebírané tropy.⁴ Jakobson tak založil celou sérii detailních analýz, odkrývajících „poezii gramatiky a gramatiku poezie“ v básnických výtvořech. Tyňanov i Jakobson mohli z tohoto hlediska definovat nové pojetí „literárního faktu“, jiné pochopení toho, co tvoří „literárnost“ určitého textu: nikoli vnější faktura, nýbrž svérázná souhra či dynamika jeho stavebních prvků, působící posuny v tradičních významech. Razili tak nové pojetí literární vědy vůbec: spojovalo je přesvědčení o inovační síle bás-

¹ E. Husserl: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, s. 402-403 a 385.

² M. Foucault: *Slová a věci*. Pravda, Bratislava 1987, s. 49.

³ J. N. Tyňanov: *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Izd. Nauka, Moskva 1977, s. 74 a passim.

⁴ R. Jakobson: *Poetická funkce*. Nakl. H&H, Jinočany 1995, s. 106.

nictví, jež může objevit netušené možnosti v kterémkoliv slově nebo tvaru, když je vtáhne do silového pole „poetické funkce“.

Ve druhé polovině století byl v literární vědě nastolen poněkud odlišný zorný úhel. S jistou dávkou rizika lze prohlásit, že i nadále pokračovaly výzkumy vnitřních her básnického díla, avšak vedle nich se začala rýsovat odlišná východiska: v poezii se nezjišťovala tolik „odlišnost nového“, permanentní kreativita básnického činu, jako spíše kontinuita a trvanlivost toho, oč se poezie musí opírat, životnost staletých obrazů a sousloví (topoi), mytologická osnova moderních syžetů, síla tradice a pozitivní význam „předsudečnosti“. Děje-li se v uměleckém výtvoře ozvlášťování, zcizování a deformace, pak se nyní věnuje pozornost především tomu, že se to odehrává na pozadí předchozích textů, čili že jde o projevy intertextovosti, o pohyb v mezitextovém poli.⁵ Snad můžeme jmenovat několik knih, které mají pro literární myšlení právě skončivší poloviny století zakládající význam: Curtiovu *Evropskou literaturu a latinský středověk* (1948, 1953), *Anatomii kritiky* Northropa Frye (1957) a Gadamerův spis *Pravda a metoda* (1960). Z ruských autorů by k nim bylo možno přiřadit Michaila Bachtina, který sice napsal většinu svých děl dříve, ale do literárního uvažování byl včleněn (nejen z vnějších důvodů, nýbrž i z vnitřní logiky literárního myšlení) až v letech šedesátých. Koneckonců kritika univerzální racionality v tzv. diskusí o postmoderní epoše vychází z týchž premis: nemají-li v lidském duchovním životě poslední slovo všeplatná zjištění rozumu, musí je mít letitá zkušenost, tradice, zděděná moudrost obrazů... Není divu, že takové uvažování se stýká s ruským duchovním životem: už v pracích Alexandra Veselovského, zvláště v jeho teorii „básnických formulí“, které koncentrují významy určitého básnického vidění, se ohlašují Curtiovy „topoi“. Mimoto Rusko vždycky bylo zemí tradice a konservatismu, dokonce i v dobách, když se samo deklarovalo jako mocnost revoluční.

*

Kontext (tradicí) není možno popsat v termínech, kterými se označují dobové literární proudy a směry. Literární dějepis využívá totiž při klasifikaci historického materiálu pojmy dvojí různé provenience a dvojího odlišného statutu. Jednak to jsou dobové názvy pro sebeidentifikaci literárních skupin a směrů, přičemž tato označení jsou někdy čistě lokální povahy (Arzamas, Beseda milovníků ruského slova, v české literatuře lumírovci nebo ruchovci), jindy účastníci literárního dění přebírají pro své účely mezinárodně rozšířené termíny, kterým ovšem vtiskují vlastní obsah, většinou dosti vzdá-

⁵ Srov. G. Genette: *Palimpsestes*. Le Seuil, Paris 1982.

lený od jejich původního smyslu (termín romantismu měl v ruských literárních polemikách prvých desetiletí 19. stol. jiný význam, než jak jej chápala německá nebo francouzská literární kritika: Friedrich Schiller byl pro ruské publicisty romantikem!). Na druhé straně se dějepis uchyluje ke skutečně literárněvědným pojmům, jako je klasicismus, sentimentalismus nebo romantismus (nikoli však romantismus jako bojové heslo, nýbrž jako literárně historický termín), které se vyznačují univerzálním nárokem a měly by být platné pro všechny literatury, přinejmenším pro literatury evropsko-amerického kulturního regionu.

Toto dvojí pojmosloví však nelze prostě sloučit: ony zásadní a všeobecně platné pojmy nejsou dokonce ani vyšší vrstvou názvů lokálních, neboť vznikly jinou metodou usuzování a na jiné půdě nežli bezprostřední označení pro sebeidentifikaci literárních hnutí, jde o pojmoslovnou syntézu jiného typu.⁶ Lokální a spontánně vzniklé názvy uměleckých skupin tvoří součást literárních textů té které doby, stejně jako umělecké manifesty, polemické výpady a kritická střetnutí nebo programově koncipované literární výtvary samy. Musí být samy historicky interpretovány a nemohou sloužit jako vodítko pro odbornou klasifikaci materiálů. Obecně literárně historické pojmy naopak (např. van Tieghemův „sentimentalismus“) si vskutku mohou činit nárok na univerzální platnost, protože nevznikají v literárním dění samém, nýbrž mimo ně, v časovém odstupu.

Jakmile však připustíme, že tyto literárněvědné pojmy nejsou závislé na momentálních zájmech, postojích a psychice účastníků literárního dění, musíme učinit další krok a konstatovat, že takovéto pojmy slouží především typologickému (nikoliv historickému) zvrstvení materiálu. Postihují rozvíjení a přesuny příznačných literárních motivů, obrazů, žánrů a stylů, jež vyplývají z duchovního založení epoch či regionů (tedy z onoho „apriori“ či „épistémé“) a jež nelze redukovat na individuální zkušenost, iniciativu a umělecké záměry jednotlivých autorů. Neartikulují tudíž literární dění jako životní projevy jeho tvůrců, ale jako pohyb poetiky. Jinak řečeno - konstituují obor historické poetiky, a nikoliv biografickou a sociálně orientovanou literární historii.

*

Šíření a obohacování příznačných motivů, stylů a žánrů se neodehrává v rámci let nebo desetiletí, nýbrž v rámci epoch a staletí. Jejich třídící energie proto ustavuje v literatuře dlouhodobé linie, které procházejí napříč uměleckými směry a které je v pravém slova smyslu možno nazývat tradicí.

⁶ Srov. P. van Tieghem: *La littérature comparée*. Paris 1939, s. 178.

