

BOHEMISTYKA

2/2021

Rocznik XXI – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny

MIECZYŚLAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji

GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)
Cristine BRAGONE (Pavia)
Marie ČECHOVÁ (Praga)
Žoržeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)
Xavier GALMICHE (Paryż)
Anna GAWARECKA (Poznań)
Marie KRČMOVÁ (Brno)
Jan KOŘENSKÝ (Praga)
Alena MACUROVÁ (Praga)
Margerita MLADENOWA (Sofia)
Walery MOKIJENKO (Sankt-Peterburg)

Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Galina NIESZCZIMIENKO (Moskwa)
Robert PORTER (Glasgow)
Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Janusz SIATKOWSKI (Warszawa)
Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Svatava URBANOVÁ (Ostrava)
Józef ZAREK (Katowice)

Wydawca: Komisja Sławistyczna Polskiej Akademii Nauk,
Oddział w Poznaniu
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo „Pro”

Adres: ul. Aleksandra Fredry 10, 60–701 Poznań, tel. 61 829 4517

E-mail: bohemistyka@amu.edu.pl
mieczyslaw.balowski@amu.edu.pl

BOHEMISTYKA

2/2021

Rocznik XXI – ISSN 1642–9893

SPIS TREŚCI

Ewa Siatkowska (18.07.1930–27.12.2020)	141
--	-----

Artykuły i studia

Alexej Mikulášek, <i>Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace</i>	143
Markéta Polách Balonová, <i>Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie?</i>	169
František Všetická, <i>Výstavba staročeské básně »Jižť veselé vzdávám«</i>	182
Magdalena Brodacka, <i>Agon, los a może fatum? Milana Kundery zmagania z Europą Środkową</i>	189
Anna Gawarecka, <i>Swojskość widziana z oddali. Powieściowy cykl Evžena Bočka o powrocie arystokratki</i>	219
Jakub Lukáš, <i>Magický realismus v románu »Žitkovské bohyně«</i>	239

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Svatava Škodová, <i>Na co všechno můžeme narazit?</i>	257
Milan Hrdlička, <i>My jsme tři, jich je pět</i>	260

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Anna Zelenková, <i>Literatura mezi filologií a historií</i>	263
Svatava Urbanová, <i>Listy lásky, víry a naděje</i>	265

KRONIKA

Radoslav Pospíchal, <i>Letošním vítězem ceny Premia Bohemica je francouzský bohemista a překladatel Xavier Galmiche</i>	269
Veronika Heé, <i>Jan Křesadlo – zapomenutý génius? K 25. výročí spisovatelovy smrti</i>	270
Agata Firlej, <i>Działalność Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu (1923–1938)</i>	274

Informacja o Autorach	279
---------------------------------	-----

CONTENTS

Ewa Siatkowska (18.07.1930–27.12.2020)	141
--	-----

Articles & researches

Alexej Mikulášek, <i>Artistic verbal fiction as a medium: polemical reflection on the possibilities and limits of interpretation</i> . .	143
Markéta Polách Balonová, <i>Text-dwellings - unique in the spectrum of the Czech poetry?</i>	169
František Všetická, <i>Construction of the old Czech poem »Jižť veselé vzdávám«</i>	182
Magdalena Brodacka, <i>Agon, fate or maybe doom? Milan Kundera's struggles with Central Europe</i>	189
Anna Gawarecka, <i>Familiarity seen from a distance. Evžen Boček's novel series about the return of an aristocrat</i>	219
Jakub Lukáš, <i>Magical realism in the novel »Žitkovské bohyně«</i> . .	239

FROM THE PHENOMENON OF MODERN CZECH LANGUAGE

Svatava Škodová, <i>What can we come across?</i>	257
Milan Hrdlička, <i>There are three of us, there are five of them</i> . .	260

BOOK REVIEWS & DISCUSSIONS

Anna Zelenková, <i>Literature between philology and history</i> . .	263
Svatava Urbanová, <i>Letters of love, faith and hope</i>	265

CHRONICLE

Radoslav Pospíchal, <i>This year's winner of the Premia Bohemica is the French bohemian and translator Xavier Galmiche</i>	269
Veronika Heé, <i>Jan Křesadlo - a forgotten genius? 25th anniversary of the writer's death</i>	270
Agata Firlej, <i>The activities of the Polish-Czechoslovak Society in Poznan (1923–1938)</i>	274

About the Authors	279
-----------------------------	-----

**Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
Wydziału Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego**

**z przykrością informuje, że w dniu
27.12.2020 r. odeszła od nas**

Prof. dr hab. Ewa Siatkowska

**wybitna Językoznawczyni,
zasłużona Bohemistka i Sorabistka**

Pani profesor Ewa Siatkowska była związana z warszawską sławistyką od 1951 roku. Pracowała w naszym Instytucie przez 51 lat. Pracę rozpoczęła na stanowisku zastępcy asystenta, następnie po uzyskaniu stopnia doktora w zakresie językoznawstwa awansowała na stanowisko adiunkta, a po habilitacji przeprowadzonej w 1976 roku na podstawie pracy *Zachodniosłowiańskie zawołania na zwierzęta. Stan obecny, funkcje historyczne, stosunek do systemu językowego* została docentem w zakresie sławistyki w Instytucie Filologii Słowiańskiej. W roku 1990 uzyskała tytuł naukowy profesora nauk humanistycznych. W międzyczasie pełniła m.in. funkcję kierownika Zakładu Bohemistyki.

Pani Profesor zajęcia dydaktyczne prowadziła dla studentów sławistyki (w tym również bohemistyki), polonistyki oraz rusycystyki. Specjalizowała się w językoznawstwie bohemistycznym i sorabistycznym. Założyła czasopismo „Zeszyty Łużyckie”. Jest autorką ponad 100 publikacji i kilku monografii, m.in. monografii *Słowa. Monografie leksykalne*, wydanej w 2015 roku.

W naszej pamięci zostanie nie tylko wybitnym naukowcem, pełną pasji wykładowczynią, wychowawcą kilku pokoleń bohemistów i sorabistów, ale przede wszystkim niezwykle życzliwym człowiekiem. Jej wiedzy i ciepła będzie nam brakowało.

Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace

Keywords: fiction, Media, creation of fiction, interpretation, ambiguity, stereotype, pseudo-stereotype.

Klíčová slova: umělecká literatura, média, geneze textu, interpretace, ambiguita, stereotyp, pseudo-stereotyp.

Abstract

Following study is shaped as analytic notes, which describes a various types of „essences” of fiction and search to better understand how we can study some literary work as „medium” or „agency”, e.g. newspaper messages with functions information, persuasive and entertaining: it is concerned about textes with any imitative function. One and the same fictitious event which was depicted with the help of discursus, persuasive declamation, e.g. report on clashes between protesters and policemen during unrest, can be created in two ways. However, one and the same literary work can be understood in two interpretations as well, without cutting a semantic possibilities of literary text. We bring two different views of Jan Neruda’s poem *Dědova mísa* (Grandfather’s Bowl) and we are convinced that nowadays it offers two horizons of perception, controversial ideas. At the close of this paper we ask questions about so called image stereotypes, misunderstanding and our stereotyped „thresholds of interpretation” (not only of „fiction”).

Studie má formu analytických poznámek a v první části popisuje různé „esenciality” literární tvorby. Zamýšlí se nad jejich interpretací v souvislosti s mediálním, tedy komunikačně informativním, přesvědčovacím a zábavným „rozměrem” literární tvorby, zvláště literárních textů s mimetickou funkcí. Jednu a tutéž fiktivní událost, popsanou diskurzivním jazykem a napodobující možnou situaci, např. mediálně atraktivní zprávu o údajně hromadných protestech, lze „tvořit” minimálně dvěma způsoby. I jedno a totéž literární dílo je možné vnímat ne jedním, ale několika protikladnými způsoby, aniž by to znamenalo zásadní ochuzení textu. Autor přináší dva výklady známé básně Jana Nerudy *Dědova mísa*, o níž je přesvědčen, že nabízí dvě různé perspektivy pro interpretaci. Na závěr klade otázky týkající se tzv. stereotypů a stereotypů našeho vnímání nejen literárních děl.

Pojem *literatura* (umělecká slovesná fikce, umělecká slovesná produkce) je možné chápat v různých souvislostech, kontextech, můžeme jej studovat v mnoha dimenzích (Mikuláš 2016); označme je za esenciality¹, za nezbytné rozměry „bytí literatury”. Žádná z esencialit neexistuje sama o sobě, žádnou z nich nelze absolutizovat, každá z nich je sama o sobě problematická a její absolutizace zavádějící. A jakkoli se níže uvedené bude jevit zprvu jako banální, je dobré si tyto esenciality připomínat, neboť na jejich bázi se vytváří spojnice mezi texty uměleckými, s komplexně estetickou funkcí, a texty s funkcemi věcně informačními, přesvědčovacími, zábavnými etc., tedy mediálními. Medialitu lze chápat: 1. v širokém smyslu slova, tedy literární text se jeví jako nástroj, zprostředkovatel, též pretext, médium pro umělecké (adaptační) i mimoumělecké zhodnocení, 2. v užším smyslu slova, tedy jako žurnalistickou mediální perspektivu: právě tu zakládá komplex tří dominantních funkcí, tedy informovat, přesvědčovat a bavít. Většina čtenářů vnímá uměleckou a zvláště populární slovesnost jako médium, zprostředkovatele, nosič zajímavých informací, poučení, zábavy...

Jako zásadní se v uměleckém díle jeví následující esenciality.

Umělecká literatura je jistě o b r a z nějaké skutečnosti, objektivně-subjektivní i fiktivně-reálné, takto je (někdy naivně, jindy distančně) vnímána během četby: slova, věty a odstavce budí dojem, že cosi reprezentují: postavy, jejich monology a dialogy se stávají jakýmsi recepčním modelem tu potvrzujícím, tu doplňujícím, jindy pak problematizujícím naši zkušenost jako součást obecné zkušenosti (neliterární i oné literární). Intermediální studium (Žilka 2015) umožňuje mj. ukázat, jak „jedno a totéž”, ztvárněné jinými prostředky, s jinou intencí, není „jedním a týmž”; umělec adaptující určité dílo k němu přistupuje jako k látce svého druhu, s cílem vytvořit nové umělecké dílo na původní artefakt nepřevoditelné.

¹ V pojetí těchto esencialit jsem byli inspirováni koncepcí „bytí literatury” polského marxistického (marxizujícího?) badatele Henryka Markiewicze, prezentovanou ve slovenském výboru z jeho prací nazvaném *Aspekty literatury* (1979, vybral a přeložil Pavol Winczer).

Obraz má svoji perspektivu, hloubku, figurativní vizualitu, symboličnost, „vztlakovost“ (Mathauser 1988), provokativnost, obsažnost. Nebo se jeví jako vyprázdněný. Pojetí literatury jako umění zobrazování slovem, např. plasticky či chaoticky, konkrétně nebo abstraktně, přesvědčivě, útěšně či provokativně míří k mimetické estetice, ale nejen k ní, nutí čtenáře k poměřování obrazů s mentálními předobrazy, ke kladení otázek, zda obraz postavy či situace je adekvátní či neadekvátní realitě. Jde o permanentní srovnávání napsaného se skutečným, hledání toho, co je na obraze pravdivého, tedy v souladu s názory, zkušenostmi i koncepty, a co je tzv. nepravdivé, lživé. K této situaci dochází zcela běžně ve školním prostředí; na jedné straně permanentně hrozí četba naivní, ztotožňující napsané se skutečným (napsané jako přímý reprezentant vnímané skutečnosti), na straně druhé jsou však slovesné obrazy novou realitou svého druhu, nemohou být odpreparovány od něčeho, co i v procesu jednoznačné denotace zmnožují. Například věříme, že každou literární postavou je lidský svět bohatší.

Literatura se tak jeví jako obraz reality, její re-representace (jakkoli specifická, ikonická, indexová či symbolická), v této opakované prezentaci (resp. její možnosti) se spatřuje cosi jako smysl díla. A částečně podobně se chováme k žánrům mediální tvorby, k rozhovoru, fejetonu, reportáži, u nichž však zásadně předpokládáme vnější soulad s realitou, plnou reprezentativnost, přesvědčivost, ovšem i jistou dramatickostí, naléhavost, „pohlazení po duši“, jakkoli je tento obraz *de facto* služba na trhu jiných služeb. Umělecké dílo literární se přímé služebnosti většinou vzpírá, tzv. slovesný obraz nemusí mít jen jeden denotát (jakkoli se tváří např. jako jednoznačná parabola), rozhodující mohou být právě plazmatické konotace, narážky, aktualizace, celek významového dění. Přesto i umělý produkt mimetický může být jednoznačný, jak si později ukážeme.

V souvislosti s pojetím literatury jako obrazu/obrazů se nabízí i esencialita literatury jako aplikovaného *h l e d í s k a*. Vidíme jen to, co nám umožní vypravěč, slyšíme jen to, co nám dovolí zaslechnout, prožíváme jen to dění, které nám zprostředkovává např. lyrický sub-

jekt. Např. Umberto Eco (2010) v monografii *Lector in fabula* autorovu hru s kooperujícím (zmateným) čtenářem ukazuje na interpretaci textu povídky francouzského prozaika Alphonsa Allaise *Velmi pařížské drama*.² Rovněž zblízka je tematizovaný objekt viděn jinak než z dálky, je něčím jiným: zvětšenina je cosi podstatně jiného než zmenšenina, rentgenový snímek je bazálně odlišný od termodynamického, jakkoli je snímkována jedna a tatáž věc, např. lidská ruka. Marina Leonovová (2015) ve studii *Фрактальная перспектива и нарративные стратегии ее создания на примере прозы постмодернизма и символизма* vychází z premisy, odvolávajíc se přitom na výzkumy Mandelbrotovy:

[... při] iteraci se symetrie systému mění [...] s bezprostřední závislostí na vzdálenosti mezi pozorovatelem a objektem pozorování. Jeden a tentýž objekt může být chápán jako bod („n“ rovná se nula), rovina („n“ rovná se jedna) a těleso („n“ rovná se tři) nebo jako mnohorozměrný prostor. Jedno a totéž, např. klubko nití, se z určité vzdálenosti, perspektivy jeví jako bod, poté jako trojrozměrný objekt (figura), dále ve vzdálenosti deseti milimetrů vidíme chaos jednorozměrných nití, měnících se ve vzdálenosti 0,1 mm ve sloupky (Leonovová 2015, s. 19).

Jednomu a témuž objektu lze tak přidat různé množství dimenzí (ibidem), chcete-li – iluzivních rozměrů (vjemů, nejen ve výtvarném umění).

Literatura je takovým specifickým slovesným výrazem *hlediska*, *točky zreníja*, *point of view* (autora, vypravěče, postav, čtenáře...). A stejně jako téma je důležitá i distance, úhel „snímkování“, statickosti či dynamičnosti slovesných sekvencí, to, zda je stylizován pohled (situační existence na ploše) komára, nebo velblouda. Literární dílo tedy vzniklo s jistým záměrem, intencí, už proto vzniká dojem, že právě tento záměr, právě a jen tato intence je klíčová pro jeho adekvátní při-

² Podle našeho názoru jde jistě o sofistikovanou hru, která předpokládá kombinatorní úsilí čtenáře, vychází mu vstříc, ale současně přináší racionální řešení, které vynechané části „skládačky“ dotvoří v souladu s informacemi přímo vepsanými do textu. Polemika s Ecovou interpretací však přesahuje prostorové možnosti našeho příspěvku.

jetí, pochopení, že právě rekonstrukce tohoto záměru je cílem minimálně explikační analýzy, že jen tak se vyhneme dezinterpretaci, polopравdě, nepřipustným posunům. Problém přirozeně nastává v okamžiku, kdy nám autorský záměr není přímo (ani nepřímě) dán, nemáme jej k dispozici např. v archivně dochovaných dopisech, anebo dokonce publikovaných, s autorem si nemůžeme promluvit etc., záměr tedy musíme z textu rekonstruovat. Nejednou se nejen tzv. naivní čtenář dopouští zjednodušení daných identifikací vypravěče s autorem, postavy s autorským stanoviskem, zjednodušení daných prostým vkládáním zkušenostních obsahů a přání do významu a smyslu recipovaných vět. Mediální produkt je ovšem také výrazem hlediska toho, kdo jej vytvořil nebo objednal (případně honoroval), poslal do redakce novin, časopisu, televize a prezentoval přesvědčivě jako cosi důvěryhodného, snad i „jedině správného“.

V umění slova a fikce bychom si měli cenit projevů *a m b i v a l e n c e*, mnohoznačnosti či mnohovýznamovosti (Empson 1963) jako inherentních esencí slovesného artefaktu; ten se od autorského záměru odpoutává, emancipuje se. Mnohoznačnost a mnohovýznamovost jsou typickými znaky literárního díla, proto je jediná „konečná“ interpretace nemožná. Tato skutečnost o mediálním sdělení vázaném na „nosiče“ hromadných sdělovacích prostředků neplatí, zde se jednoznačnost předpokládá a je vyžadována na trhu informací a informačních služeb. Patří k zásadním rysům důvěryhodnosti zprávy, reportáže nebo textu rozhovoru. Na druhou stranu ani žurnalista či lidový mluvčí se někdy nevyhýbají dvojznačnosti, jakkoliv z jiných důvodů než je esenciální estetická ambivalence...

Literatura je jistě *s t a v b a*, rozrůzněná struktura a hierarchický systém tematický, žánrový, stylistický, předpokládá jednak nějaký konstrukční plán, jakousi hegelovskou ideu, ale také funkční stavební prostředky realizace, v nichž se onen konstrukční záměr manifestuje, zjevuje, demonstruje. Nemusí mít zrovna podobu, kterou nám (v)sugeroval E. A. Poe ve *Filozofii básnické skladby*, ovšem umělecká literatura je nesporně stavbou svého druhu, je to bytí „nějak udělané“, jak věděli už ruští formalisté a po nich fenomenologové (dílo jim byla

„danost tvarově intencinální...“). Přirozeně se můžeme ptát, jak „je udělán“ ten či onen motiv, jak je představena ta či ona postava, jak je „uděláno“ celé literární vyprávění. Konstrukci je ovšem i reportáž, i fejeton či politická analýza; televizní infotainment je též čímsi strukturován. Lze namítnout, že mediální život je „jepičí“, představuje službu dni, ale v daném okamžiku jest psychologicky či jinak vlivnější než aktualizovaná estetická funkce literárního textu. I v mediálních produktech jsou jasně patrné tematické, žánrové, kompoziční stavební elementy, odhalené nebo skryté; čím jsou skrytější, tím je mediální sdělení přesvědčivější, což ve slovesném umění zcela neplatí. Umělecký i mediální produkt představují „stavby“ svého druhu – ale přesto na první pohled odlišné. Umělecké významové dění musí mít sofistikovanější, pevnou stavbu a motivickou „vazbu“, někdy nevádí, když tuto umělost, konstruovanost čtenáři (funkčně) prozrazuje. Žurnalista svou mediální slovesně přesvědčovací strategii maskuje např. tzv. neosobním výběrem faktů. Kdyby dal přímo najevo, že jeho reportáž je např. jen hrou s fakty a hledisky, přiblížil by se umělci, jako žurnalista by však zklamal.

Literatura je jistě *f u n k č n í j a z y k*, v němž (dobře či špatně) volená slova, mezitextové narážky, nuance pojmenování, překvapivá nebo konvenční syntagmata hrají naprosto klíčovou roli v následném vnímání a hodnocení re-prezentované skutečnosti („obrazu“). Samozřejmě jsou výrazem nějakého postoje, nutného (nutkavého) hodnocení, projeveného záměru pisatele. Jazyk literárního díla však nelze chápat zúženě jen jako volbu synonym či vhodných figur či tropů. V nejširším smyslu slova je literatura „jazyk sám“, protože právě jazyk ve všech jeho dimenzích a funkcích je zobecněná i konkretizovaná zkušenost: literatura je „stavba ze slov“. Identický obsah sdělení v literárně uměleckém textu, zvláště v básnickém, nelze vyjádřit jiným způsobem, což v mediálním světě do jisté míry možné je; literární dílo je samozřejmě jednota v mnohosti, nelze apriorně tvrdit, že jakýkoli zásah do něj by měl vždy fatální následky, ovšem míra vázanosti této „stavby ze slov“ na její významovou potencialitu je jistě odlišná od neliterárního sdělení mediálního či jiného (soukromé-

ho). „Přepis” např. Poláčkova nebo Vančurova textu do „jiné češtiny”, kterou by byly potlačena jazyková komika a funkční jazyková polystylovost pretextu, by se ukázal jako katastrofální krok, v němž by „nové” dílo bylo jen pahýlem toho původního (něčím podobným digestu). Na druhou stranu existují stále nové pokusy o modernizace a adaptace klasických děl, jejich přepisy, nejnověji „rekompozice Máchova *Máje*” Ondřeje Koupila nazvaná *Květen*³ (2020). I funkční jazyk médií lze uměleckým slovem, mimeticky, napodobit a využít. I v žurnalistice je analýza jazyka současně analýzou smyslu mediálního sdělení, onoho „narativu”, o který se dokonce vede zápas⁴. Míra vázanosti a koherence této stavby je ovšem jiná, byť i zde existují přechodové vrstvy.

Literatura je nesporně i i n f o r m a c e, resp. vír těch či oněch, relativně správných nebo zavádějících informací např. o autorovi a jeho záměru, o jeho skutečných či projektovaných zkušenostech nebo přesvědčení, o jím zachycované skutečnosti, o žánrovém povědomí a hledisku, o estetických normách doby vzniku, o historickém tvůrčím záměru a jeho kompatibilitě s dnešní zkušeností atd. atd. Zvláště realistická díla nabízejí tyto informace, jako by šlo o informační média: např. informace o míře inflace v Německu po první světové válce zprostředkovává román E. M. Remarqu *Černý obelisk*, jenž také dodnes slouží ekonomům jako ilustrační příklad „hyperinflace”. Romány H. de Balzaca byly kdysi klasikům marxismu zdrojem informací o ekonomice kapitalismu „volné soutěže”. Sociologové a polito-

³ Na pozadí pretextu však vyhlíží jen jako jeho redukce, ba trivializace. Původnímu textu mnoho nových kvalit nepřidává, mnohé hodnoty, zvláště hláskové instrumentální a melodické, zcela (a záměrně) eliminuje.

⁴ Jazyk a styl médií je samozřejmě ovlivněný tradicemi katolickými, pravoslavnými, konfuciánskými, muslimskými atp. a ukazuje substantiální odlišnost přímé semiózy dané také politicko-mocenskými ambicemi. Už samotná přímá vlastní pojmenování jsou toho dokladem – tak jistě teritoriálně sporné ostrovy mohou být „Senkaru” (japonský pohled) nebo „Diauo” (čínský pohled), jiné ostrovy pak Falklandy (pohled Velké Británie a jejich spojenců) nebo Malviny (pohled Argentinců a jejich spojenců); jeden a tentýž představitel země může být jednou „prezident”, podruhé „vůdce”.

logové, ale i pracovníci reklamních agentur, PR či dokonce *intelligence agency*, učitelé dějepisu a jiných předmětů mohou číst literární dílo právě takto faktograficky, resp. modelově. Mnozí čtenáři i dnes vnímají přečtené především jako zdroj informací – běžnými reklamními frázemi se stala tvrzení o jeho autentičnosti ve smyslu „psáno podle skutečnosti”, autor to prožil, píše ze zkušenosti atp., aby se překryl fakt, že umělecká literatura musí být fikcí a že jen jako taková funguje (v konečné instanci je vše iluze, jakkoli třeba i reálná fikce). Mediální sdělení, jakkoli bude třeba jen fiktivní, vymyšlené (*fake news*), musí vždy budít dojem pravděpodobnosti a jako takové bude vnímáno (virtuálním konzumentem mediálních obsahů, naladěným na stejnou „vysílací vlnu”). Jakkoliv umělecké dílo je „věčně živé”, zatímco mediální zpráva a komentář jsou „službou dne”, s nímž domněle odchází do nebytí, neplatí to absolutně. Naopak, nezaškodí si přečíst starší výtisky novin, zhlédnout televizní show nebo sledovat reklamní plakáty.

Umělecká literatura se podobně jako média v užším smyslu slova jeví být n á s t r o j e m o v l i v ň o v á n í našeho vnímání a hodnocení světa, např. sociálně technických objevů ve sci-fi, politických, válečných a jiných událostí v historických románech, perspektiv vývoje člověka v utopické a antiutopické tvorbě, v literatuře vnímané jako antropologie. Persuasivní strategii plní nejen texty rétorické a žurnalistické, u nichž se to předpokládá (jakkoliv jsou prezentovány jako objektivní a nezájaté), ale i ty, které proklamují především estetické a esteticko-umělecké záměry. Přesto umělecké dílo není nikdy jen „kulem vyhlášek” (F. Halas) a nástrojem ovlivňování např. voličů (v rámci volebního klání) nebo konzumentů zboží (v rámci reklamní strategie), nebo výuky např. dějepisu, zaměřené na vytváření oficiálních či domněle oficiálních vzorců hodnocení historických událostí, např. na hodnotové ose „revoluce-převrat-puč”, týkající se let 1948 (a 1989) v bývalém Československu. Ono „být navíc” je vlastní uměleckému slovu, jakkoli ani ono se nebrání (nebo nemůže bránit) redukci na výraz autorova přesvědčení (a s ním spojených tzv. předsudků, např. rasových, nacionalistických, antisemitských etc., těchto

následně absolutizovaných a lehce zneužitelných jako „kladivo na spisovatele“). Primitivní pohled na literaturu je zde o to nebezpečnější, že redukce se tváří jako věda, odkrývající bílá místa literárních dějin.

Literatura je nesporně fenomén nejen věcně užitný, nejen povznášející a prostřednictvím obrazů nás definující (utváří naši sebe-definici), ale i přinášející intelektuální nebo kváziintelektuální zážitky, rozkoš a rozptýlení, a to poměrně širokému okruhu čtenářů, zvláště tzv. populární literatury a žánrů s populárně zábavnou funkcí. Může být dokonce médiem nabízejícím eskapismus, únik z neutěšené životní skutečnosti do virtuálního světa příběhů, ikon, fantaskních zkušeností, čímž se přibližuje jedné z funkcí médií (preferovaných ve světě bulvárním, zaměřeném na tzv. celebrity a jejich aféry, na cizí neštěstí etc., kompenzující nedostatky a selhání recipientů těchto vyprávěnek). Faktem je, že pokud literatura nudí, musí rezignovat na oslovení podstatného segmentu svých čtenářů a její „mediální“ dosah bude extrémně omezený. Na druhou stranu: v konečné instanci právě čtenář rozhoduje, zda jej „nezábavný“ text (takto označen kritikem) bude bavit. Rozdíl mezi mediální „storkou“ a literární „story“ je nabíledni, v recepci však ona zábavná funkce může hrát rozhodující roli a stírat specifickou literární sdělení.

Pojem *moderní médium* (Čmejrková, Hoffmannová 2003, Thompson 2004), jakkoli nejčastěji asociován s *hromadnými sdělovacími prostředky*, však má podstatně širší dimenze. Umělecká literatura vstupuje do kontextu intermediálního, stává se v něm metatextem svého druhu, podobně jako třeba divadlo, film nebo comics (všechny tyto útvary navíc mají svoji literární stránku), ale i jako reklamní slogan, plakát etc. Na jedné straně permanentně hrozí redukování literárního sdělení na prvoplánovou informaci, vzkaz, reprezentaci, na druhé straně se literatura otevírá adaptační perspektivě a sama se může jevit jako adaptační médium. Divadelní, filmové, comicsové a jiné úpravy, resp. adaptace (Hutcheonová 2012) literárních děl činí z literatury médium inter-textuality a inter-mediality (Žilka 2015). Literatura jako kdyby adaptovala ze slovesné reality různé

vrstvy lexikální zásoby, rozmanité stylémy, lidovou či sofistikovanou figurativnost i přenášení významu pro vlastní potřeby. Vzniká dojem, jako by adaptační strategii bylo podřízeno i dílo, které poskytuje látku jinému druhu umění, jako by existovala (hypoteticky) jedna a tatáž látka, která provokuje různá ztvárnění, různé koncepty výkladu a ztotožnění.⁵

Literatura, především pak lyrika (Miko 1988) s vědomím, že i próza má svůj rytmus a melodii, je jistě slovesně fonetický, instrumentalizovaný hudební akustický fenomén, orchestr, v němž zvuky, šumy, tóny, důrazy a melodicko-nemelodické elementy vnímáme čím zřetelněji, čím méně rozumíme nominálnímu, natož pak přenesenému významu užitých slov a vět. Ale i plně srozumitelný text podvědomě vnímáme jako „zvukovou orchestraci“, skladbu svého druhu, ve srovnání se skutečnou hudební kompozicí samozřejmě jako podivnou a nenáležitou (při amputaci smyslu slov), ale přesto latentně rytmickou, nějak zvukově organizovanou, s pravidelně se opakujícími segmenty (danými např. uplatněným prozodickým systémem, rýmem a asonancemi, figurami vzniklými opakováním slov a vět, etc.). Mistrem v analýze tohoto zvukově intencionálního, eufonického rozměru literatury byl Jan Mukařovský (viz jeho známé analýzy zvukové stránky Máchova *Máje*).

Všechny tyto a mnohé, mnohé další „esenciality“ vedou jistou vnější spojnici mezi žánry literárními a žánry publicistickými, ve vnímání literárního artefaktu nějak koexistují, navzájem se zrcadlí jedna v druhé, jsou oddělitelné jen a pouze v abstrakci, v rámci analytické

⁵ Např. „ikonická“ Kafkova próza *Proměna* (*Die Verwandlung*) poskytla látku četným comicsovým, filmovým, divadelním i jiným adaptacím, které jsou současně její samostatnou a tvůrčí (jakkoli z pohledu Kafkova textu problematickou) interpretací. V této spleť síti adaptací, „závislostí“ a „nezávislostí“ vzniká, jakkoli falešná, iluze o možnosti pretextu samotného Kafkova textu *Proměny*. Srov. mj. i naši studii Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky *Proměna* (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům), jež byla přednesena na pátém ročníku konference Česká literatura a film v Nitře (2018, s. 87–109).