Z hlediska takovýchto dlouhodobých tradic bylo by možno rozčlenit novověké umění do několika paralelních linií. Poznamenejme, že se obvykle hovoří o dvou liniích: například o principu apollinském a dionýském u Friedricha Nietzscheho, o principu lineárním a malebném nebo plošném a hloubkovém u Wölfflina, o naturalismu a abstrakci u Worringera, o vizuálním a auditivním principu u Stricha, o klasickém a manýristickém umění u Curtia nebo Hockeho. Chtěl bych se pokusit o rozčlenění evropského umění novověku na linie tři. V těchto intencích můžeme uvažovat především o linii umění klasického (akademického), charakterizovaného zřetelným rozvržením tvaru, ostrou konturou, střídým výběrem detailů a především - v rovině sémantické - jednoznačným vztahem mezi tvarem a významem, dokonce jistou alegoričností. (Patří k ní kupříkladu díla inspirovaná zájmem o Aristotelovu poetiku v renesanční Itálii, francouzský klasicismus 17. stol., osvícenský klasicismus 18. stol., výmarská klasika německá, akademismus v umění 19. stol.; v české literatuře bychom k ní mohli přiřadit například dílo Ivana Olbrachta nebo publicistické romány Karla Čapka, *Továrnu na absolutno*, *Válku s mloky*, *Krakatit*.)

Dále můžeme hovořit o linii plebejské a naturalistické, překypující masivním líčením lidské tělesnosti, detailů všedního života, podezřelých praktik hrdinů společenského dna. Plebejští hrdinové jsou jakoby nesmrtelní, symbolizují nezničitelnost lidského rodu a hmoty vůbec. Ve vztahu mezi tvarem a významem se nesmrtelnost hrdinů projevuje jako neurovaná a nekončící vršení příběhů, epizod a všemožných výjevů, v němž zaniká i jasný smysl představovaného světa. (Tuto linii reprezentuje třeba pikareskní román nebo mravoličná komedie 17. stol.; v české literatuře ji bezesporu představuje Jaroslav Hašek.)

A nakonec můžeme zmínit nejkomplicovanější linii, kterou lze označit jako „ironickou“ nebo „manýristickou“: vyznačuje se neustálými přechody od přehnané subtilnosti k nespoutané tělesnosti a zpět. Významovost obou těchto poloh a jejich vzájemné reverzibility je podrobně pitvána, ale vzápětí zase zpochybňována, autorská pozice je důmyslně maskována, dílo je plno citátů, narážek, hádanek a dvojsmyslů a nakonec zůstává neuzavřené a fragmentární. Toto umění by také bylo možno považovat za démonické nebo titánské – v pojmech démonismu a titanismu jsou jenom akcentovány určité polohy ironického umění. (V české literatuře považuji za jeho představitele Jana Neruda epochy *Arabesek* nebo Milana Kunderu.)

Všechny tři linie se vyskytují i v kultuře ruské. Už v předpetrovském období se ruský duchovní život vyznačoval jistou vnitřní polaritou, např. napě-

tím mezi kulturou kyjevskou a novgorodskou, sporem, který vedli tzv. osiflané a něsfažatěli, nebo patriarcha Nikon a staroobřadci. Ačkoliv Rusko stálo nejdříve na okraji civilizace ortodoxní (byzantské) a později na okraji civilizace západoevropské, je možno prohlásit, že nejinicativnější roli v jeho duchovním životě sehrála právě ona komplikovaná a rafinovaná linie ironická či manýristická, byť nebyla zastoupena nejpočetněji. Za její zdroj lze pokládat už dávný fenomén „jurodivosti“, příznačný pro folklórní chování, ale zároveň hluboko zasahující veškerou kulturní tvořivost. Pokud jde o literaturu oficiální, stačí připomenout vrcholná díla Puškinova, především jeho román *Evžen Oněgin*, který už Roman Jakobson objektivně interpretoval jako dílo romantické ironie,⁷ ale také fragmentární a záhadnou prózu Lermontovovu, grotesku Gogolovu, romány Dostojevského a Andreje Bělého, dílo Oberiutů a v neposlední řadě novely Vladimira Nabokova.

*

První, co každého čtenáře na díle Vladimira Nabokova upoutá, je nápadná „intertextovost“, množství reminiscencí a narážek, jež tvoří východisko většiny interpretací. Vyloučit hádanky, které Nabokov záměrně do svých textů uložil, však není totéž jako pochopit smysl uměleckého výtvaru. Mnohokrát bylo řečeno, že význam (nebo lépe řečeno: hra významů) literárního díla nespočívá v rekonstrukci autorského záměru; jedna z radikálních tezí hermeneutiky dokonce praví, že interpret může dílu rozumět lépe než autor sám.

Kde lze tedy smysl Nabokovova díla hledat? Nepochybně na jakémsi myšleném „švu“ mezi autorskou vůlí na jedné straně a možnostmi objektivizujícího výrazu (poetikou) na straně druhé. Onen „šev“ jako by spojoval dvě roviny duchovních aktivit: bezprostřední psychickou empirii (pocity, chtění, záměry) a na druhé straně mnohem trvalejší modely artikulace prožitků, které činí psychickou empirii srozumitelnou nejen pro jiné, ale i pro toho, kdo prožitky zakouší. Psychické dění není artikulováno jen v jazyce, ale i v obrazech a představách o významu (hodnotě, smyslu) zážitků, konfliktů a tužeb, které jsou s nimi spojeny, přičemž jedinci tyto hodnotící představy do značné míry přejímají a sdílejí se svým prostředím. Jde tudíž o podobnou operaci, již Noam Chomsky popsal v pojmech kompetence a performance.

Zvláštností uměleckých výtvarů však je, že bezprostřední zkušenost není při „performanci“ obecnými modely („kompetenci“, např. ovládnutím

⁷ V doslovu k Horovu překladu *Evžena Oněgina*, srov. A. S. Puškin: *Eugen Oněgin*. Melantrich, Praha 1945, s. 259.

určitého typu románové nebo dramatické konstrukce) pohlcena a definitivně zpracována, stále v ní zůstává cosi nezařaditelného (chaotického), co běžnou „kompetenci“ přesahuje a provokuje: „šev“ není v umění nikdy smazán. Pocit „nezařaditelnosti“ není opomenutelný, bez něho by dílo bylo jen kombinací nahromaděných postupů, aplikací pravidel poetiky. Zdroj „nezařaditelnosti“ bývá instinktivně (a do jisté míry právem) hledán v biografických okolnostech vzniku díla, v autorově nespoutané individualitě atp., zatímco je to nezbytný princip uměleckosti samé, a proto může být vytvořen i uměle. Svě oprávnění však má jen ve stále pocitovaném napětí vůči obecným strukturám ztvárnění. Významy díla je pak třeba hledat v onom „pokoušení“, které rozvíjí potenciální možnosti nadosobních tvárných principů. Jinak řečeno - smysl uměleckého výtvaru je třeba hledat v napětí mezi tradicí a jedinečným pochopením možností této tradice, v proměnách a obohacování jejích opěrných principů (stylů, žánrů, motivů atp.), v rozvíjení, které však nestírá identitu tradice.

U Nabokova lze samozřejmě luštit jeho hádanky, podstatnější však je pochopit, že jeho hádankovitý styl jej spojuje s významnou linií novověkého umění.

Hádanky a skryté citace v textu Nabokovových románů signalizují - jak jsem se pokusil naznačit - především jeho příslušnost k „ironické“, „manýristické“, „démonické“ nebo „titanistické“ linii novověkého umění. Nejsou však osamoceny, přivolávají řadu sourodých motivů dalších.

Především je třeba uvést znejasňování autorské pozice i předmětu, o němž se vypráví. Nabokov rád staví čtenáře do situace, kdy si není plně vědom, o čem je vlastně řeč. V novele o Pninovi například je to začátek jedné z kapitol, kde se z čistajasna vypráví o jakési revoluci a svržení krále. Teprve později se vyjasní, že to jsou mladistvé fantazie hrdinova nevládního syna, o kterém čtenář zatím příliš mnoho nevěděl, takže ho tento výklad nemůže ihned napadnout.

Zneklidňující je i metaforičnost Nabokovova stylu, intenzivnější, než je v próze běžné. Obrazný jazyk zavádí čtenáře do jiných oblastí zkušenosti: „Clementsovi trpěli pocitem sklíčenosti, obav a osamění ve svém milém starém, průvanem skrz naskrz protahovaném domě, který teď, jak se zdálo, na nich visel jak ochablá kůže a plandavý oděv na nějakém hlupákovi, jenž úmyslně zhubl o třetinu své váhy.“⁸ Přirovnání zkarikovalo navíc motiv „opuštěného a zpustlého zámku“, pro manýristické umění příznačný. Nabokov miluje i zkreslené a pitoreskní odrazy předmětů v zrcadlech a lesk-

⁸ V. Nabokov: *Pnin*. Paseka, Praha a Litomyšl 2001, s. 28.

lých předmětech. Vrcholem je líčení, jak se odráží ulice v naleštěné karoserii zaparkovaného auta: „střecha (auta, V.S.) se pochlubí převrácenými stromy s rozmazanými větvemi, vrůstajícími jako kořeny do rozpité fotografie nebe, kolem něhož pluje budova podobná velrybě...; kapotu na jednom boku pokryje stuha sytého nebeského kobaltu, na vnější straně zadního okna se zazrcadlí nesmírně jemný vzor černých větviček a po nárazníku se protáhne úžasná pouštní krajina, doširoka roztažený obzor, narušený tu dalekým domem, tu osamělým stromem.“⁹ Nabokov sám charakterizuje takovýto postup jako „dramatický a integrující proces“. Zavádějící jsou i Nabokovova dlouhá souvětí, obsahující odbočky ke skutečnostem velice vzdáleným od sdělení, které je v daném kontextu na místě.

Motivy zkreslujícího zrcadlení, hádanky, hry se čtenářem atp. odkazují zcela zřejmě k ironické linii novověké slovesnosti a míří k témuž cíli jako ona: k představě, že spolehlivý řád skutečnosti není garantován, a proto svět může být předmětem svévolné manipulace v rukou smělé a bezohledné bytosti. Nezřetelná struktura světa se projevuje i v tendenci komponovat umělecké dílo (výtvarné nebo literární) nikoliv jako stroze komponovaný celek, nýbrž jenom jako sérii artistních paralel a kontrastů, tedy jako ornament, arabesku (vzpomeňme si na Gogolovy i Nerudovy *Arabesky!*) nebo labyrint. Paralelismy se projevují v motivech dvojnicí, masky, návratu do výchozího místa či bloudění v kruhu; pohyb v nejasně strukturované skutečnosti připomíná riskantní a lehkovážnou hru s vlastním i cizím osudem, „herní princip“ je klíčem ke světu. Rozmarná ironie tak vede k magii, démonismu, potřebě ovládat jiné, pokoušet osud atd.

Nabokovovo dílo je tudíž zakořeněno v „ironické“ či „manýristické“ tradici více, než by se u tak věcného autora zdálo. Totéž se objeví i ve vyšších tematických vrstvách jeho prózy. Hrdinové jeho raných novel se staví do role strůjců osudu, kombinují dalekosáhlé intriky a plány, které se protitahem ornamentálních paralelismů a podivuhodných arabesek splní opačně (jakoby v zrcadlovém odrazu), než jejich původci zamýšleli. V prvním Nabokovově románu *Mášenka* nastrojí hrdina důmyslně situaci, aby se jeho spolubydlící nemohl setkat se svou ženou, která se k němu vrací po dlouhém odloučení: hrdina sám tuto ženu kdysi miloval a nyní ji chce znovu získat. Když však zahlédne blížící se vlak, uvědomí si, že po návratu dávné lásky netouží, nasedne do prvního vlaku, který se mu namane, a nazdařbůh odjede. Hrdinové novely *Král, dáma, kluk*, tajní milenci, připravují vraždu nepohodlného manžela: místo něho však zemře sama milenka, nevěrná

⁹ Tamtéž, s. 90.

žena. V *Lolitě* se hrdina chystá zavraždit matku své excentrické lásky: nepodaří se mu to, avšak matka vzápětí zahyne nepředvídatelnou náhodou. Rozmarný paralelismus (dvojnicí) postihuje i jméno vypravěče a hrdiny v *Lolitě* - Humbert Humbert (u Gogola Ljapkin-Ťapkin). (Nabokovova ironie připomene v mnohém konstrukci Kunderových románů.)

Neméně důležitý je u Nabokova i motiv „pohledu zhůry“, příznačný pro démonický titanismus: připomeňme zde jen Manfredovy alpské vrcholky, Lermontovův Kavkaz nebo pohled z horského vrcholku do mírného údolí v *Máchově Pouti krkonošské*). Cesta do hor, šplhání na skálu, pohled z nejvyšších pater činžovních domů patří k vracejícím se scénériím Nabokovových próz; přímo je takovýto nadhled tematizován v příběhu novel *Hrdinský skutek (Podvig)* a *Průzračné věci*.