(a v jistém smyslu vydělující, oddělující, amputující) práce „kognitivního mozku“, jenž se snaží rozkládat to, co je jednotné a relativně harmonické. Všechna tato pojetí současně přímo či nepřímo, více nebo jen okrajově předpokládají, že ke knize a jejímu textu, ke slyšenému slovu v audioknize, ale i viděnému a vůbec ke smyslům se obracímu artefaktu je možné přistupovat jako k médiu, jako k nástroji, jenž zprostředkovává jisté esence a jejich efekty. Do pozadí se však dostává to, co tvoří umělecký text uměleckým textem. Vnímání literatury se zplošťuje, trivializuje, schematizuje v přímé závislosti na jejím pojetí jako hromadného média. Mnohoznačnost a mnohovýznamovost literárního textu ustupuje jeho domnělé jednoznačnosti a transparentnosti, rafinovaná slovesná práce je přehlížena a text vnímán v doslovném významu slov a vět (bez stylových a vůbec jazykových nuancí). Symboličnost je na překážku pochopení sdělení. Vše, co čtenáři cestu k literárnímu sdělení domněle nebo i fakticky znesnadňuje (ve srovnání s mediální službou), je odmítáno právě s poukazem na to, že činí dílo příliš těžkým. Nejen ve školní praxi, s níž má autor této úvahy bohaté zkušenosti...

Pokud budeme chtít vnímat mediální rozměr literárních textů mimo běžné „mantinely vnímání“, tedy vnímat je jako mimořádně citlivé, esteticky specifické, „nespolehlivé“ a přitom multisémantické generátory komplexně estetických informací, budeme tedy muset přesáhnout běžné horizonty vnímání problematiky, jež se soustřeďují např. na výzkum žurnalistické fráze v textech, na analýzu promluv politiků v hromadných médiích nebo v parlamentech, na literární texty prezentované v hromadných sdělovacích prostředcích (tisk, rozhlas, televize, internetová diskuse, sociální síť etc.), na analýzu rétorických a přesvědčovacích strategií ve veřejném prostoru etc. Nepomůže nám ani obraz novináře, jak jej literární texty zachycují. Umělecká literatura a klasická informační média totiž mohou spolupracovat, ovlivňovat se, proto umělec slova vytváří fiktivní románovou reportáž nebo krátkou fiktivní zprávu se stejnou působivostí jako žurnalista, jistě však s odlišnou funkcí, např. vrhající světlo na mediální prostředky ovlivňování diváků a čtenářů.

Snažili jsme se ukázat jinde, a to ve studii *Několik poznámek k metodologii hodnocení a k interpretaci literárních jevů* (Mikulášek 2018a), jak *point of view* rozhoduje o tom, jak bude jedna a tatáž událost prezentována. A jakkoli se předpokládá, že důležitým znakem komunikaátu žurnalistického bude pravdivost, konkrétnost, epičnost, spolehlivost, stručnost, přesvědčivost, vnější atraktivnost, což literární text nutně nezakládá jako podmínku bytí, je možné literárními prostředky (mimetickým využitím, přenosem do literárního světa *sui generis*) onu žurnalistickou situaci prezentovat jako model, rekonstruovat ji, snad i slovesně přesvědčivě.

Za základ si zvolme jistě modelovou situaci: jde sice o fiktivní, literární skutečnost, ale analogickou agenturním zprávám, do reality jednoduše přenositelnou situaci, kterou vymezíme jazykovým médiem (stylem) relativně, jakkoli žurnalistickým, neutrálním, hodnotově nezabarveným jazykem a modelově zpravodajským stylem. Jako kdyby⁶ se stalo v městě „N. před několika hodinami“:

Několik set demonstrantů s vlajkami a transparenty požadujícími větší ochranu životního prostředí a demisi vlády se střetlo s policejním kordónem, který je vytlačil z centra města; policisté několik z nich zatkli.⁷

Jistě modelově⁸ existují (ve světě žurnalistiky, ale stylově konvertovatelné i do jiných vrstev) v zásadě dvě interpretace takto korektně dané události, zaznamenané hodnotově snad neutrálním novinovým jazykem a stylem, a to s výlučným ohledem na to, jsou-li naše sympatie z jakýchkoli důvodů na straně policie (potom jde o dobro, jež nás chrání před zlem), nebo na straně demonstrantů (potom policejní „brutální síla“ ohrožuje naši bezpečnost, staví se jako zlo, před nímž

⁶ Právě ono *jakoby* a *jako by* zakládá schopnost uměleckého díla „budit dojem“ faktu reálné přítomnosti mediální funkce.

⁷ Autor studie se inspiroval modelovým příkladem z oblasti tzv. mediální výchovy, cvičebnicí, jež obsahuje i příklady tzv. hodnotících výroků, jejichž hledáním jsou „úkolování“ studenti, resp. žáci základních škol, srov. Mičienka, Jiráček 2007.

⁸ K podstatě tzv. modelovacích technik srov. první oddíl naší monografie *Realitou k tvorbě* (Mikulášek 2016, s. 10–42).

varujeme). To vše má řadu dalších navazujících konotací, neklamně politických a (třeba na ose „zlého potlačujícího režimu” a „protestujících protirežimních sil”). Na realisticko-fiktivní ose přijetí či odmítnutí těch či oněch si lze představit dvě modelově protikladné zprávy („zprávy” jako součást fiktivního literárního textu):

Po zuby ozbrojené mocenské složky vládnoucího režimu brutálně rozehnaly pokojný průvod ochránců životního prostředí a na požadavek svobody slova odpověděly obušky, slzným plynem a plastovými projektily, stejně jako hromadným zatýkáním.

Pořádkové složky operativně zabránily nebezpečnému srocení tzv. ochránců životního prostředí, jež hrozilo kdykoli přerůst v akty výtržnictví a vandalismu. Jak nám sdělil dobře informovaný zdroj, organizátoři nepovolené nátlakové akce budou přivedeni k odpovědnosti.

Jazykově i hodnotově neutrální interpretaci události představuje do jisté míry výchozí text, přičemž obě další jsou projevem vyhraněného hlediska, jazyka, persuade, jsou však naivně vnímané jako cele mediální, tedy zprostředkující realitu. Mediální analýza klíčových hodnotících výroků by ukázala jejich absolutní preferenci před těmi, které jsou primárně vnímány jako nositelé věcné (kvazi-věcné) informace. Na jedné straně tedy stojí *Po zuby ozbrojené* (obraz vzbuzuje hrůzu) *mocenské složky* (politická moc stojící jako hrozba) *vládnoucího režimu* (do zprávy se snadno vnáší politický rozměr, stát je redukován na režim, na něco málo legitimního, přechodného) *brutálně rozehnaly* (policejní síla se projevuje neakceptovatelným násilím) *pokojný průvod* (hodnocení se láme, průvod je mírný, jde o „klidnou sílu”) *ochránců životního prostředí* (kdo by nechtěl chránit životní prostředí, demonstranti jsou „naši”) *a na požadavek svobody slova* (přirozený požadavek demokracie) *odpověděly obušky, slzným plynem a plastovými projektily* (útok na demokratické hodnoty, neakceptovatelné násilí) *stejně jako hromadným zatýkáním* (represe jako další neakceptovatelná reakce).

Primitivně řečeno: „ti zlí” napadli „ty hodné”.

V druhém případě *Pořádkové složky* (klidná síla zajišťující naše bezpečí a pořádek ve městě) *operativně* (bez nebezpečného prodlení)

zabránily nebezpečnému srocení (samotné slovo má ostnaté konotace, evokuje nebezpečí) *tzv.* (hodnotící přívlastek zpochybňující status demonstrantů) *ochránců životního prostředí, jež hrozilo* (explicitní výraz nebezpečí, ohrožení) *kdykoli přerůst v akty výtržnictví a vandalismu* (bylo zabráněno kriminálnímu jednání, nutná a pozitivně hodnocená prevence zločinů). *Jak nám sdělil dobře informovaný zdroj, organizátoři nepovolené nátlakové akce budou přivedeni k odpovědnosti* (odkaz na zdrojovou autoritu, spolehlivost, dále pokračuje seriózní tón „klidné síly”).

Primitivně řečeno: „ti hodní” zde bojují proti „těm zlým”.

O efektu rozhoduje, v rámci přijatých strategií, médium tvořivého jazyka. Samotný výchozí fragment umožňuje různé aktualizace, resp. oba výklady se jeví jako stejně relevantní, přesvědčivé, možné, pokud nejsou zrovna vztáhnuty na ty, které preferujeme politicky, osobnostním ustrojením nebo jinak. Je-li první či druhá interpretace bližší tzv. pravdě⁹, ponechme stranou, v prostoru modelového textu jsou obě stejně validní a in-validní¹⁰.

⁹ Je většinou nemožné si ověřit „pravdivost” zpráv reálně mediálních, dejme tomu agenturních a ze „spolehlivých zdrojů”, a samozřejmě jest zcela nemožné verifikovat ony fiktivní, jakkoli je mezi oběma strukturní i jiná souvislost. Ovšem platí, že naše politické preference a přednastavené vzorce jazyka/vnímání např. zemí by posunuly mediální obsah z jedné roviny do druhé už jen uvedením místa demonstrace (Paříž, Jeruzalém, Manáma, Hong Kong, Los Angeles, Kuala Lumpur, Moskva, Johannesburg, Caracas, Varšava, Teherán...). Na první pohled je rozhodující jazyk, pojmenování, jež hraje naprosto zásadní roli v prezentaci „skutečnosti” – ostatně už primitivní redukce státu na „režim” není jen vnější jazykový trik. Přijetím jazyka přijímáme i hodnocení a obraz události. Možná se zdá, že co nejméně zatížený, dejme tomu „autentický jazyk” se jako jediný může stát sférou samostatného myšlení a vůbec autenticity (J. P. Sartre) – ovšem jen za předpokladu, že si jej umíme vytvořit s potřebnými znalostmi a potřebnou sémantikou a nuancemi. Když jej pouze pasivně přijímáme, s jakkoli ušlechtilými záměry, následně totéž jen pasivně citujeme, parafrázujeme, opakujeme: hranice tohoto jazyka pak jsou hranicemi právě našeho (?) vnímání světa, právě našich (?) zájmů a hodnot.

¹⁰ Podobně bychom mohli „modelovat” fiktivní soudní při, argumentaci žalobce a obhájce, řeči „pro” a „proti” jako rétorická cvičení v rámci antických controversií apod.

Při literárním modelování situací nelze zapomenout na substan-
ciální odlišnost mezi *věcnou informací*, kterou očekáváme v tisku,
tedy klasickém médiu, a *informací estetickou*, jakkoli je modelování
velmi cenným zdrojem aplikovaných věcných informací, minimálně
metodologické povahy. Nejde pouze o rozdíl mezi pravdou a fikcí,
realitou a irealitou jako spíše o rozdíl mezi tím, co chápeme jako
zprávu o skutečnosti, nějak intencionální, a kvazi-zprávou, také nějak
intencionální, avšak nevyžadující vnější souhlas se skutečností. Žur-
nalista si zprávy nevymýšlí, byť s fakty manipuluje podle určitého
zadání, popř. ze dvou informací, protikladných, vybere tu, která kon-
venuje jemu a redakci; spisovatel však na tvorbu reality nejen právo
má, ale také se to předpokládá: čtenář jeho zprávu v tomto kódu vní-
má. A navíc je díky významům slov, zkušenosti, kontextům etc. jedno
a totéž v literárním díle vnímatelné v daleko širším významovém kon-
textu než skutečnost reálného života, ačkoli i tento nabízí několik
možných interpretací téhož, a samozřejmě i pohledů: jedno a totéž,
např. nedojedenou pizzu na okraji odpadkového koše, samozřejmě
vnímá jinak pražský bezdomovec a jinak „spořádaný občan“ milující
čistotu a pořádek. Literatura zůstává autonomním semiotickým svě-
tem, světem s dominantní estetickou funkcí a četnými místy nedour-
čenosti, jejichž zaplnění je závislé na čtenáři, době, momentu, kontex-
tu, paratextu apod., při nichž konotace jsou důležitější než denotace.

Umělecká literatura se ocitá v radikálně paradoxní situaci – čtenář
od ní vyžaduje vlastnosti média, to však bude znamenat nikdy nekon-
čící zjednodušování a nekončící redukce, amputace a po/d/souvání
významů, permanentně redukcionalistický pohled na umělecké slovo.
Na druhé straně umělec jako by se snažil budit dojem toho, že jeho
mediální sdělení je záznamem skutečnosti, čímsi spolehlivým, auten-
tickým, reálným (k tomu může sloužit paratext v podobě předmluvy
sugerující dílo jako autentické paměti etc.).¹¹

¹¹ Mistry této strategie byli už osvícenci typu Daniela Defoea (srov. „paměti“
Moll Flandersové) nebo Denise Diderota (srov. román *Jeptiška*), v ruské literatuře
devatenáctého století např. Alexandr S. Puškin (*Bělkiny povídky*). Příkladů je
možné jmenovat nespočet.

Jako příklad ambivalence mediálního čtení básně (příklad jistě
mezí, vyvolávající četné a esenciální pochybnosti a kontradikce, jež
nepodceňujeme), uvedeme pojetí textu, jenž je v tradici české zcela
kanonizovaný a jeho školní interpretace rovněž jednoznačná a vyža-
dovaná. Jde o text mnohými žáky a absolventy našich základních škol
známé, někdy i „nazpaměť naučené“ a přednášené „na známku“, bás-
ně Jana Nerudy *Dědova mísa*, jejíž text přinášíme níže. Poté nabídneme
dvě interpretace „čistého textu“ bez jakýchkoli doprovodných
informací, které označme pracovní za intertextuální, paratextuální,¹²
popř. obecně za vnětextové, „nadtextové“¹³. Zaměříme se jen na „před-
stavení“ toho, jak chápat a eticky hodnotit činnost otce, jenž „*nádobu
si z dřeva vyrývá*“, a co z toho plyne pro explikaci závěrečné strofy,
pro pointu, poslání básně, např. pro dětského příjemce.

Dědova mísa

V kamnech praská, dědek každou chvíli
svadlé ruce sobě zahřívá,
kolo vrčí, syn si s prací pílí,
nádobu si z dřeva vyrývá.

Kolečko si divnou píseň šumí,
vnoučeti se očka kmitají –

¹² Srov. Загидуллина 2015, s. 8–17. Autorka se zamýšlí nad podstatou „bytí a
přirozenosti literárního díla v epoše technické digitalizace“, navazuje na monografii
Gerarda Genetta 1997, Bredehofta 2014, dovolává se i teoretika mediálních výzku-
mů Marshalla McLuhana (1964), dochází však mj. k názoru, že právě paratextualita
„diktuje“ způsob, jak bude dílo interpretováno, nikoli „čistý“ text, jemuž byla „am-
putována“. V případě *Dědovy mísy* by se takovým paratextuálním rámcem mohly
stát ilustrace v podobě pěkně vyvedeného dřevěného nádobí, usmívajícího se dě-
dečka, syna a vnoučka, návod učitele, jak „číst“ báseň apod. Srov. rovněž Pellatt 2013.

¹³ Jde např. o historický význam, resp. představení významu takových slov jako
dědek, *kradl* a zvláště *koryto*, resp. různé paratexty (slovesné, ikonické..) v podobě
vyobrazení nebo reprodukce tohoto dřevěného nádobí, vytvořeného dnes nebo v době
vzniku básně. Jde také o dnešní, ale i v minulosti doporučované školní „výklady“
básně, otištění literárněhistorické informace o genezi textu, uvedení těch textů, které
byly inspirací pro autora básně, Nerudovy svěživotopisné a jiné poznámky, atd.

„Hlele, co náš táta všechno umí,
jak mu tříšťky z rukou lítají!

Dřevo ukradl jsi v panském lese –
komu děláš z něho koryto?”
„Dědovi; – již se mu ruka třese,
nádobí už všechno rozbito.”

„Nauč mne to!” – „Vida toho kluka,
nač by tvá to ruka uměla?!”
„Až se tobě třásti bude ruka,
koryto ti synek udělá!”

V kamnech praská, dědek shrben pláče,
svadlé ruce syn mu zulíbá,
kolo mlčí, vnouče kolem skáče –
„Táto, proč se kolo nehýbá?”

(*Dědova misa*, sbírka *Knihy veršů*, 1868, s. 89–90)

1. Sociálněkritická interpretace

V *kamnech praská*, místností se line příjemné teplo, ale dědečkovi je stále zima, proto vrásčité „ruce sobě zahřívá”. Jeho vnouček je svědkem toho, jak dědečkův syn vyrábí ze dřeva (podle prostoduchého vnoučka *kradeného* v panském lese, ale toto slovo v textu žádný zásadní význam nemá, ani dnes hanlivé slovo *dědek*) jakousi dřevěnou mísu, tvarem připomínající *koryto*, ano, cosi podobného míse, z níž žerou dobytčata... Otce ovšem nenapadne, jak podobné *koryto* ponižuje starého člověka (jenž mu dal život, jenž jej vychoval...), jak ho toto „lidské nádobí” vylučuje z normální a fungující rodinné společnosti. Už v polovině básně tedy zaslechneme němou výčitku, že podobná náhrada za normální, „lidské nádobí” musí starého muže ponižovat, urážet. Ale to si otec, jenž vidí jen rozbité nádobí (snad z vypalované hlíny, snad porcelánové, na to báseň jasnou odpověď dávat nemusí), neuvědomí. Neuvědomí si, že jeho otec je už starý muž, k němuž musí být tolerantní. K tomuto uvědomění si, že v jeho chování je cosi nepatřičného, urážlivého ve vztahu ke starému člově-

ku, k tristnímu poznání a současně i k uvědomění si vlastní viny je přiveden až dítětem: zvědavý klučina obdivuje otcovu práci, dokonce volá: „Hlele, co náš táta všechno umí, | jak mu tříšťky z rukou lítají!” Chce umět totéž co jeho otec; jako každé dítě i ono by rádo svého otce napodobilo. A prostořeký klouček také říká, co by ho k tomu vedlo: „Až se tobě třásti bude ruka, | koryto ti synek udělá!”. Tedy i ono jednou svému otci vyrobí podobné *koryto*, až se stane jako dnes onen mlčící *dědek* starým, slabým, vyloučeným, budou se mu *třást ruce* a bude rozbíjet nádobí. Signál nemohl být silnější, koryto se lidem jako nádobí přece nedává, a navíc podobné necitelné chování by mu v budoucnu se stejnou nevědomostí oplatil jeho vlastní syn!

Závěrečné čtyřverší přímo demonstruje to, jak je dědeček (fami-liárně vypravěčem pojmenovaný jako *dědek*, nic hanlivého však v tom oslovení nehledejme, jde i o dětský výraz bez negativního kontextu) upřímně dojat poté, co jeho syn přestal s prací (jistě, dítě se jej přece ptá, „proč se kolo nehýbá?”), když patrně pochopil, a také se hluboce zastyděl, že její výsledek ponižuje starého člověka, degraduje ho, vylučuje ze společnosti. Proto líbá ruce svého starého plačícího otce, jakoby ve snaze se mu omluvit, a nepřímou tak přiznává svoji necitelnost, svoji nevědomost. A vlastně i vinu.

2. Útěšná interpretace

V *kamnech praská*, místností se line příjemné teplo, ale dědečkovi je stále zima, proto vrásčité „ruce sobě zahřívá”. Jeho svědomitý a už dospělý syn sedí u čehosi, co snad připomíná primitivní soustruh na dřevo, a vyrábí svému otci dřevěnou mísu, misku. Podle jeho tvrzení proto, aby se mohl najíst bez obav, že nádobí rozbije (nebo že jej bude muset někdo krmit, vyloučit jej z rodinného kolektivu, etc.). Synovu práci sleduje vnouček; líbí se mu, jak kolo vrčí, jak „náš táta všechno umí”, obdivuje jeho šikovnost, práci rukou, kdy „mu tříšťky z rukou lítají”. Svůj obdiv k tatínkovi si nenechá pro sebe, mluví s otcem naopak nahlas a bez zábran, jako všechny děti. Proto mu také nedělá problém označit svého otce málem za zloděje, který dřevo „ukradl [...]

v panském lese”.¹⁴ Ale ani vypravěč nevolí z dnešního pohledu „korektní” výrazy, slovo *dědek* je dnes místy až hanlivé, jakkoli ne zcela. Na synovu otázku, pro koho že dělá to *koryto*, zde výraz neklamně označuje dřevěnou misku (kterou je možné dnes zakoupit v tržnici či na jarmarku jako jiné dřevěné nádobí, ceněné pro svoji rustikálnost, hlazenost, dekorativnost spíše než užité vlastnosti), odpoví, že dědovi, protože se mu ruce třesou a všechno nádobí (snad keramické, porcelánové nebo jiné, to v textu nečteme, ale patrně křehké a snad i drahé, na to báseň odpověď samozřejmě nedává), rozbije. A protože se vnoučkovi líbí otcova práce, žádá jej, aby ho tu zajímavou práci na pěkně vrčícím kolečku také naučil. Na otcovu otázku, k čemu že by mu tyto dovednosti byly, odpovídá, že když se jednou bude jemu, otci také třást ruka (jako dnes dědečkovi), také mu vyrobí dřevěné nádobí, aby se mohl najíst (bez obav z toho, že něco rozbije, nebo si dokonce ublíží, hypoteticky i bez toho, že by jej musel kdosi krmit). Jako ty dnes pomáháš svému otci, tak také já budu zítra pomáhat tobě, když to bude nutné, říká mu klučina nepokrytě.

A v posledním čtyřverší nejen slyšíme praskat oheň v kamnech, ale vidíme i plačícího starce a ruce mu líbajícího syna, oba možná i potěšené a dojaté vnoučkovou otevřeností a ušlechtilostí. Bylo rovněž nutné přerušit práci, i když to vnouček nechápe a naivně se ptá, „proč se kolo nehýbá?”. Plačící stařec a syn líbající mu ruce společně se skotačícím nevinným dítětem připomínají obrázek ze sentimentální (a nejen té) mravoučné literatury, harmonické podobenství plné emocí, slz radosti a dojetí, vytvářejí podobenství o tom, že mladí by měli pomáhat starým lidem. Dědeček se může najíst z dřevěné misky bez obav,

¹⁴ I tento motiv, okrajový, daný pouze jedním jediným lexémem *ukradl jsi*, lze vnímat ambivalentně, vycházíme-li pouze z přímé intence textu a základního významu slova. Může mít různé komunikační funkce: může to být otevřená výtku (s nevyslovenou otázkou – proč kradeš?) stejně jako hodnotově neutrální konstatování (v lese sbíráme dříví, houby, lesní plodiny, i když to *de facto* patří majiteli lesa, pánům), či dokonce „plebejsky” obdivné (panstvo má dřeva dostatek, s chudákem by se nepodělilo, co našinci zbývá: buď bude mrznout, nebo si dřevo v lese prostě nabere sám).

že by ji rozbil, bude nadále součástí rodinného kolektivu, chtělo by se dodat, za což děkuje slzami; otec je rovněž dojat vnoučkovou pozorností. A čtenář je dojat jejich dojetím (dodejme jen s malou mírou zci-zovacího efektu).

Obě interpretace se odlišují v tom podstatném, podobně jako oba záznamy fiktivní události ve fiktivním městě N. Domníváme se, že snad není nutné očividnou změnu perspektivy dopovídat, jen dodejme, že většina respondentů, jimž byly obě interpretace ukázány, nebyla schopna určit tu tzv. správnou, mnozí byli přesvědčeni o oprávněnosti obou z nich, jakkoli se vyznění kontinuity generací v obou explikacích zásadně odlišuje.¹⁵

Jde dle našeho soudu o příklad umělecké ambivalentnosti, toho, že se text osamostatňuje od autorova záměru a generuje vlastní místa nedourčenosti. Prostoreké výrazivo kloučkově (*dědek, ukradl jsi, koryto*) a případné zaplňování míst nedourčenosti např. obrázkem či fotografií dřevěné misky, dřevěného příboru či dřevěného poháru nevytvářejí pražádné negativní asociace, ale právě naopak. Text se jeví jednou i podruhé jako přímá intence, jeho interpretace jako pouhé zaplňování bílých míst jednoznačným soudem; jde o usouvztažňování a dotváření významových potencialit typické nejen pro mediální čtení. To vše se obejde i bez dodatečných vysvětlujících motivů (daných např. zprostředkovanými historickými zkušenostmi, vlastním zkušenostním komplexem, okamžikem, v němž četba probíhá, a dalšími kontextovými souvislostmi, paratextem, např. oním promítnutím podob leštěného a dekorativního dřevěného nádobí na stěnu učebny etc.).

¹⁵ V několika třídách smíchovské střední odborné školy (Drtinova 3, Praha 5), kde autor této studie vyučuje český jazyk a literaturu a kde byl, ovšem jen namátkově, průzkum proveden, se dokonce větší počet studentů klonil k oné „útěšné” interpretaci, jakkoli současně mnozí dávali najevo jistou zmatenost a vesměs připouštěli, že oba „výklady” jsou možné a „správné”. Jen výjimečně byl ten „útěšný” pokládán za „dezinterpretaci”, jakkoli velmi razantně.

Historický výklad básně je samozřejmě jednoznačný: v případě Dědovy mýsy by šlo o estetickou specifičnost (!) rozšířený výklad kritický, námi uváděný jako první, výklad čítankový, jenž by byl v souladu s rekonstruovaným autorským záměrem, žánrovým kontextem sbírky, jistě i závěry literární historie o vlivech, případně dílech, na něž Neruda navázal¹⁶. To však neubírá druhé interpretaci její sugestivnost, lákavost a přesvědčivost. První vplývá do žánru sociálně kritické poezie (s noetickou a varovnou funkcí), druhá do proudu útěšného sentimentu, jenž má kořeny barokní, přičemž podobné tklivé, plačtivé a jímavé scénérie (ilustrace) byly hojné v sentimentální mravoučné literatuře schmidovské, spojené nikoli se sociální kritičností, nýbrž s konzervativismem, důrazem na autoritu (starce, kněze, Boha jako autority autorit etc.) a emotivním didaktismem. A bez ohledu na

¹⁶ Jan Neruda se inspiroval krátkým vyprávěním („pohádkou“) bratří Grimmů nazvaným *Dědeček a vnuk* (*Der alte Großvater und der Enkel*), z níž citujeme v překladu Jitky V. Martinákové: „Byl jednou jeden prastarý muž, jehož oči byly zakalené a kolena roztřesená. U stolu sotva udržel lžici, a tak polévku pokaždé rozlil na ubrus, aby toho nebylo dost, ještě mu vytékala z úst. Jeho syn a snacha si ho za to protivili, a proto dědečka nakonec posadili do kouta za pec, kam mu dávali jídlo v hlíněné misce. Jídla nedostal však nikdy do sytosti, a tak se pak odtamtud smutně díval ke stolu a oči měl při tom plné vláhy. | Jednoho dne jeho třesoucí se ruce už misku neudržely, ta spadla na zem a s třeskotem se rozbila. Mladá žena starce hubovala, ale ten mlčel a jen si povzdychnul. Mladí koupili za pár krejcarů dřevěnou misku a z té měl dědeček nadále jíst | Když seděli opět u stolu, začal si vnuk, čiperný čtyřletý chlapec, přinášet z dřevníku polínka a rozkládat je na podlaze. „Copak to děláš, chlapče?“ zeptal se dědeček. „Vyrábím korýtko,“ odvětilo dítě: „ze kterého budou jíst tatínek a maminka, až budu velký.“ Tu se rodiče na sebe podívali a dali se do pláče, dědečka okamžitě přivedli zpoza pece ke stolu a od těch časů ho nechali vždy jíst s nimi a už se nikdy nepohoršovali, když rozlil trochu polévky“ (online: <http://pohadky.org/index.php?co=pohadka&pohadka=497>). Že jde o kritiku necitelnosti rodičů, je zřejmé, explicitní, i z jejich reakce, zahanbení, pláče coby výrazu lítosti a z faktu, že vyloučeného staříka opět přijali mezi sebe. Zde žádný prostor pro dvojznačnost, žádné „místo nedourčenosti“ ve výše uvedeném smyslu nevidíme. Jak patrně, tento *de facto* didaktický příběh musí být zcela jednoznačný, „mediálně jasný“, což je plně v intencích žánrů tohoto žánrově-tematického okruhu (didaktická funkce je řídící, „místa nedourčenosti“ a ambivalence jsou redukována na minimum – podobně tak u tzv. tendenční, kalendářové či výstražné literatury).

to, že by se Jan Neruda jako tvůrce jistě podepsal pod interpretaci básně jako lyricko-epické básně sociální a kritické k necitelnosti potomků vůči rodičům, jsou v dnešní době možné čtenářské interpretace obě. Obě může dnešní čtenář vnímat jako srovnatelné, bez cynického posměšku nebo dokonce perfidnosti. Podle svých zkušeností, tužeb, přání a očekávání bude preferovat jednu či druhou. Sám bude rozhodovat, zda se pohorší nad otcovým chováním (motiv mýsy jako žlabu pro dobytek, předmět urážející a odcizující), nebo jej s/pochválí (ručně vyrobená a pěkná dřevěná miska představuje pomoc starému muži, předmět pomoci, slzy jako výraz radosti a obdivu). Samozřejmě podle svých preferenčních očekávání, zkušeností, zájmů, osobnosti etc.¹⁷

Současně vzniká otázka: čím se liší interpretace *modelové fiktivní zprávy* od interpretace *reálně fiktivní básně*? Do obou světů samozřejmě vkládá interpret své „Já“, interiorizované potřeby a hodnoty, preference. Do obou projektuje příjemce sdělení své postoje, očekávání, zkušenostní komplex, „osobní encyklopedii“ (Eco 2010), ale jen v umění se stáváme skutečnými partnery, i divák je skutečný „spolutvůrce významů“ (Žantovská 2012, s. 78–80). Politik, žurnalista či PR mluvčí nemohou ignorovat očekávání svých zadavatelů, diváků či posluchačů. Semiotický svět literárního díla je však cosi substanciálně odlišného nejen od reality, rovněž od napsaných či vyslovených slov po-

¹⁷ To neznamená, že by „didaktická interpretace“ (Ivana Gejgušová, Ladislava Lederbuchová, Jitka Vítková a další) Nerudovy básně jako vyjádření lítosti nad necitelným chováním vůči starému člověku, nepřímá dětská výtka, výraz studu a snaha se se starým otcem smířit, omluvit se mu, měla být jakkoli bagatelizována, s pokřčením ramen zamlčena či prostě přehlížena: opakují, že je v souladu s prokazatelnou autorovou intencí. Ve škole by měla být uváděna jako ta, kterou sledoval tvůrce textu: i ve škole je dílo vnímáno především jako médium. Současně však nelze „trestat“ a „zesměšňovat“ jako dezinterpretaci nebo „hloupost“ i naznačenou druhou rovinu díla, „útěšnou“ a „idylickou“ nebo sentimentálně „mravoličnou“ (otec pomáhá starému člověku, aby mohl pohodlně a nerušeně jíst, vyřezává mu dřevěnou misku, aby se nemusel bát jíst, aby nebyl vylučován z rodinného kolektivu), popř. další potenciality tohoto textu, které přesahují rámec jednoznačnosti. Ostatně, jakýma očima bude tento text čten („v jaké komunikační perspektivě bude vnímán“) za sto či dvě stě let, to dnes nemůžeme předpokládat ani spekulativně.

litika, žurnalisty nebo reklamního manipulátora. Postavy přirozeně nejsou skutečnými lidmi, i když třeba měly své skutečné předobrazy, věty literárního díla nemají svůj objektivní korelát, jen denotáty. Máme-li dojem, že zobrazený svět je skutečný, je to jistě úspěch autorovy mimetické strategie, ale i tehdy jde o iluzi skutečnosti: jde o kvazi-věty a kvazi-svět, viděno ingardenovským očima (Ingarden 1989). Jestliže by ve filmu náhodný a nevystřížený posun kamery ukázal inscenaci sugerované reality¹⁸, ukázaly by v textu totéž zcizovací efekty, hlas spisovatele coby skrytého tvůrce a režiséra představených událostí. Přesto sugestivnost a přesvědčivost konstruovaného fiktivního světa a přesvědčení, že dílo je především nositelem věcných informací, budí v naivních příjemcích dojem, že postava je reálný člověk, herci, asociativně spojenému s určitou rolí, dokonce rozhněvaní diváci vytýkají charakterové a jiné nedostatky ztvárněné postavy, v extrémním případě na něj slovně či jinak na ulici zaútočí. Nebo vzniká dojem, že dílo je přímý projev autorovy intence a jednoznačný, nebo jako jednoznačně odhalitelný, výraz umělcova přesvědčení, cosi jako „kůl jeho prohlášení“, veřejný „tlampač“ jeho názorů, samozřejmě pro nebo proti někomu či něčemu. A nejde jen o naivního diváka či posluchače, někdy máme dojem, že se takto chovají k literatuře i někteří badatelé, kteří svou práci spatřují v odhalování toho, v čem se spisovatel mýlil, jaké invalidní informace přinesl, jak nepřesný a zavádějící je obraz něčeho, jakých poklesků se tvůrce dopustil¹⁹. Nezpochybňujeme nijak význam užitečných výzkumů imagologických, spojených s autory jako Hugo Dyserinck, Sabine Egger, Manfred Fischer, Miloš Zelenka (Zelenka 2018) ad., ty však nelze přeceňovat – literatura není jen obraz (auto-images a hetero-images) a nelze ji na něj redukovat.