Tím vším se Nabokov distancoval od převládající tradice ruského umění, směřujícího spíše ke „splynutí“ jedince s pospolným životem a k „rozplynutí“ individua v celistvém toku života. Dokonce i ta Nabokovova próza, která se zdá nejvíce spjata s motivy „domova“, „původu“, „návratu“ a „idyly“, totiž jeho paměti, je nenápadně a decentně koncipována jako zpochybnění nebo travestie této konzolidační a konzervativní obraznosti. Evokovány jsou tu ponejvíce chvíle, kdy se dětský hrdina ocitá v izolaci: při hře na schovávanou se ukryje ve staré skříni, vnímá její tajemné nitro a pachy, mezitím však děti na něho zapomenou a věnují se jiným hrám, načež chlapec vyjde sám a sám do opuštěného parku. Jiná epizoda, milostná pletka aristokratického mladíka s rolnickým děvčetem, což je tradiční syžet o marné touze po harmonické pospolitosti, která by překonala společenské překážky a předsudky (i my jej známe z Viktorčina příběhu v *Babičce*), ulpí v pouhém náznaku a nijak se nerozvine. Po letech potká vypravěč náhodně onu dívku, se kterou si kdysi v myšlenkách zahrával, a skoro si jí nevšimne; hrdinka jen prohodí: „Podívejme, mladý pán se ke mně nezná.“¹⁰ Vzpomíná-li vypravěč na dávná setkání nebo ještě dávnější předky, vybavují se mu především paralely mezi vzdálenými ději (např. zdánlivě titěrný motiv zápalky, který spojuje dvojí vzpomínku na někdejšího velitele ruských vojsk v rusko-japonské válce). Paralely - to jsou ony „arabesky“ v ironických hrách osudu.

*

Příznačné motivy, jež spojují Nabokovovy prózy s tradicí ironického, manýristického, titanického či démonického umění, neměly doložit pouze individuální vlastnost jeho stylu, jedinečnou hru s citacemi a narážkami.

¹⁰ V. Nabokov: *Promluv, paměti*. H&H, Jinočany 1998, s. 214.

Svědčí o faktu významnějším. Především o tom, že v ruské kultuře zaujímala podstatné místo ironická a zpochybňující slovesnost, která se rozcházela s převládajícím duchem osvětové racionality, jednoznačných hodnot a významů. Pro nás je neméně závažné, že poukazují na existenci souvislých linií v literatuře evropského novověku.

Představa, že historickou matérii lze rozvrhnout tímto způsobem, může vyvolat nesouhlas, protože odsouvá tradiční stratifikaci literárních směrů a proudů do sféry, která by měla být předmětem historického výkladu, a nikoliv klíčem k interpretaci. Na podporu tohoto přístupu však můžeme odkázat nejen na dílo teoretiků, které jsme zmínili na počátku, zvláště na práci Curtiovu, ale i na studie evropsky nedoceneného a těžko přístupného Alexandra Veselovského. Především by bylo třeba připomenout jeho pojem „básnických formulí“, ve kterých se kondenzují významy určitého básnického světa. („Básnické formule“ Veselovského znamenají v podstatě totéž co Curtiovy „topoi“ nebo Mukařovského „sousloví“, ze studie o *Genetice smyslu v Máchově poezii*.)

Problém příznačných motivů u Nabokova může však vrhnout světlo i na možnosti a úkoly komparatistiky: smyslem komparativního studia by mělo být především sledování identity i proměn, jež prodělávají ony základní linie duchovního života či tradice a jež se zračí především v příznačných motivech, příbězích, konfliktech a žánrech. Jestliže typologický přístup ustavuje historickou poetiku, zakládá zároveň poetiku srovnávací. Vedle historické a srovnávací poetiky existuje samozřejmě i studium biografické a sociální geneze literárních děl a spolu s ním také studium vzájemných kontaktů mezi spisovateli i literaturami. Jsou to však principiálně jiné obory než historická a srovnávací poetika. Být si vědom odlišnosti těchto oborů je mnohem důležitější než pěstovat oba přístupy bez vyjasnění jejich specifických kompetencí.

Není jistě bez zajímavosti, že se literatura stala předmětem dvou zcela rozdílných disciplín.

události, knihy

Helena Kupcová

Opuštěná literární krajina

Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou.* Praha, Triáda 2001, 535 s.

Užije-li Čech frazému „španělská vesnice“, označuje aktuálně věc nebo obor, kterému nerozumí nebo do kterého se mu nepodařilo proniknout; užívá ho, i když původní historický význam frazému pro mluvčího dávno vyprchal. Užije-li ale Němec frazému „Böhmische Dörfer“, myslí sice něco podobného, ale ostřeji vnímá nepochopitelnost a zastřenost předmětu, který se ambivalentně zároveň vymyká jeho představám jako příliš bizarní a chaotický, ale zároveň ho přitahuje jako cosi bytostně blízkého. Nesrozumitelné znamená zde i zapomenuté, žijící v těžkých útržcích snů s pocitem nevysvětlitelného a neobjasnitelného.

Původ „Böhmische Dörfer“ má mnohem kratší dějinné zázemí, vztahuje se k druhé polovině dvacátého století. Přesto a právě proto vypovídá o nehistoričnosti kolektivní paměti – vzpomínka na holocaust a nucenou poválečnou exteritorizaci Němců z Čech se už modifikovala a mýtizovala, nad osobním v ní začíná převládat exemplární. „Böhmisch“ ve smyslu zemském a nikoli jazykovém jako místo, kde žili Češi, Němci, Židé a další, se proměnilo v nenávratnou minulost, v rituál vzpomínání stále nepřesnějšího...

Serkovou zásluhou nejvyšší se stalo při německém uvedení knihy v roce 1987 to, že nedal žádný prostor této nehistoričnosti, jejímž rubem je pocit výjimečné a ušlechtilé menšiny (Němci) vydané všanc početně silnější plebejské menšině (Češi), nebo opozitně demokratickým a spravedlivým silám (Češi) trestajícím diktátorské a zločinné síly (Němci). Autor naopak vytrvale a se snahou o nejvyšší dostupnou úplnost sleduje životní příběhy německy píšících literátů, shromažďuje údaje o jejich dílech, vyhle-

dává jedinečný obrazový materiál, a rekonstruuje tak obraz zaniklého světa. Jeho „putování opuštěnou literární krajinou“ spojuje akribii uznávaného reportéra, rodinnou zkušenost (narodil se r.1938 v Landsbergu nad Wartou, dnes Gorzówu Wielkopolskem a rodina odtud byla po druhé světové válce vysídlena), osobní zážitky z pražského jara 1968 (na s.10 uveřejňuje dvě fotografie s popiskem: „Pravda a lež pražského jara 1968: snímek pořízený po volbě prezidenta Ludvíka Svobody zachytil hlavu státu s Alexandrem Dubčekem a Josefem Lenártem. Po sovětské okupaci zmizel Dubček nejen z dějin, nýbrž i z oficiální fotografie. Svoboda zůstal, Serke v pozadí také.“) a smysl pro velká témata („Když jsem s prací začínal, měl jsem dojem, že jsem na stopě látky století. Když jsem dokončil rukopis, byl jsem si tím jist.“s.496).

Za Serkův další přínos považujeme zvolenou metodologii. Atraktivita tématu a rozhodnutí zpracovat ho sám, bez spolupracovníků a institucionální podpory, vedly k selekci: zaměřil se na autory první poloviny 20.století píšící německy a vyhnul se přitom těm, kteří se již usídlili v širším čtenářském povědomí (Kafka, Werfel, Rilke, Kisch). Dvacet let budoval vlastní soukromou knihovnu z děl autorů, kteří se bez vlastní viny a bez ohledu na literární hodnotu svých textů propadli do sémiotické smrti. Zkoumal memoárovou a deníkovou literaturu. Podnikl řadu cest za příbuznými spisovateli, za žijícími přáteli, zaznamenával svědeckví pamětníků, zkoumal archivované pozůstatosti a získával neznámý obrazový materiál. Přesvědčil vídeňské nakladatelství Zsolnay, aby podle jeho doporučení vydávalo knihovnici *Bücher der Böhmischen Dörfer*, kde vyšla díla Hanse Natonka, Hermanna Ungara, Ludwiga Windera, Ernsta Sommera, Fritze Brügela, Oscara Bauma, Melchiora Wischera, Franze Wurma, Huga G.Adlera, Lea Perutze (viz pečlivě doplněný seznam literatury na s.599–521), autorů, o nichž mluví ve svém spisu.

Z verifikovatelných fakt zrekonstruoval Serke životní příběhy sedmačtyřiceti autorů s vysokou výpovědní hodnotou. Subjektivní perspektiva textu podtrhuje, jak je autor těmito osudy fascinován. Kultivované a diferencované vypravěčské postupy vytvářejí prostor příběhu literatury, prostor informovaný i informativní, poučené panoráma literární krajiny, ale nezaprou žurnalistické zacílení na zvědavého čtenáře–objevitele.

Tím není míněno, že by Serkův obsáhlý text nepřinesl mnoho podnětů pro germanisty i bohemisty. Materiálové bohatství, sociologie všednodenní hrůzy rasového a nacionálního pronásledování výzva zmizelého světa, v němž se literáti různých jazyků uměli setkávat a mluvit spolu, vyslechnout druhého v úctě a dobré vůli – to vše působí jako výzva pro současné ba-

datelské týmy, které mají více možností, prostředků i sil, aby pokračovaly v cestě, kterou otevřel jednotlivec. Serke nepracoval jako literární historik, proto je žádoucí další zpřesňování interpretační, a jistě čekají na objevení ještě i jiné materiály a autoři. Jako inspirace pro takové výzkumy mohou sloužit např.kapitoly *Hugo Sonnenschein. Žid, který přežil Osvětim, ne však vražedný útok svých soudruhů nebo Joseph Hahn. Bíle zkrvavená ukamenováním tváře...* nebo pro české vydání rozšířená *Peter Kien. Jen touha je pravdivá*. Další vyhodnocení zasluhuje i obsáhlý obrazový materiál, sestavený téměř z osmi set portrétních fotografií i momentek, dokumentů, reprodukcí knižních obálek, ilustrací a rukopisů.

Podtext Serkovy knihy je zřetelný – poznat minulost, abychom nebyli odsouzeni k opakování jejích chyb, vzít na vědomí i tu část historie, která není příjemná, neboť je třeba vymanit se z oboustranných stylizací do role nevinné a ublížené skupiny považující se za nositele pravdy a civilizace. Pak bude i Serkův „otevřený text“ doplněn např. o prozaiky jako brněnský rodák Hugo Fritsch (*Hugo, dítě Červeného kříže*) nebo liberecký Otfried Preussler (*Útěk do Egypta – přes království české*).

Uznání zaslouží český překlad (Serkův text Veronika Dudková, uváděné verše Michaela Jacobsenová, Věra Koubová, Petr Kitzler). V současnosti zřídka vídanou kvalitní redakční práci na publikaci odvedla Eva Hulánová, která doplnila bibliografii a napsala ediční poznámku.

Dary krásných stromů

Výbor překladů ze staroanglické a středoanglické poezie. Vyd. Kruh moderních filologů, Skupina pro anglickou medievalistiku. K vydání připravili M. Housková, M. Komanec a J. Čermák. Praha 2001, 147 s.

Nejsem ani zblem anglozpytec, nemohu si proto dovolit zamýšlet se nad kvalitou překladů staroanglické a středoanglické poezie, otištěných v úzce knížce *Dary krásných stromů*. S důvěrou přistupuji k společné práci Kruhu moderních filologů, která předkládá českému čtenáři až na výjimku dosud nepřeložené texty, sepsané v Anglii mezi lety 700 – 1500. Devět převodů literárních památek staré Anglie navazuje na obdobně zaměřený soubor, který skupina současných i dostudovavších anglistů a amerikanistů z Filozofické fakulty Karlovy univerzity vydala před třemi lety pod názvem *Duch můj byl živ*.

V *Darech krásných stromů* nalezneme pod čarou několik odkazů směřujících čtenáře k jejich staršímu sourozenci. *Námořník* je tematicky svázán s překladem *Poutníka* v knize předchozí, *Bitva u Maldonu* (přeložena tamtéž) a *Boj na Finnově hradě* jsou dvě ze tří dochovaných původních básní staroanglické hrdinské epiky. Skladba *Wulf a Eadwacer* je obsažena v obou knihách. V roce 1999 ji přeložil Martin Pokorný pod názvem *Wulf*, nový překlad je dílem Mariany Houskové – pouze tento krátký lyrický žalozpěv může čtenář porovnat z více verzí. (Poznámka na str. 59 upozorňuje, že stejná báseň „byla představena Vilémem Mathesiem pod názvem *Stesk po vlku*“. Nevyplyvá z toho ovšem, zda se jednalo o překlad básně nebo jen jejího názvu s převyprávěním děje. Neuvádí se ani zdroj.)

Duch můj byl živ a *Dary krásných stromů* tak objevují dosud nerozkrytý prostor a umožňují dohledávat jeho pojivá vlákna. Ke každému textu náleží úměrných pět stran (plus minus), na kterých překladatel rozvíjí ná-

znaky, jenž ve verších odkazují k obecnějším vlastnostem dobové poezie či doby samotné, často zde také reflektuje vlastní překlad. Číst se pak dá po mnoha rovinách – vnímat beze vší nasměrovanosti básnivost a kouzlo starých veršů, přiklánět se k uvedeným interpretacím, nebo z básní domýšlet život a měřítka lidí, od kterých nás dělí stovky let i kilometrů. Tedy mil...