¹⁸ Paradoxně to však platí i pro nonfikci, protože úhel záběru kamery a to, co není ukázáno, může být pro vyznění reportáže zcela zásadní, podobně jako výběr fotografií a dalšího ilustrujícího materiálu.

¹⁹ Velmi rozšířené je dnes hledání tzv. antisemitů mezi českými spisovateli a odhalování jejich domnělých poklesků.

Otázku by proto bylo možné rozšířit i na výzkum tzv. stereotypů²⁰ v textu, uměleckém i žurnalistickém, mediálním v nejširším smyslu tohoto slova. Medializace zasahuje dnes veškerou uměleckou tvorbu, od nosiče umění přes reklamu, prodej až po recepci díla jako média informací, zábavy, přesvědčivého pohledu a obrazu. Naši úvahu bychom proto mohli zakončit i jinak: Je dílo projevem stereotypu sdíleného autorem? Je naše vnímání takového díla projevem našich vlastních stereotypů vnímání? Nebo je jedním i druhým? Nepodsunujeme literárním (literárně mediálním) textům něco, co v nich není? Nebo jen rekonstruuje něco, co je v textu záměrně/nezáměrně naznačeno a existuje takříkajíc v zárodečné formě? Nebo v textu hledáme indikátory něčeho, k čemu máme blízko našim mentálním uzpůsobením, naší jazykovou zkušeností, ale i rodinným, mediálním a školsky autoritativním hodnocením? Nelze jev coby znak zcela legitimně interpretovat různě, dvěma či dokonce třemi způsoby? A do jaké míry je takový způsob tázání vůbec legitimní, užitečný? Má smysl ptát se na něco, co je v rozporu se základním, tedy estetickým statutem uměleckého slovesného textu? Co z něj činí médium dominantně přesvědčovací, informační, výchovně-vzdělávací, genderově reprezentativní, (ne)pravdivě reprezentující nějakou rasu, národ či vyznání, nebo jen projev autorových domnělých předsudků? Hrozba redukcionismu se jeví jako mimořádně silná.

Literatura

Bredheft Thomas A., 2014, *The Visible Text: Textual Production and Reproduction from »Beowulf« to »Maus«*, Oxford: Oxford University Press.

Čmejrková Světa, Hoffmannová Jana (eds.), 2003, *Jazyk, média, politika*, Praha: Academia.

Eco Umberto, 2010, *Lector in fabula: role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia.

²⁰ Srov. náš výzkum pro internetový čtvrtletník Medias res, který byl realizován na přelomu let 2017 a 2018 mezi „lidmi pera“ spojenými mj. s alternativními médii. Všechny tyto otázky zde byly nejen nastoleny, ale i analyzovány (Mikulášek 2018b).

Empson William, 1963 [1930], *Seven types of ambiguity*, London: Chatto and Windus.

Genette Gerard, 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hutcheonová Linda, 2012, *Teória adaptácie*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

Ingarden Roman, 1989, *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon.

Koupil Ondřej, 2020, *Květen. Rekompozice Máchova »Máje«*, Praha: Akropolis.

McLuhan Marshall, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill.

Mandelbrot Benoit B., 2003, *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*, Praha: Mladá fronta.

Markiewicz Henryk, 1979, *Aspekty literatúry*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Mathauser Zdeněk, 1989, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno: Blok.

Mičienka Marek, Jiráček Jan, 2007, *Základy mediální výchovy*. Praha: Portál.

Miko František, 1988, *Umenie lyriky*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Mikuláš Roman a kol., 2016, *Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery*, Bratislava: Veda.

Mikulášek Alexej, 2016, *Realitou k tvorbě aneb Interpretační akordy a kontrapunkty*, Křenovice: Kmen.

Mikulášek Alexej, 2018a, *Několik poznámek k metodologii hodnocení a interpretaci literárních jevů (se zřetelem k »hledisku hodnocení«)*, [in:] Ján Gallik, Milan Jozek (eds.), *Kultúra a súčasnosť 17*. Nitra: UKF, s. 107–118.

Mikulášek Alexej, 2018b, *Vnímání stereotypy, nebo stereotypy vnímání?*, „Medias res“ 3, č. 2, s. 1–728.

Neruda Jan, 1868, *Knihy veršů*, Praha: Ed. Grégr.

Pellatt Valerie (ed.), 2013, *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online: <https://www.scribd.com/document/330639033/Text-Extratext-Metatext-and-Paratext-in-Translation-Valerie-Pellatt>.

Thompson John B., 2004, *Média a modernita : Sociální teorie médií*. Praha: Univerzita Karlova.

Zelenka Miloš, Tkáč-Zabáková Lenka, 2018 (ed.), *Imagológia ako výskum obrazov kultúry: k reflexii etnických stereotypov krajín V4*. Nitra: UKF.

Zítková Jitka, *Didaktická interpretace na základní škole IV. Možnosti uplatnění komparačních postupů při interpretaci textů*. Online: <https://docplayer.cz/29443940-Dedova-misa-jan-neruda-v-kamnech-praska-dedek-kazdou-chvil-i-zvadle-ruce-sobe-zahriva-kolo-vrci-syn-si-s-praci-pili-nadobu-si-z-dreva-vyryva.html> [přístup 10. 6. 2020].

Žantovská Irena, 2012, *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Žilka Tibor, 2015, *Od intertextuality k intermedialite*, Nitra: Universita Konstantina Filosofova.

Загидуллина Марина, 2015, *Паратекстуальность как литературная универсалия*. [в:] А. А. Фаустов (ред.) *Универсалии русской литературы 6*, Воронеж: Научная книга, с. 8–17.

Леонова Марианна, 2015, *Фрактальная перспектива нарративные стратегии ее создания на примере прозы постмодернизма символизма*, [в:] А. А. Фаустов (ред.), *Универсалии русской литературы 6*, Воронеж: Научная книга, с. 18–30.

Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie?¹

Keywords: Czech literature, experimental poetry, Miloslav Topinka

Klíčová slova: česká literatura, experimentální poezie, Miloslav Topinka

Abstract

The study *Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie* (*The text-dwelling – rarity in spectrum of czech poetry*) deals with Miloslav Topinka's second poetry collection, whose first edition (1970) was destroyed and its re-edition was not published until 1991. In his second collection the poet uses experimental procedures (construction of text as a living space, words transformation into rats etc.) that make the collection *Krysí hnízdo* a unique work that stands out from general tendencies of Czech poetry of the 20th and 21st centuries.

Studie *Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie* se zabývá druhou sbírkou Miloslava Topinky, jejíž první vydání v letech 1970 bylo zničeno a reedice se sbírka dočkala až roku 1991. Ve své druhotině již básník naplno využívá experimentální postupy (vystavění textu jako obytného prostoru, proměna slov v krysy aj.), díky čemuž se sbírka *Krysí hnízdo* stává jedinečnou a vymyká se obecným tendencím české poezie 20. století a 21. století.

Topinkova druhá sbírka *Krysí hnízdo* vyšla poprvé v roce 1970 v nakladatelství Mladá fronta. Její náklad však byl zničen. Obsahovala verše z období od listopadu 1967 do července 1969 a vznikala tedy v době, kdy se experiment stal programem mnohých českých autorů, a Topinka nebyl výjimkou (Bílek 2007, s. 54). Volba experimentu však nebyla prvoplánová, jeho výběr nám pomůže objasnit vymezení experimentální poezie. Definice a představy o tomto umění shromážd-

dili a poté v roce 1967 vydali Bohumila Grögerová a Josef Hiršal ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*, umělci se ve svých vyjádřeních různí a každá esej přináší velice osobní a specifický vhled do této problematiky. Ovšem jako celek odkrývají základní charakteristické rysy experimentální tvorby, a potažmo tedy i tvorby Topinkovy. Jsou to objektivnost, dynamičnost, novost a prostorovost. Objektivní zde figuruje ve smyslu srozumitelnosti pro co nejširší publikum – básníci směřují k ideálnímu bodu, kdy se slovo tvoří samo ze sebe a skrze jazyk dochází k osvobození univerzální reality (Chopin 1967, s. 99). Jazykem myslí Chopin i zvuky, gesta či ticho, jež umožňují naroubování jazyka na svět kolem nás (Chopin 1967, s. 99). Požadovaná objektivnost tak v sobě nese semknutí s žitou realitou, se skutečností, jež deklaroval již ve 40. letech Jindřich Chalupecký ve stati *Svět, v němž žijeme*:

Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné (Chalupecký (1940) 1991, s. 73–74).

Toto prolínání života a umění symbolizuje odstředivý pohyb, umění nesmí být zakonzervováno, nýbrž musí vyjít ze své ulity ven. „Poesie musí exploatovat meziprostory, které vznikají mezi poesii a výtvarným uměním (environment, hapenning, events, akce-cvičení)” píše Miloslav Topinka ve své stati *Topologie nové, jiné poesie* a poukazuje tak na příkladu výtvarného umění, které se otevřelo a vyšlo ven z galerií do ulic, na nutnost nechat vystoupit poezii z uzavřenosti knihy do živé krajiny (prostoru) (Topinka 2007, s. 33). Tato extenze umění se začala nejprve rozvíjet v oblasti výtvarna (ve světě Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, u nás Vladimír Boudník, Milan Knížák aj.). Konkrétně pojem environmentu, jenž bychom mohli zahrnout do projevů akčního umění, poprvé použil americký malíř Allan Kaprow v esaji *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Básníci, zaujatí prostorem a objekty běžného života, se inspirovali *specifickými vlastnostmi zraku, zvuku, pohybu, lidí, pachů a hmatu* (Kaprow 1958, online) a předmětem umění se tak stávají běžně známé propriety, na něž je ovšem najednou

¹ Studie je dílčím výstupem z projektu Studentské grantové soutěže SGS04/FF/2020 Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy).

pohlíženo jinak. Důležitou roli sehrává také postava umělce, jenž aktivně přijímá podněty z vnější žité skutečnosti.

O postu umělce pojednává stat' Jindřicha Chalupeckého s názvem *Umění a transcendence* (publikováno v „Revolver Revue” až v roce 2001, přičemž napsána byla už v roce 1977). Moderní svět je podle Chalupeckého příliš pečlivě organizován a je uzavřen jakékoliv transcendentální iniciativě, umění má být naopak výrazem tohoto skutečnost přesahujícího snažení. Posláním umělce má být svědectví této transcendence a jeho transformace do díla. Podobně jako Kaprow zdůrazňuje určující vztah skutečnost – umění, přidává však třetí člen této pomyslné rovnice, a tím je transcendentální přesah umění.

Roger Gilbert-Lecomte, básník skupiny Le Grand Jeu, jež je pro Topinku silným inspiračním bodem, se také věnuje otázce, co definuje básníka. V přednášce *Proměny poezie* hovoří o nutnosti jiného vnímání, o tzv. poetickém stavu, kdy básník setrvává v receptivním stavu prázdnoty, jež otevírá jeho vědomí a napomáhá mu vidět předmět jinak, doslova mu umožňuje se v daný předmět proměnit (Gilbert-Lecomte, s. 73). Příliš se neliší ani Topinkův výklad „poetického stavu”, jenž nalezneme v úvodní studii k antologii *Vysoká hra*:

Rozbit hranice možného, uvést tělo do stavu co nejbližšího fyziologické smrti, a přitom zůstat bdělý. Nahlédnout za smrt, za rozhraní mezi životem a smrtí, a zaznamenat vše, co tam lze zahlédnout. Projít zdí, tunelem, průnikem, trhlinou do jiného světa, do světa „za”, do jiného vědomí, do toho prostoru „pak už nic”. A přecházet, prolínat tam a zpět (Topinka 1993, s. 14).

Texty Le Grand Jeu, Jindřicha Chalupeckého a Miloslava Topinky v několika bodech souzní – poezie má rozrušovat, rozrývat skutečnost, má být plná exprese, nesourodých pocitů, má otevírat brány do nepoznaných prostorů či alespoň dávat do nich nahlédnout skrze trhlinu, která se otevře jen na maličký okamžik. Její výchozí bod však má být skutečnost, poezie musí být s vnější realitou v úzkém propojení, nesmí se od ní distancovat. Topinka pocituje potřebu vzniku nové, jiné poezie, jež nebude pouhým ornamentem, dekorací či surovým dokumentem, jenž se stal předmětem k zaznamenání, ale má být prosou, vycházet ze svých kořenů. Zásadní roli hraje také mediální

propojení – poezie není pouhý text, je to zvuk, obraz, časoprostor. S těmito aspekty je zapotřebí pracovat a rozvíjet je. Díky tomuto propojení a komplexnímu pohledu je možné získat novou citlivost ke slovu, která znamená uvědomění si, jak slovo vzniká, co tomu předchází, co se dále děje v hrtanu, co se děje v mysli, co v ústech. Vznik slova je tělesný akt, ať už se jedná o hlásky vyslovené či napsané grafémy (Topinka 1993, s. 33–34). Je však patrné, že tato myšlenka rezonovala v šedesátých letech i u jiných experimentálních básníků a nesla se tak napříč mezi umělci. Například Emil Juliš zmiňuje ve své stati, jež byla uveřejněna v antologii *Vrh kostek – česká experimentální poezie* tzv. „novou citlivost”, jež se stala podstatou a výrazem nejen jeho tvorby. Text básně vyžaduje spoluúčast umělce, stává se otevřeným, a pokud má básník určitou schopnost, může podle Juliše přesáhnout do meditace, magického zařikání, splynutí s konečnou realitou (srov. Juliš 1993, s. 254). Je to tedy víra umělce v jakousi nadosobní hodnotu díla, která má neomezenou platnost a přesahuje smyslové chápání člověka, směřuje k transcendentnu.