Výbor překladů se otevírá v řeči nevázané, i tak ovšem prodchnuté básnickou metaforou. Král Alfréd Veliký (849–899) skládá slovy obraz sebe sama, okouzleného stavitele, z dřeva „nejkrásnějších stromů“ budujícího pevné stavení na pozemku bohatého Dárce, „který vládne našim přechodným obydlím i věčným domovům“. V předmluvě ke staroanglickému překladu *Rozhovorů* sv. Augustina tak vykládá účel své práce. Král Alfréd, sjednotitel velké části Anglie, její obránce proti Vikingům, milec moudrosti, vzdělanosti a umění, přeložil kromě *Rozhovorů* ještě tři další teologické/filozofické spisy, které se staly základem pro jím plánovanou kulturní reformu. Jejím důvod a východiska vypsali v další (v souboru otištěné) předmluvě k vlastnímu překladu *Pastýřské péče* Řehoře Velikého, papeže v letech 590–604. Potřebu knih ve vlastním jazyce, upomínající na jednu památku našeho písemnictví, zdůvodňuje vladař úpadkem vzdělanosti, „(předkové) nepřekládali z dobrého důvodu: chtěli, aby v této zemi bylo tím více moudrosti, čím více jazyků budeme umět“.

Vzpomínám si na několikaveršovou drobnůstku z knihy *Nejstarší řecká lyrika*, ve které básník hořekuje za zachování svého života, prosí boha... a pár teček. Více se nezachovalo. Kdoví, jak asi končila báseň v plném rozsahu, to, co z ní ponechal čas, jí dalo úplně jiný tón, černohumorný, sarkastický. „...hoří?! Hnaef vzkřikl pak, vojevůdce mladý:/ To nední se na východě, neletí tudy drak/ aniž střechu síně stravuje plamen,/ to proniká sem pokřik ptáků,/ štká šedivec, šípy zvučí.“ Také fragment, tentokrát z epické skladby *Boj na Finnově hradě* v překladu Miloše Komance. Uvedení přímo vprostřed skvěle zrytmizovaného proudu veršů o pětidenním bránění hradu. Zanedlouho je nesnadné rozlišit útočníky a obránce, sledujeme chaos boje, záblesky mečů a hrad v ohni, nad nímž v nebi krouží havran, „černý a temný“, jeden z tvorů, který je ve staroanglické poezii spojován s bitvou. Finnsburhský zlomek je básní s velkou silou jazyka, která působí i přes odtržené souvislosti příběhu. Ty jsou v teoretickém úvodu vysvětleny na základě pasáže z *Béowulfa*.

Monolog Hildegund, snoubenky Atillova reka Waldera, která mu dává rady, předtím než odtáhne k bitvě, a chvástání samotného hrdiny tváří v tvář svým sokům, naplňují dva dochované a přeložené fragmenty z eposu *Wal-*

dere. Jejich zařazení do výboru je zajímavé nejvíce z hlediska literárního a historického. Kořeny eposu totiž zarůstají až k dobám, kdy anglosaské kmeny pobývaly ještě na kontinentu, ukazují na příbuznost mezi nimi a kmeny germánskými. Právě v německé legendě o Waltherovi dohledává překladatelka Tereza Janicadisová to, co se na ostrovech ztratilo a zapomělo. Příběh si zde nenašel takovou oblibu jako ve středověkém Německu.

Hlavním zdrojem pro překlady do výboru *Dary krásných stromů* byla Exeterská kniha, soubor rozličných textů, sestavený nejspíš v letech 970–990. Její vznik souvisí s reformou klášterního života v Anglii a se snahou rozšířit křesťanské hodnoty a normy mezi „sprostý lid“. Básně *Námořník*, *Wulf a Eadwacer* a *Ženin nářek* jsou elegiemi osamělců, těch, co ztratili, bědují a někdy nacházejí.

Námořník začíná svůj zpěv truchlivě, když se zamýšlí nad svou samotou. Končí však slovem „Amen“. Není člověkem bez domova, neboť ten pravý domov mu nezaručuje pevnina, ale klenoucí se nebe, kterému je na moři snad blíže než kdo jiný. Báseň o sobě se brzy přehoupne ve „zvěstování“ všem pozemským, kterým námořník připomíná to, co je nejdůležitější, to, co mu jedině zbylo v nekončící šířce moře. Od trýzně pocíťované tělem a duší („Chladnými okovy/ mráz sevřel nohy chladem je mučil;/ starostmi horce vřelo mi srdce,/ hlad uvnitř mořil ušťvanou duší“) se dostává k touze objevovat, tak silné, že se pro ni „netěší z žen, z nadějí světa“ (zde je nejlépe vidět, že námořník je použit jako metafora). Cestovatelská duše se „obrací z bran těla“ a přibližuje se nadčlovčenským sférám. Námořník ovšem také říká, že dobré činy mu zaslouží „pochvalu živých, jež ho přetrvá“. Podobné zření lidského života je patrné i v úvodních *Předmluvách* krále Alfréda.

Wulf a Eadwacer stejně jako následující *Ženin nářek* přeložila Mariana Housková. V obou básních mluví ženy, které ztratily muže. Tam i tam je nejasné proč. Zůstává tak pocit, smutek o to větší, že neznáme jeho konkrétní příčiny, jakoby je „pisatelky“ zapoměly vylíčit, uzavřeny uvnitř sebe. Jsou to nejosobnější básně z celé knižky. Zůstala v nich zámlka a nejednoznačnost, která doplňuje jejich námět. U první básně zmíním pro přiblížení jen napětí ve slově Wulf, o kterém je řeč v úvodu. Wulf je zřejmě ztraceným milencem, z významu slova ovšem nevymizelo ani označení pro zvíře, které je ve staroanglické poezii součástí obrazu bitvy a ztělesňuje i jiná negativa. „Nazývá-li tedy žena muže, po němž touží, vlkem, vzniká zvláštní napětí mezi jednoznačně negativními konotacemi jména a ženinou touhou po nositeli tohoto jména“, píše překladatelka. *Ženin nářek* je smutněním nad ztra-

ceným mužem i osudem opuštěných, zahrnuje lásku i náznak kletby: „Když vzala jsem si vhodného muže,/ osud ho stíhá, má smutek v duši, / chová se vesele, vražedné myšlenky/ v srdci skrývá.“

Úhrn překladů z Exeterské knihy završuje první část gnostických veršů, druhá část pochází z rukopisu Cotton Tiberius B i. Do výboru je přeložila Helena Soukupová jako *Mudrosloví*. Jsou to nedlouhé věty, ve kterých jsou přímě vyjádřeny obecné pravdy o uspořádání světa, pravdy o nadřazenosti Boha či krále, rady pro člověka. Mudrosloví nemusejí být metaforická, nemusí vyjadřovat ponaučení. Staré soubory gnostických veršů s přepestrou tematikou připomínají dnes poetiku absurdního divadla. Několik vět si udrží významovou blízkost, následuje kontrast nebo úplně jiné téma. Návaznost lze na malém úseku sledovat, ovšem neplatí pro celek. Gnostické verše obsahuje v menší míře jako součást básnické formy i *Béowulf* či *Námořník*.