Ovšem za prvního moderního básníka, od něhož se tendence básníka uhranutého skutečností odvíjí, je nutné označit Arthura Rimbauda. Určující Rimbaudovy teze nacházíme v jeho *Dopisech vidoucího*. V dopise Paula Demenymu datovaném roku 1871 vysvětluje sám Rimbaud, co to znamená být vidoucí:

Říkám, že je třeba být vidoucím, učinit se vidoucím. Básník se stane vidoucím dlouhým, nesmírným a soustavným vyřazováním všech smyslů z řádu. Všechny podoby lásky, utrpení, šílenství; hledá sám sebe, vstřebává do sebe všechny jedy, aby si ponechal jen jejich trest. Nevýslovná muka, při nichž potřebuje svou víru, veškerou nadlidskou sílu a stává se z něho mezi všemi velký nemocný, velký zločinec, velký prokletec – a nejvyšší Vědoucí! – Neboť dospívá k neznámu! (Rimbaud 2003, s. 102–103).

Ve středu textů J. A. Rimbauda stojí básník-vidoucí jako tvořící subjekt. Nejvýstižněji definoval vidoucího F. X. Šalda ve své knize *J. A. Rimbaud – Božský rošťák* jako „svéprávného tvůrce, jež tvoří rovnomocninu skutečnosti, tedy skutečnost novou; a vytváří ji svou metodou alchymie slovní” (Šalda 1930, s. 98–99). Poezie tvořená vi-

doucím znamená zlomové, nové², jiné vidění světa, poezie má mít neomezenou platnost a širokou srozumitelnost, což ovšem neznamená, že bude psána prostou řečí, ale bude zobrazovat jevy v jejich pre-podobě. Definice a teoretická vymezení „básníka-vidoucího“ se nabízejí ať už ve statích zmiňovaného Šaldy, v textech Le Grand Jeu či Miloslava Topinky. Ovšem ty pouze zdůrazňují pozici takového básníka a vystihují až nadpozemské schopnosti, jimiž oplývá. Je to tedy určitá role, ideální představa, kterou autoři v mezích teorie vytvářejí (i sám Rimbaud) či se snaží do ní stylizovat (Rimbaud, básníci Le Grand Jeu, Topinka.) Je však podstatné se pokusit tento pojem či roli vymezit také teoreticky, což nám poté následně ukáže, jak tento subjekt utváří text v Topinkově *Krysím hnízdě*.

Problematické básnických subjektů se v české literární vědě věnoval především Miroslav Červenka. Ve své knize *Fikční světy lyriky* rozlišuje obligatorní typy řečové aktivních subjektů. Jsou to empirický autor, subjekt díla a lyrický subjekt. Ke kterému z těchto subjektů lze přiřadit kategorii básníka-vidoucího? Začneme od autora empirického. Básníka-vidoucího nelze ztotožnit s jedním jediným básníkem, byť se tato tradice začíná od Arthura Rimbauda, pokouší se o tuto stylizaci i autoři další a tedy se nejedná o empirického autora, který by byl s tímto pojmem či konkrétním jménem zaměnitelný. Ovšem vše se od básníka, jeho těla a mysli odvíjí. Jde o jeho (nad)smyslové vnímání, které se transformuje do aktu psaní. Tady už ovšem začíná kategorie druhá – subjekt díla, která se už velice blíží básníku-vidoucímu. Srovnáme si jen definice obou. Básník-vidoucí vytváří novou skutečnost především skrze materii slovní (Šalda 1930, s. 98–99), zatímco subjekt díla se projevuje konstrukcí fikčního světa lyriky, k tomu využívá semiotický systém a jím zvolený jazykový kód (Červenka 2005, s. 728–734). Vidíme, že teoreticky jsou si pojmy subjekt díla a básník-vidoucí velmi blízké. Básník-vidoucí je tedy specifický případ subjektu díla, k jehož vzniku je nutný specifický fyziologický

² (Adjektivum nové používá jak Rimbaud („nová literatura“), tak i zmiňovaný Juliš („nová citlivost“) a Topinka („nová, jiná poezie“).

stav reálného autora. Vyznačuje se dominantním postavením ve světě hry a kontemplace, stává se tvůrcem vlastního mikrosvěta.

Ne jinak je tomu v Topinkově *Krysím hnízdě*. Subjekt díla je v *Krysím hnízdě* natolik určující, že přejímá také roli lyrického subjektu. Lyrický subjekt sice v básni promlouvá, ale jde v podstatě o hlas subjektu díla, neboť svojí řečovou promluvou konstruuje fikční svět, stává se jeho tvůrcem. Prostor krysího hnízda je postupně vytvářen promluvou subjektu. Vymezení tohoto místa se děje skrze jeho popis fyzikální, skrze jeho hmatatelnou složku – „kostra z aluminiového drátu, vyplněná lepenkou | ztvrdlou škrobem.“, „Před každým vchodem linoleum-zrcadlo, s rozlévajícími | se okraji-loužemi“ (Topinka 1991, s. 9). Krysí hnízdo není monstrózní stavbou, je vystavěno ze zbytkového, různorodého materiálu, nalezeného v blízkosti lidských sídel – aluminiový drát, zbytek lepenky, zatvrdlý škrob, zrcadlo, louže. Člověk je v běžném životě obklopen destruovanými předměty, v hnízdě se objevují znovu jako známé propriety, jež slouží Topinkově potřebě znovu vymezit prostor a uspořádat předmětnou skutečnost, jíž by mohl být člověk integrální součástí a která by vypovídala o existenci jeho vědomí věci (srov. Langerová 1991, s. 6). Toto doupe skýtá bezpečí, neboť je ohraničeným prostorem, prostorem známým nebo alespoň poznatelným, hmatatelným. Krysí hnízdo zároveň nemá řád, na podlaze se povaluje prach, hobliny, peří, poblikává reflektor, svým chaosem připomíná spíše jakési předpekli, místo nehostinné, nepříjemné, ale zároveň v koloběhu života jaksi bytostně nevyhnutelné. Obrisy v zrcadlech na zemi i na stěnách jsou v krysím hnízdě jiné, než se původně jevily v běžném světě, dost možná se právě tady odkrývá jejich pravý, nezkrášený obraz, ocitáme se v místě, které disponuje vlastními pravidly.

V úvodu básně je zmíněn pouze vchod do hnízda, nikoliv východ z něj, s cestou ven se příliš nepočítá. Při vstupu dochází ke zkreslení řeči, proměňuje se tedy nejen obraz, ale také zvuk. Vše fyzikální, co definuje člověka, je nutné proměnit – jeho zrak, jeho sluch a také jeho pohyb. Do krysího hnízda se vstupuje pouze račím pohybem, tato podmínka je určitým odkazem na dětství – dětská chůze pozpátku. To-

pinka používá říkanky a hry i v jiných sbírkách, neboť jde o první řečové či pohybové projevy, skrze něž si děti osvojují řeč a zachycují svět a znamenají tak návrat k počátkům řeči (tady ale nelze mluvit ještě o její pre-podobě, k níž Topinka postupně směřuje, když v pozdějších sbírkách tematizuje také ticho.)

Řeč, slova a porozumění jsou ústředními motivy sbírky *Krysí hnízdo*. Sbírkou je tragédií v obecně platném měřítku, řeč se zhroutila. Nejde o pouhý kolaps řeči kvůli nesrozumitelnosti, slova zde z abstraktních rozměrů nabývají vyšších rozměrů a proměňují se v krysky:

Krysím hnízdem se honí krysky -
slova, krysky – útržky slov,
krysky – zbytky dialogů. Chrou-
pají torsi textů a slůvka
pro potravu.

(Topinka 1991, s. 9)

Jejich zhmotnění symbolizuje sílu slova, slovem může člověk zranit, ublížit či proklít druhou osobu. Ničím jiným než řečí toto není možné, i když na danou věc pouze pomyslíme, i v duchu pojmenováváme a vyslovujeme myšlenky opět danou řečí. Zatímco jejich hemžení je znakem prchavosti slova, jde o pouhý moment, kdy slovo zazní, kdy je hmatatelné jako celistvé. Můžeme je poté zaznamenat, ale nikdy se nám nepodaří zaznamenání všech jeho aspektů – fyzického (někdo promlouvá), zvukového (někdo poslouchá), grafického (někdo zaznamenává). Četnost krysek je také metaforou nekonečného množství slov, jež, ať už vyřčená či nevyřčená, ulpívají v paměti lidí, v textech či nahrávkách.

Tady se slova v podobě krysek ocitají v hnízdu, jež Topinka označuje jako mimo-prostor. Jeho popisu věnuje celý oddíl sbírky s názvem MIMO. Tento mimo-prostor je prostředím, v němž se věci vyskytují ve své syrové pre-podobě a dochází tak k odhalení jejich vlastní podstaty. Vše se v tomto jasně vymezeném místě prolíná, vše sebou prostupuje a různě se překrývá. Proto existovat v tomto prostoru a porozumět zjevovanému vyžaduje být neustále v pozoru, být napjatý (srov. Topinka 1991, s. 37). Podobně pracuje ve svých prózách s pros-

torem také Věra Linhartová. Pokoje, jež obývají postavy Linhartové, se neustále proměňují, rozpadají, jsou otevřené, průchozí, navazující do nekonečna. Ovšem své jedinečné a nejvlastnější bydlení si podle Daniely Hodrové budují její promlouvající postavy ze slov, řeč je v podání Linhartové metaforou způsobu k bytí – „vykrajujeme z prostoru tvar svého bytí a činíme tak především svou řečí“ (Hodrová 1997, s. 236–237). Východiskem se jí a také Topinkovi stává filozofie Heideggerova, neboť pouhé žití života není ještě bytím, až pouze „básnický bydlí člověk“, tedy skrze řeč (srov. Heidegger 1993, s. 155).

Pokud bychom se podívali dále do literární historie, pracuje s motivem věty a slova básník a prozaik Richard Weiner. Ve své básnické sbírce *Mnoho nocí*, jež je silně ovlivněna parasurrealistickou skupinou Le Grand Jeu, jež stojí také v hlavním bodu zájmu zmiňovaného Miloslava Topinky, pracuje s textovými figurami. Podle Langerové se v případě Weinera jedná o experiment, kdy je jazyk vyrván ze svojí přirozené podoby a dochází k tomu, že se jeho útvary zjevují jako živé bytosti (Langerová 2000, s. 73). Pozornost je tak upjata nikoliv na postavu, která jazykovou figuru užívá, ale na onu figuru samotnou a ta se tak stává významotvorným činitelem. Postava, jež je nutná pro používání jazyka, zde neexistuje, jazyk a jeho složky existují samy o sobě, bez uživatelů. V básni *Tryznivá věta* (Weiner 1997, s. 255–257) je touto figurou věta, jež se stává nositelem smutku a zkázou všeho veselí. V básni *Vzpomínka z Morvanu* (Weiner 1997, s. 242–245) je to zkazka, jež vypráví smutný příběh opuštěného místa. Tím, že jazyk nemá svého mluvčího, začíná být nelidským a tím pádem nemi-losrdným, jako by bez lidského faktoru nabýval na surovosti a nemi-losrnosti, ale také se jeví být očištěn od nánosů nepravdivých přivlastků, jež mu dává člověk nesprávným užíváním. Podobně pracuje i Topinka, jeho figury slov-krysek také nemají svého původce, existují samy o sobě, jediné, co se vytváří, je jejich hnízdo – prostor, v němž se slova stávají bytostmi. Subjekt dila sám tento prostor vymezuje, slouží mu k zhmotnění slov, a tedy k jejich poznatelnosti. Nejedná se však o místo mimo tuto skutečnost, naopak obojí je propojeno a vzájemně se prostupuje.

Také poznání samotné podstaty řeči vychází ze skutečnosti, ze smyslového vnímání a koresponduje s experimentálními metodami parasurrealistické skupiny Le Grand Jeu. Podobně jako Weinerova trýznivá věta a smutná skazka přináší Topinkovy krysíky nemilosrdenství a fyzické utrpení – „Tak blízko řeči, že řeže” (Topinka 1991, s. 111). Topinka zde v podstatě vytváří model mezní situace ve smyslu, jak ji interpretuje Jaspers, tedy jako okamžiky, z kterých nemůžeme vystoupit, ale musí se jim čelit, aby po překonání zoufalství mohlo dojít k proměně vědomí bytí (Jaspers 1996, s. 17–18). Topinka podrobuje řeč kritickému zkoumání nejprve skrze tělesno, ovšem uvědomuje si nedokonalost smyslového vnímání (v *Krysím hnízdě* dochází ke zkreslení zvuku i obrazu), jazyk, tak jak je znám, se rozpadá, snaha o kritické poznání řeči nepřináší uspokojení, ale bolest. Ve výsledku je to autentické sdělení v Jaspersově smyslu – poznání až na dřev – slovo se rozpadá na jednotlivé hlásky, zvuk a zároveň ticho, které dohromady tvoří celek, jenž dál rozbít nejde, a tím se dostáváme k prázakladu řeči. V textu je toto poznání zprostředkováno pomocí motivu smrti, smrt je v tomto mimo-prostoru také možno ohmatat, poznat – „Mezi zde a tam je smrt” (Topinka 1991, s. 25). Rozkládání a skládání nepodléhá pouze řeč, ale také tělo. Obojí podléhá kolapsu, jenž však neznamená konec či smrt, ale naopak směřuje k prolínání, tělo a řeč se pojí v jednu existenci – „Žebra v povětrí, kosti v mojí řeči” (s. 25), neboť obé spolu souvisí, rozklad jednoho znamená proměnu druhého. Je tedy i jistá naděje v proměnu ve vyšší celek, ale ta se na konci celé sbírky zamítá a básnický subjekt pouze suše oznamuje:

Ted' už tam projdu očima.
Tady je pozdě. Tady jsem v hrobě
(Topinka 1991, s. 25)

Topinka vytváří prostor krysího hnízda řečí, aby mohl zpředmětnit projevy jazyka, analogicky tím poukazuje na konstrukci lidské bytosti, která si ve svojí mysli vytváří opět řečí prostor, v kterém může abstraktně přemýšlet a uvažovat v souvislostech. Jakmile se řeč pomate, skončí i lidská existence, neboť se nemůže rozvíjet a jen pasivně přežívá bez schopnosti pojmenovat a rozlišovat skutečnost.

Jelikož nemohla sbírka *Krysí hnízdo* rezonovat v době svého prvního vydání roku 1970, dočkala se reedice v devadesátých letech u nakladatelství Mladá fronta (stejně jako u prvního vydání). Po revoluci však vychází nesčetné množství knih autorů, jež nemohli své knihy publikovat či autorů nových, začínajících. Někteří literární historici tak počali mít potřebu změť vycházejících knih urovnat, nalézt obecné tendence a popsat rysy, jež spojují jednotlivé autory či texty. Tomuto škatulkování byla v devadesátých letech postoupena také zmiňovaná druhá sbírka Miloslava Topinky – *Krysí hnízdo*. Tato znovuobjevená kniha však jako by se všem typologiím vzpínala, neboť její poetika odkazovala k 60. letům a experimentu. Pokud bychom vycházeli z první nabízené typologie poezie devadesátých let Jiřího Trávnicka, jež vyšla v „Hostu” (1/1997), tak by se Topinkovo *Krysí hnízdo* blížilo ponejvíce skupině autorů, jež charakterizuje „vůle ke gestu”, potřeba určité jinakosti, jež by znamenala experimentování s formální podobou textu – hru se slovy, bohatou obraznost a autostylizaci (Trávnick 1997, s. 67). Ovšem Topinkovu básnickou existenci určitě nelze označit pojmem manýra, nejde *a priori* o provokaci, výlučnost, individualitu, ale o hluboce promyšlený básnický výraz vyvěrající z touhy po poznání podstaty jevů, přičemž právě poezie se stává prostředkem k tomuto vědění.