Dva závěrečné překlady jsou odlehčené a čitelné díky přehlednosti děje a pravidelnému rýmu. V *Panu Orfeovi* (přeložil Michal Bareš) poznáme antický mýtus odehrávající se v jiné době a prostředí. Orfeo je zde králem a harfeníkem, který se vydává hledat království Elfů, kam byla unesena jeho paní Heurodis. Hledání jejich pozemského (nikoli tedy zásvětního) panství mu zabere celých deset let, ve kterých se proměnil v poutníka, „jeho hustý tmavý vous/ až do pasu mu povyroste/ v dutině ukryl harfu svou/ v samotě útěchu jedinou...“ Najde svou Heurodis a vyloudí si ji zpět muzikantskou zručností, pro kterou je mu elfí král ochoten splnit jakékoli přání. V *Darech krásných stromů* není bohužel publikován celý překlad. Můžeme se jen dočíst, že se oba hrdinové tohoto středoanglického dvorského románu vrátí šťastně zpět do své země, kde se Orfeo po jistých peripetiích opět ujímá vlády. Půvab *Pana Orfea* je srovnatelný s *lais Marie de France*. Podobnost nikoli náhodná.

Lišák a vlk je jediná dochovaná středoanglická bajka. Poté co hladový a žíznlivý lišák neuspěje u slepic se svou nabídkou, že je zbaví pozemského utrpení, nalézá v blízkosti kláštera studnu, kolem které (a ve které) se odehrává překotná taškařice. Chvilí dělá společnost žabám lišák, potom zas vlk, oba s vlastnostmi dábla (podle středoanglického bestiáře). Pozemský svět je plný klamů, studna prý cesta do ráje. Ke studni pak přichází žíznlivý mnich...

Verše 270–275 si můžeme přečíst hned dvakrát za sebou. Podobnou technickou, a proto povrchní chybičkou je více než křehký hřbet knihy.

Dobře tomu, že výtvarně nenápadný výbor staré poezie vůbec špagátky knihkupeckých výloh zachytily. Zvědavec si ji určitě najde.

Michal Přibán

Jak (jsme) hledali alternativu

Josef Alan (usp.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha, Lidové noviny 2001, 613 stran.

V šestisetstránkovém souboru *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* dostáváme do rukou třináct koncepčně i metodologicky různorodých studií, které se různým způsobem dotýkají titulního tématu. S trochou nadsázky lze říci, že kniha obsahuje třináct víceméně samostatných publikací, které by si – při maximální kritické poctivosti – zasloužily třináct různých recenzí (možná od třinácti různých, neboť různé kvalifikovaných recenzentů). Text na obalu sice hovoří o tom, že jde o „první syntetizující práci vymezující fenomén tzv. alternativní, tj. neoficiální, podzemní kultury v českých zemích v letech 1945–1989“, čtenáři je však brzy jasné, že kniha má koncepčně nejbližší ke sborníkům z vědeckých konferencí. Také zde je totiž vymezeno dostatečně pružné téma, také tentokrát byli osloveni odborníci, o jejichž erudici nelze pochybovat, také tentokrát jim bylo umožněno, aby problém pojednali zcela po svém, aniž by se snažili důsledně naplnit konkrétní představy konstruktérů „makety“ či jakkoli závazné koncepce. Konference o alternativní kultuře se však nikdy neuskutečnila – k naší škodě, protože téma je stále inspirativní a možná by se k němu sešlo ještě více pozoruhodných příspěvků, než které shromáždil editor a garant projektu, sociolog **Josef Alan**.

Již citovaný nakladatelský text na obalu informuje, že cílem projektu byla především „interpretace jednotlivých oblastí z hlediska sociologického a kulturněhistorického“. Kulturněhistorická optika převažuje, hledisko sociologické bylo dominantně uplatněno jen ve studii samotného editora (*Alternativní kultura jako sociologické téma*) a ve studii **Tomáše Bitricha** *Hodnota*

a hranice objektu hudby; autor ji zpracoval jako „výstup“ sociologického průzkumu (možná bychom ale měli již hovořit o metodě tzv. orální historie), a přestože výběr respondentů byl slibný (Iva Bittová, Martin Dohnal, Petr Váša aj.), závěry jsou – decentně řečeno – poněkud nepřekvapivé.

Tomáš Bitrich měl však nejnevděčnejší úlohu, neboť se snad jako jediný ze všech spoluautorů publikace nemůže považovat za pamětníka „oněch časů“ (narozen 1975; v téměř podobné roli byla jen Lenka Jungmannová, autorka studie *Neoficiální dramatika v letech 1945–90*, narozena 1967). Všichni ostatní tak či onak tehdy „byli u toho“ a z jejich prací je to patrné. Pamětnický syndrom však naštěstí nikomu nezkalil zrak. Například **Jiřímu Gruntorádovi** (*Samizdatová literatura v Československu sedmdesátých a osmdesátých let*), **Tomáši Vrbovi** (*Nezávislé písemnictví a svobodné myšlení v letech 1970–89*) či **Stanislavu Dvorskému** (*Z podzemí do podzemí*) dokonce nezbyvá, než v určitých pasážích svých velmi věcných příspěvků psát o sobě ve třetí osobě. Také **Josef Viček** (*Hudební alternativní scény 70. a 80. let*) chtěl nechtěl musí sám o sobě pojednat jako o autorovi „důležitého programového textu“ (s. 231), aby nicméně dopad svého díla vzápětí skromně zpochybnil. Žádný ze zmíněných spoluautorů pod vlivem vlastních vzpomínek nezkrsluje fakta ani proporce; Tomáš Vrba se sice ocitl na hraně, když jako pars pro toto detailně představil provoz samizdatové Edice Expedice, v jejíž redakční radě působil, ovšem učinil tak zřetelně v zájmu věci i v zájmu co nejpřesnější informace mladších, nezúčastněných generací. Pamětníkem a spoluvůrcem „alternativního divadla“ byl i **Vladimír Just** (*Divadlo – pokus o vymezení*), který nabízí esej či úvahu nad specifickými rysy divadelní alternativy, psanou zdánlivě lehkým perem, ve skutečnosti však přímočaře mířící k podstatě problému. Jakého?