Další možná je typologie Miroslava Balaštica, přednesená v září roku 1997 na bitovském sympoziu *Mladá poezie dnes* (později vyšla časopisecky v „Hostu” (2/1998), později ve „Tvaru” (2/2006, 3/2006) a nakonec i knižně v *Postgeneraci. Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století*). Ovšem ani tady se nedopátráme jasného vymezení, jež by se dalo aplikovat na Topinkovu tvorbu. Topinkova poezie se zde ocitá v průsečíku linie reflexivní, empirické a magické. Topinkovy básně vychází ze skutečnosti, zpochybňují všechny jistoty tohoto světa, především fungování řeči (reflexivní typ), zobrazují zkušenost, která dostředivě směřuje k transcendentnu a odkrývá tak svoji mimojazykovou skutečnost (empirický typ) a volbou textu konstruovaného jako experiment silně inklinuje k typu magickému. Magická linie je charakteristická „tvůrčím aktem, který může bezprostředně působit na

skutečnost a utvářet ji” (srov. Balaščík 2010, s. 124–127). Toto úzké propojení vytvořeného světa se skutečným pak znamená nutnost brát vše, co se v daném prostoru odehraje se vši vážností. Nejde o lehkovážnou hru, nic, co se v tomto mimo-prostoru, jak ho označuje v básni Topinka, stane, nelze zase slovy zrušit, vymazat, jde o nevratné procesy a děje, jež mají své fatální následky stejně jako ve světě skutečném. Proto je tak těžké vměstnat Topinkovu poezii pouze do jedné z tendencí, pojímá totiž obojí, vychází z empirického světa lidí a směřuje k transcendentální hře.

Další možnosti ke zmapování Topinkova statutu nabízí novější literárně-historické příručky, publikace *V souřadnicích volnosti* (Academia, 2008) a *V souřadnicích mnohosti* (Academia, 2014). V obou případech má vstupní studii pro oddíl poezie na starost Petr Hruška a v obou nalezneme heslo Miloslav Topinka. Hruška si velice dobře uvědomuje prostý fakt, že je nemožné rozdělit českou poezii do několika univerzálních neměnných typů, a tak volí cestu pouhého nastiňování básnických tendencí. Miloslav Topinka se zde pochopitelně ocitá mezi básníky, jejichž poezie věnovala zvýšenou pozornost jazyku a promluvě, zkoumala možnosti jazyka a řeči a udělovala autonomní nezávislou existenci autorovi, potažmo obecně člověku. Smyslem tohoto zkoumání mělo být bližší pochopení systému komunikace, ale také systému a chodu skutečnosti světa (srov. Hruška 2008, s. 68–69). Za klíčové se tak jeví řeč o vůli k experimentu, zvýšená pozornost ke slovu, hledání hodnoty, povahy i původu slova (srov. Hruška 2008, s. 65).

Z poněkud zúženého, ale pestrého přehledu³ typologií české poezie, nám vyvstávají určité specifické rysy Topinkovy tvorby. Jeho poezie staví na svébytné básnické existenci, vycházející z Heideggera, je pro něj poezie samotným bytím, což se v textu projevuje dominantním subjektem, jenž text utváří, touto výpovědí také konstruuje fikční

³ Pokusili jsme se o přehled různorodých názorů na směřování české poezie a na typologie, jež jsou vhodné a lze je aplikovat na Topinkovu poezii. Vybíráme také především statě z 90. let, neboť právě toto období chápeme jako znovuoživení Topinkových textů a vnímáme ho především jako básníka současné české poezie, jež se vykrystalizovala právě v porevolučním období.

svět, jenž vychází z empirické zkušenosti. Subjekt díla se tedy nejprve stává prvkem spojujícím, aby posléze podrobil text totální dekonstrukci. Ve výsledku je to absolutní kolaps řeči a jazyka obecně, řeč selhala, aby se mohlo začít nanovo, v podstatě se zde projevuje tendence „zprůzračňování” či očištění řeči, jež se v různých variacích objevuje v české poezii už od povalečných let v dadaismu, surrealismu, expresionismu a poté i experimentální poezii, ale vždy jde o zbavení řeči nánosů, nepřesných významů a odkrytí jejich prapůvodních významů právě dekonstrukční metodou, kdy se z řeči stane pouhý zvuk.

Literatura

- Balaščík M., 2010, *Postgenerace. Zátisi a bojiště poezie 90. let 20. století*, Brno: Host.
- Bílek L., 2007, *Experiment jako program v české poezii šedesátých let*, [in:] S. Fedrová a kol., *Poetika programu – program poetiky*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 54–60. Online: <http://www.ucl.cas.cz>.
- Červenka M., 2005, *Fikční světy lyriky*, [in:] M. Červenka a kol., *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst.
- Gilbert-Lecomte R., 2018, *Proměny poezie*, [in:] M. Topinka, J. Hlaváček (eds.), *Vysoká hra – mýtus nenávratného*. Praha: Malvern.
- Heidegger M., 1993, *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikymen.
- Hodrová D., 1997, *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H.
- Hruška P., 2018, *Poezie*, [in:] A. Fialová (ed.), *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, Praha: Academia.
- Chalupecký J., 1991 [1940], *Svět, v němž žijeme*, [in:] *Obhajoba umění*, Praha: Československý spisovatel.
- Chalupecký J., 2001 [1977], *Umění a transcendence*, „Revolver Revue”, č. 45, s. 7–23.
- Chopin H., 1967, *První stanovisko mezinárodního hnutí*, [in:] B. Grögerová, J. Hiršal, *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Juliš E., 1993, *»Někdy v šedesátých letech...«*, [in:] B. Grögerová, J. Hiršal (eds.), *Vrh kostek: česká experimentální poezie*, Praha: Torst.
- Kaprow A., 1958, *The Legacy of Jackson Pollock* [online], „Artnews”. Online: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768> [cit. 6. 11. 2019].
- Langerová M., 1991, *Text-obydlí*, „Tvar”, č. 2, s. 6–7.

Langerová M., 2000, *Weiner*. Brno: Host.
 Rimbaud A., 2003, *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*, Praha: Garmond.
 Šalda F. X., 1930, *J. A. Rimbaud – Božský rošťák*, Praha: Aventinum.
 Topinka M., 2007, *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966–2006)*. Brno: Host.
 Topinka M., 1993, *Vysoká hra*, Praha: Torst.
 Topinka M., 1991 [1970], *Kryší hnízdo*, Praha: Mladá fronta.
 Trávníček J., 1997, *Básnické pokolení 90. let*, „Host“, č. 1., s. 67–74.
 Weiner R., 1997, *Básně*, Praha: Torst

František VŠETIČKA
 Univerzita Palackého

DOI: 10.14746/bo.2021.2.3

Výstavba staročeské básně *Jižť veselé vzdávám*

Keywords: contrasting principle, opposites, architectonic dyad, integrating element

Klíčová slova: kontrastní princip, opozita, architektonická dyáda, integrační prvek

Abstract

The Old-Bohemian love poem *Jižť veselé vzdávám* is based on the contrasting principle, which is made by a number of opposites. Its character is of architectonic dyad, it consists of eight stanzas that are divided into two halves (4 : 4). The other part of the composition is covered with a unifying integrating element, which is accompanied and emphasized by a secondary integrating element.

Staročeskou milostnou skladbu *Jižť veselé vzdávám* založil její tvůrce na kontrastním principu, jež vytváří řada opozit. Celá báseň má ráz architektonické dyády, skládá se z osmi strof, jež se půlí přesně na dvě poloviny (4 : 4). Druhou část skladby prostupuje jednotící integrační prvek, jenž je doprovázen a umocňován sekundárním integračním prvkem.

V staročeské milostné poezii se běžně vyskytují pocity radosti a smutku, nejdůsledněji v básni *Jižť veselé vzdávám*, kde je jejich kontrastní vztah vysloven už v incipitu. Od něho prochází tato protikladná dvojice celým textem a zásadním způsobem se podílí na jeho výstavbě. Báseň sama se skládá z osmi čtyřveršových strof; její konsekventní a pravidelné strofické uspořádání napovídá, že nejde o píseň, zpívaný text, ale o text básnický. Cituji z Lehárovy edice *Česká středověká lyrika* (Lehár 1990, s. 221):

Jižť veselé vzdávám, smutek já přijímám,
 nebt' mi jest rozkázal muoj milostivý pán,
 jehož chci poslouchati, rád jejie milosti,
 na tom světě živ býti vždy k jejie libosti.

Pro mŭ nejmilejší, kterúť já v srdci mám,
pro jejie nevidanie v tesknosti přebývám,
miluje ji věrně více nežli se sám,
pro ni své srdéčko v túženie poddávám.

Byť mi to Buoh šťastie dal, bych ji mohl vídati,
o své tajné věci rád s ní rozmlúvati,
vuoli srdce svého jí pověděti:
chciť jejie milosti nad jiné slúžiti.

Ta, jenž v černém chodí, jest má milá paní,
onat' svým veselím mé srdéčko raní.
S nít' chci v smutku býti, opustě veselé,
s nít' chci v tom trvati do vuole té panie.

Neb milejší mi s ní smutek než s jinú veselé,
kterýž jest odjal radost od té krásné panie.
S ní chci v tom trvati rád z její milosti,
jejie tovariš býti věrný bez proměny.

Až ta krásná paní příme utěšenie,
žalostnému smutku dá odpuštění,
takéť mi to zjeví smutnému k žalosti:
pro ni vždycky trpím smutek bez radosti.

Ach muoj milý Bože, zžel sě tobě toho,
takého křesťanka, žeť má smutku mnoho.
Račiž jí obrátiti smutek u veselé,
těžké žalosti zbýti, v radost proměnit.

Hned bych s dobrú myslí jel k té krásné paní,
neboť sem v dávnosti v jejíem rozkázání.
Nemohlot' mi lépe býti, než když sem byl při ní,
anoť mi závidie slúžiti té krásné paní.

Kontrastní dvojice, vyjadřující daný stav a dané přání, se vyskytuje v pěti strofách celkem šestkrát:

- 1 Jižť veselé vzdávám, smutek já přijímám
- 15 S nít' chci v smutku býti, opustě veselé
- 17 Neb milejší mi s ní smutek než s jinú veselé
- 24 pro ni vždycky trpím smutek bez radosti

V předposlední strofě se opozita objevují krátce za sebou, navíc v podobě synonym:

27 Račiž jí obrátiti smutek u veselé,
těžké žalosti zbýti, v radost proměnit.

Protikladné dvojice vyslovují nejen stěžejní téma básně, ale také její základní stavebný princip, jímž je princip kontrastní.

Opozita mají gradační tendenci, projevující se tím, že jsou pravidelně doprovázena dalším shodným výrazem nebo jeho synonymem. V 1. strofě se doprovodný výraz nenachází; ve 4. strofě předchází kontrastní dvojici výraz *veselí* (ve 14. verši); v 5. strofě následuje substantivum *radost* (v 18. verši); v 6. strofě dvakrát předchází *smutek* (22. a 23. verš); v 7. strofě předchází *smutek* (26. verš) a následuje dvojice protikladných dvojic. Kontrast těchto dvojic je provázejícími výrazy náležitě zvýrazněn.

Opozita se vyskytují v básni celkem šestkrát, z toho třikrát mají výraznou versifikační funkci – půlí verš na dvě shodné části. Tak je tomu v 1., 15. a 28. verši; první a patnáctý se přitom rozpadají do dvou hemistichů o rozsahu 6 : 6, 28. verš do rozsahu 7 : 6. Versifikačně je závažný zejména 1. a 28. verš, neboť první celou báseň zahajuje a vtiskuje jí vlastně i titul, 28. verš pak uzavírá předposlední strofu – po ní následuje už jen finále.

Na opozitech je vystavěna rovněž píseň *Tvorče milý*. Jde ovšem o kontrastní dvojice zcela jiného druhu, a především nepředstavují v tektonice této skladby stěžejního činitele.

Tendence opozit v poslední strofě absentuje. To proto, že kontrastní dvojice je dvakrát vyslovena v předposlední strofě, navíc v synonymní podobě: *smutek* – *veselé*, *žalost* – *radost*. Trýzeň i radost byly vyjádřeny, zbývá vypovědět touhu, jež je – nyní už ve zvýšené míře – námětem závěrečné strofy.

Kontrastní dvojice se vytratila z finální strofy také proto, že ctitel je nyní své zbožňované na hony vzdálen: *Nemohlot' mi lépe býti, než když sem byl při ní*. Vzdálená je nejen uctívána, ale rovněž i pocity ji provázející.

Finální strofa se od předchozích odlišuje rovněž shodou rýmového sousloví v prvním a posledním verši: *té krásné paní – té krásné paní*. Sousloví se nejen opakuje, ale také rámuje závěrečnou strofu. Jde o dvojnásobný hold uctívané bytosti.

Rýmové schéma není v básni důsledně dodržováno, názorným příkladem může být dvojice *veselé – panie* ze 4. strofy. Tento nedůsledný rým, přesněji ne-rým, má však architektonický dosah – tím, že se bezezbytku opakuje hned na začátku následující strofy, naznačuje a podtrhává, že báseň se tektonicky dělí do dvou polovin, částí. Architektonika básně je tedy zcela pravidelná (4 : 4) a tvoří důslednou architektonickou dyádu.

Další tektonickou korespondenci představuje kvantitativní soulad mezi počtem strof jednotlivých částí a počtem veršů ve strofách – opět 4 : 4. Tomu odpovídá i celkový počet veršů básně: $8 \times 4 = 32$.

Tetradická tendence se promítá i do rozsahu verše, který je, byť nedůsledně, dvanáctislabičný: $3 \times 4 = 12$. Jan Vilikovský zařadil tuto báseň do své *Staročeské lyriky* a v poznámkovém aparátu zdůraznil:

Povšimnutí zasluhuje verš, dvanáctislabičný [...], s nímž se jinde v těchto básních nesetkáváme (Vilikovský 1940, s. 177).

V každé části se mluvčí odvolává k Bohu; vždy se tak děje v 3. strofě jednotlivých částí, tj. v 3. a 7. A vždy k tomu dochází v jejich prvním verši, a vždy v jejich prvním hemistichu:

9 Byť mi to Buoh šťastie dal, bych ji mohl vídati
25 Ach moj milý Bože, zžel sě tobě toho

Uvedené verše stvrzují, že její tvůrce dal básni podobu architektonické dyády.

Poslední strofa druhé části a celé básně končí (a rámuje se) dvojicí *té krásné paní*. Příbuzná, ale ne totožná, rýmová dvojice se vyskytuje také v poslední strofě první části, tj. ve 4.: *paní – panie*. I tato dvojice, podobně jako ve finální strofě, rámuje strofu. Ve všech čtyřech rýmech je řeč o stejném objektu. Rýmové dvojice ze 4. a 8. strofy přitom bezprostředně korespondují se základním tektonickým tvarem architektonické dyády.