Jsmo u něj: co je to *alternativní kultura*? Naposledy se vraťme k nakladatelskému textu na přebalu knihy: „Za tzv. alternativní považují autoři tu část kulturní scény, která byla v letech totalitní nadvlády buď přímo vytlačována na okraj společenského dění vlivem ideologické intolerance panujícího režimu, nebo sama vědomě na začlenění do hlídaného »hlavního proudu« rezignovala. Jedná se přitom nejen o poměrně velkou výseč české literatury, ale rovněž o značně velké procento tvůrčích snah v oblasti výtvarné, fotografické, posléze i divadelní a filmové, jimž bylo dovoleno projevit se jen v jaksi pololegálních, trpných (možná má být *trpěných*, pozn. aut.) sférách.“ Nejsm si jist, nakolik tato slova skutečně vymezují zkoumanou problematiku, jsem si však jist, že jedině takto obecnou charakteristi-

kou je možno spojit všechny výklady pojmu „alternativní kultura“, které jednotliví autoři nabízejí. Nejpodrobnější je pochopitelně výklad Josefa Alana, ale ani on nemůže nabídnout k frekventovanému pojmu nesporný obsah: jistě existovala a nadále existuje hrubá opozice mezi kulturou masovou a kulturou „ostatní“, jenomže ona „ostatní“ je dále vnitřně strukturována okruhy undergroundu, osmašedesátnického disentu, nekomunistického disentu, v různých časech různě tolerované rockové scény, malých a studentských divadel apod. Konkrétněji vnímá alternativní kulturu Stanislav Dvorský, který hovoří o „souvztažnosti mezi rovinou estetické a názorové nonkonformity a rovinou společenské restrikce a represe“, přičemž „hlubší a příčinná souvislost mezi obojím je pro fenomén alternativnosti určujícím principem. Tím se totiž zásadně odlišuje alternativní kultura od projevů kultury zakázané, například jen z ryze politických důvodů (kultura tzv. disentu), ale jinak často konvenční, konzervativní nebo v tvůrčím smyslu odvozené.“ Pokud by editor tento výklad problematického pojmu akceptoval jako závazný, pravděpodobně by musel některé kapitoly (např. o literárním samizdatu) vrátit autorům k přepracování.

Zdá se však, že komunistická moc svým „poddaným“ vcelku zprehlednila orientaci ve světě. Hranice mezi přijatelným a nepřijatelným byla zřetelná, ale domnívám se, že estetická kritéria příliš v potaz brána nebyla – viz aktivitu disidentů na podporu Plastic People, s jejichž uměleckým projevem měli nemalé problémy. Naopak nonkonformitu a estetickou neakceptovatelnost u podstatné části společnosti nelze v sedmdesátých letech paradoxně upřít ani začínajícímu Ivanu Mládkovi – viz dobové ohlasy v Mladém světě apod. –, on sám však volil takové životní kroky, které zřejmě nelze považovat za „alternativní“.

Jestliže však *tehdy* vypadala situace vcelku přehledně, dnes se jeví (a budoucím historikům bude jevit) o to komplikovanější. Komunistická kulturní politika coby velmi zvláštní případ vyjádření „vůle lidu“ byla totiž jednak maximálně netolerantní, jednak proměnlivá a jednak nejednotná: dramatik Jiří Suchý byl jistě alternativou v mnoha směrech, přesto byl i součástí „oficiálního“ divadelního života, Jaromír Nohavica byl v jisté době v kraji východočeském podzemním písničkářem, v kraji jihomoravském pak plakátovaným umělcem. Nemluvě o proměnách v čase a nemluvě o tom, že ne jeden alternativní umělec se toužil stát umělcem tolerovaným a že se to mnohým podařilo a že to někteří i přehnali (Josef Frajs, a svým způsobem možná i Bohumil Hrabal). Pamětník se v tom vyzná, ale po nás už nikdo...

Jiný terminologický problém přináší do diskuse Tomáš Vrba, který odmítá pojem samizdat v jeho běžně chápaných významech. Přiznám se, že tento problém považuji za umělý, a mrzí mě, že jím Vrba svoji studii, na dalších stránkách mimořádně zajímavou a přesně vyvažující hledisko pamětnické a hledisko historika–pozorovatele, vůbec poznamenal. Snaha rozlišovat mezi cílevědomou nakladatelskou činností, byť omezenou na strojopisné publikace, a „samizdatem“ (tj. veškerými ostatními neoficiálně šířenými strojopisy včetně na Plzeňsku opisovaných programů německých televizí), vnáší do ustálené, byť ne úplně přesné terminologie nové zmatky. Navíc kritéria třídění, která autor zvolil, nejsou důsledně uplatnitelná (sám užívá výrazů jako „většinou“, „zřejmě“, „vzácně“, „málokdy“) a nelze počítat s tím, že by je akceptovali odborníci, natož veřejnost (srov. způsob, jakým pojem samizdat užívá v téže knize J. Gruntorád). Další řádky Vrbovy stati jsou ovšem brilantní. Autor sice rezignuje na pokus o souvislý (neřku–li chronologický) výklad, v jednotlivých kapitolkách však glosuje a vysvětluje různé, někdy opomíjené dílčí rysy alternativního literárního oběhu 70. a 80. let, zacházeje přitom do bizarních podrobností (soudobá maloobchodní cena papíru či psacích strojů Consul), aniž by ovšem mohl kohokoli začít nudit. Tematicky se s Vrbovou statí téměř překrývá příspěvek Jiřího Gruntoráda, který jej však zpracoval jako logicky utříděný historický přehled vydavatelských aktivit; vlastní vydavatelskou činnost sice nezastírá, ale ani ji nestaví do popředí. Podobně přehledově, byť snad až příliš výběrově, zpracovala **Lenka Jungmannová** téma *Neoficiální dramatika v letech 1945–90* (přesnější je ovšem zužující podtitul *Dramatika silného hrdiny*). Autorka svým pojetím tématu ovšem nechtíc upozornila na fakt, že ačkoli sborník přináší dvě stati o samizdatovém vydávání, vlastní alternativní literární tvorba zůstala opomenuta (zajisté s výjimkou studie S. Dvorského o českém „postsurrealismu“).

Jestliže jsem některé stati nezmínil (**M. Machovec**, **J. Moucha**, **M. Klimešová**, **A. Růžičková**), pak pouze proto, že se necítím být kompetentní je ani glosovat, natož recenzovat. Nezpochybnitelná je jejich informační hodnota i kultivovaný a podnětný způsob zpracování. Za mimořádně pozoruhodnou považuji studii **Martina Čiháka** a **Michala Breganta** *Skutečnější než realita*, která přináší fundovaně zpracované a přiměřeně podrobné informace o tom, že i ve filmu existoval na polooficiální i neoficiální bázi určitý alternativní oběh.

Sborník *Alternativní kultura* není ani pokusem o vyčerpávající zpracování dějin poúnorové „paralelní“ kultury; jde skutečně „jen“ o fundované

příspěvky z imaginární konference. Jakkoli to možná některé z nás čtenářů mrzí, je nutno respektovat rozhodnutí garanta a všech autorů pustit se jen do takového úkolu, který je možné úspěšně zvládnout. Autorům i nakladatelství (kniha je dokonale graficky připravena a vybavena obrazovou, dokumentární i zvukovou přílohou) se však podařilo vypravit do světa skvělý úvod do problému, který jistě najde své badatele i v budoucnu.

www.lit-akad.cz