Každá část básně má přitom některé své osobité znaky. V první části je to bližší označení opěvané paní: *v černém chodí*, což znamená, že jde o vdovu po nedávno zemřelém.¹

Otázkou zůstává, jak si v této souvislosti vyložit následující verš *onať svým veselím mé srdéčko raní*. Zmíněný verš není zcela nelogický, může jít a nepochybně jde o pocity jisté radosti u vdovy, jež pozbyla nemilovaného muže. Zdánlivě nelogické se tak proměňuje v tematický prvek, který je v staročeské milostné lyrice v podstatě neznám (jde ovšem o prvek nerozvitý). Celá báseň je totiž subjektivním povzdechem ctitele, který obdivovanou nahlíží toliko zvnějšku, ze svého stanoviska. Další text básně není s touto interpretací v rozporu.

Příznačným rysem první části je také skutečnost, že jediné v ní je uctívaná paní označena maskulinem (*milostivý pán*), což je mimo jiné dáno jeho rýmovým postavením: *pán – přijímám*. Označení paní jako pána je vedle základního postoje mluvčího vůči paní další projev kurtoazní poetiky, k níž se báseň hlásí. Je to první signál kurtoazní poezie, ale zároveň svým maskulinem částečně matoucí.

Hovoříme-li o kurtoazní poezii, stále se ještě pohybujeme na domácí půdě šlechtických dvorů, Václav Černý šel ve své interpretaci podstatně dál a i tuto báseň spojoval s poetikou provenšálských trobadorů:

[...] lze-li vzít za bernou verše poslední strofy „Hned bych s dobrú myslí jel k té krásné paní, | neboť sem v *dávnosti* v jejím rozkázání“, byla by milostná situace této písně jediným nepochybným dokladem, že i v naší lyrice šetřen (či alespoň znám) trobadorský úzus připouštějící dvornou lásku výhradně k ženě vdané (Černý 1948, s. 64).²

Černého konstatování není přitom v nesouladu s předchozím názorem o vdané ženě, jež se právě stala vdovou. Literární historik postihuje toliko obecný úzus.

Druhou část básně propojuje pak sousloví *té krásné paní*, které tvoří její integrační prvek. Sousloví se vyskytuje v 18., 21., 29. a 32. verši. Umocněno je tím, že se třikrát objevuje v rýmové pozici:

¹ Stejný názor vyslovil už Václav Černý (Černý 1948, s. 64).

² Lehár ve své edici s názorem Černého nesouhlasí.

- 18 kterýž jest odjal radost od té krásné panie
29 Hned bych s dobrú myslí jel k té krásné paní
32 anoť mi závidie slúžiti té krásné paní.

Druhá část zahrnuje ještě jeden integrační prvek, jímž je pocit proměny. Jde o sekundární integrační prvek, neboť se vyskytuje pouze dvakrát, zato na stálém místě – v závěrečném verši strofy a rovněž v rýmové pozici:

- 20 jejie tovaříš býti věrný bez proměny
28 těžké žalosti zbýti, v radost proměnit.

Druhá část, v porovnání s první, je chudá na kvalitní rýmy, což naznačuje už čtveřice „rýmů“ její první strofy, tj. strofy 5.: *veselé – panie – milosti – proměny*. Nedostatek kvalitních rýmů vyvažuje básník dvojicí integračních prvků. Nedostatek na jedné straně je nahrazen dostatkem na straně druhé.

Neznámý tvůrce vtiskl básni *Jižť veselé vzdávám* tvar architektonické dyády, který není v staročeské lyrice běžný. Stejně tak není častý způsob tohoto dělení, daný několika činiteli, především však opakováním rýmové dvojice *veselé – panie* na švu obou částí. Jde o způsob, pro nějž stěží najdeme ve vývoji české poezie obdobu, byť se k dyadickému štěpení básnického celku uchýloval ne jeden náš pozdější básník. Z novodobých např. Konstantin Biebl, František Hrubín a Josef Kožíšek (Všetička 1989, s. 86n, Všetička 2018, s. 76n).

Jistou zvláštností básnického textu je zdánlivý rozpor ve 4. strofě mezi *ta, jenž v černém chodí a onať svým veselím mé srdéčko raní*. Jde nepochybně o pocity a projevy čerstvé vdovy, jež pozbyla nemilovaného manžela. I tento rozpor je součástí celkového kontrastního principu, jenž se projevuje v podobě opozit (zde dvojice *černé – veselí*).

Za osobitý rys této skladby nutno posléze považovat její dvojí integrační prvek, primární (*té krásné paní*) a sekundární (*proměna*). Integrační prvek se vyskytuje v staročeské poezii poměrně často, dvojí prvek tohoto druhu je však výjimkou.

Stavebnou jednotnost básně představují zejména kontrastní dvojice, průběžně rozložené v celém textu. Zmínky o žalu a ždané radosti

jsou v kurtoazní poezii časté, v básni *Jižť veselé vzdávám* však tvoří tektonickou celistvost. Vždy jsou dvojicí, což odpovídá a koresponduje se základním tektonickým ústrojím architektonické dyády.

Literatura

- Černý Václav, 1948, *Staročeská milostná lyrika*, Praha: Družstevní práce.
Lehár Jan, ed., 1990, *Česká středověká lyrika*, Praha: Vyšehrad.
Vilíkovský Jan, 1940, *Staročeská lyrika*, Praha: Melantrich.
Všetička František, 1989, *Čtyři hlasy*, Ostrava: Profil.
Všetička František, 2017, *Staročeská píseň »Přečkaje všie zlé stráže«*, „Bohemica Olomucensia“ 9, č. 1, s. 49–54.
Všetička František, 2018, *Fenomén formy*, Olomouc: Poznání.

Agon, los a może fatum? Milana Kundery zmagania z Europą Środkową¹

Keywords: Milan Kundera, Central Europe, Central European identity, Central European novel, communism, political transformation

Słowa kluczowe: Milan Kundera, Europa Środkowa, tożsamość środkowoeuropejska, powieść środkowoeuropejska, komunizm, transformacja ustrojowa

Abstract

The aim of the paper is to reconstruct the Central European idea in Milan Kundera's work. The study analyses key works for the Central European category: *The Book of Laughter and Forgetting* and *The Stolen West or The Tragedy of Central Europe*. This text is an attempt to create the Kundera's dictionary of Central Europe, and therefore it addresses such categories as fate and fate, memory and forgetfulness, scapegoat theory and the metaphorical death of the novel. The article highlights the key role of culture as a matter of Central European identity in opposition to the dominant historical-political discourse.

Celem artykułu jest rekonstrukcja idei środkowoeuropejskiej w twórczości Milana Kundery. Analizie zostają poddane kluczowe dla tej kategorii utwory: *Księga śmiechu i zapomnienia* oraz *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. Tekst ten stanowi próbę utworzenia Kunderowskiego słownika Europy Środkowej, dlatego poruszone zostają takie kategorie jak: los i fatum, pamięć i zapomnienie, teoria kozła ofiarnego oraz metaforyczna śmierć powieści. W artykule zostaje podkreślona kluczowa rola kultury, jako budulca tożsamości środkowoeuropejskiej w opozycji do dominującego dyskursu historyczno-politycznego.

¹ Tekst powstał w ramach stypendium *Józef Tischner Junior Visiting Fellowship* w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu [Institute for Human Sciences in Vienna].

„Rzeczywistość znamy jedynie w czasie przeszłym. Nie znamy jej takiej, jaka jest w chwili teraźniejszej, w chwili, w której się wydarza, w której jest. A chwila teraźniejsza nie jest podobna do wspomnienia o niej” (Kundera 2015a, s. 145) – przywołuję tę wypowiedź Milana Kundery, ponieważ uznaję ją za fundamentalną dla próby rozumienia czeskiej narracji tożsamościowotwórczej w drugiej połowie XX wieku. Stosunek Kundery do rzeczywistości – różny, jak się wydaje, od kontemplacyjnego modelu Miłosza – naznacza i ukierunkowuje nie tylko prozę tego wybitnego, czesko-francuskiego pisarza, ale również liczne dyskusje o charakterze społeczno-politycznym, które toczyły się na łamach czeskich czasopism emigracyjnych i krajowych od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wypowiedź autora *Zdradzonych testamentów* pochodzi z eseju *W poszukiwaniu utraconej teraźniejszości*, w którym Kundera dowodzi, że utracie owej wymykającej się teraźniejszości ma przeciwstawiać się powieść. Nie trudno skonstatować, że to właśnie powieściowy model Kundery spełnia cel postawiony przez jego wielkich poprzedników, przede wszystkim zaś przez Prousta, którego dzieło stoi w centrum Kunderowskich inspiracji. Rzeczywistość każdego człowieka, zawsze „spóźniona” w stosunku do jej racjonalnej recepcji, fascynowała pisarza zwłaszcza w kontekście jej moralnej interpretacji dokonywanej przez osoby postronne. Interpretację taką autor *Niežnośnej lekkości bytu* określa mianem kiczotwórczej,

[...] jest [ona] zniewoleniem pochodzącym ze zbiorowej podświadomości; podszeptem metafizycznego suflera; trwałym wymogiem społecznym; siłą. [...] Zarzuca woal komunałów na chwilę teraźniejszą, aby zniknęła twarz rzeczywistości. Po to, byś nigdy nie wiedział, co przeżyłeś (Kundera 2015a, s. 165–166).

Cały projekt powieściowy Kundery, tak ochoczo przez niego komentowany w licznych esejach i wywiadach, opiera się w gruncie rzeczy na jednym z pozoru kontrowersyjnym założeniu, a mianowicie – powieść zawiesza osąd moralny (Kundera 2015a, s. 12). Autor *Żartu* tworzy wyobrażoną przestrzeń, w której postaci pozbawione są obowiązku odgrywania określonych typów, prezentowania rozmaitych ideologii, pozwalają sobie na niewiedzę i nierozumienie doświadcza-

nej rzeczywistości, która stawia przed nimi wyzwania, jakim często nie potrafią sprostać. W niepewności i wieloznaczności każdego „ja” tkwi mądrość powieści.

W tym szeroko zakrojonym projekcie fenomenologicznym Kundera mierzy się z licznymi sprzecznościami wytwarzanymi na styku dziejów ludzkości i historii powieści. Pisarz jest oczywiście rzecznikiem tej drugiej, choć doskonale wie, że to właśnie ta pierwsza niejednokrotnie warunkuje problematykę jego dzieł. Granica tych dwóch rodzajów historii przebiega wewnątrz samych powieści i oddziela problemy oddalone od siebie nie o kilometry lecz o milimetr. Problematyka owej przepuszczalnej, nieszczelnej granicy komplikuje odbiór dzieł Milana Kundery – fluktuacje, które zachodzą pomiędzy narratorem, bohaterami i samym autorem oraz tym co wyobrażone i tym co rzeczywiste, odzierają twórczość czeskiego pisarza z poczucia pewności i niejednoznaczności zarówno co do świata powieściowego, jak i samej postawy twórcy. Stąd już tylko krok do relatywizmu lub zupełnego odrzucenia pełnego sprzeczności świata powieści Kundery. Świata, który jednocześnie drażni i fascynuje, wywołując wciąż żywe dyskusje, ciągłe oskarżenia względem samego autora, po potrzebny – co postaram się udowodnić – powrót do jego myśli. „Czym jest jednostka? Gdzie przebywa jej tożsamość? Odpowiedzi na te pytania poszukują wszystkie powieści” (Kundera 2015a, s. 15) – zwłaszcza może *Księga śmiechu i zapomnienia*, pisana przez Kunderę już na emigracji we Francji w latach siedemdziesiątych, po opublikowaniu której pisarz został pozbawiony obywatelstwa czeskosłowackiego². To w niej najpełniej objawia się wspomniane przeze mnie rozróżnienie na historię rzeczywistości i historię powieści, to w niej również pisarz doskonale obrazuje problematykę Girardowskiego trójkąta ofiary

² *Księga śmiechu i zapomnienia* wyszła po raz pierwszy w 1979 roku we francuskim przekładzie, w języku czeskim ukazała się dopiero w 1981 nakładem emigracyjnego wydawnictwa „Sixty-Eight Publishers” w Toronto. Po raz drugi w języku czeskim, a po raz pierwszy w Czechach powieść została wydana dopiero w 2017 roku w wydawnictwie „Atlantis”. Zyskała nagrodę Książki Roku Lidových novin 2017.

i przemocy, którego schemat powieli w najbardziej znanym manifestie środkowoeuropejskości – *Zachodzie porwanym albo tragedii Europy Środkowej*.

Kunderę uznają za twórcę środkowoeuropejskiej mapy wyobrażonej drugiej połowy XX wieku oraz powieściowego słownika, który ową mapę opisuje i dookreśla. Na *Księgę śmiechu i zapomnienia* składają się trzy wymiary przestrzenne: Praga okresu normalizacji po stłumieniu Praskiej Wiosny w 1968 roku, prowincjonalne miasteczko bez nazwy na Zachodzie Europy (prawdopodobnie we Francji) oraz wyspa dzieci, która istnieje jedynie w wyobraźni bohaterów bądź pośmiertnych zaświatach. Do pierwszej przestrzeni przynależy Mirek – inteligent wyrzucony za swoje poglądy z pracy na uniwersytecie, który pragnie odzyskać listy z przeszłości łączące go z komunistyczną aktywistką Zdeną. Przestrzeń anonimowego miasteczka zamieszkuje Tamina – główna bohaterka powieści, mimo że nie pojawia się w każdej z siedmiu znacząco różniących się oraz niepowiązanych ze sobą części. Taminę uznać można za przeciwieństwo Mirka – kobieta wraz z mężem (który niedługo później umiera) decyduje się na emigrację i ucieka z Czechosłowacji. Także ona pragnie odzyskać wspomnienia pozostawione w ojczyźnie – dzienniki ze wspólnego życia z mężem, którego rysy twarzy zostały stopniowo zamazane przez mijający czas. To właśnie postać Taminy uznaje się za prefigurację losu samego Kundery. Zachodni czytelnicy i krytycy *Księgi śmiechu i zapomnienia* sygnalizowali trudności w rozumieniu tematyki i przesłania dzieła przypominającego raczej zbiór esejów niż zaplanowaną uprzednio całość. Poza historią Mirka i Taminy Kundera prezentuje liczne sceny seksu, które nie tyle obrazują erotyczną fiksację samego narratora, co wskazują na erozję relacji międzyludzkich i symptomatyczny brak miłości. O tym, że pisarz wyraża tęsknotę za uczuciami indywidualnymi, niewystawionymi na spojrzenia innych ludzi, świadczy część szósta powieści o charakterze autobiograficznym, w której Kundera opowiada o afazji ojca i jego powolnym odchodzeniu. Lustrzanym odbiciem tej sceny jest śmierć Taminy na wyspie dzieci poprzedzona utratą życiodajnych wspomnień.

Temu krótkiemu opisowi *quasi*-fabuły przyświecają dwa cele: po pierwsze, pragnę pokazać, że połączenie fikcji z autentycznymi wydarzeniami z historii Czechosłowacji oraz elementami autobiografii zapewniło Kunderze międzynarodowe zainteresowanie i zagraniczny sukces, który – wbrew temu, co twierdzili niektórzy rodacy pisarza – nie był uwarunkowany celowym uproszczeniem języka i tematyki powieści, bowiem *Księga śmiechu i zapomnienia* do dziś stanowi wyzwanie dla wszystkich kunderologów. Po drugie zaś – co najważniejsze – poszczególne części powieści skupione są wokół tematów, słów-kluczy: tytułowego zapomnienia, które dokonuje się na dwóch planach – historycznym i indywidualnym; śmiechu będącego wyrazem ambiwalencji wpisanej w życie, jak i kiczu charakterystycznego dla zbiorowych zachowań; wreszcie losu jako metafory agonu między dziejowością a jednostką³. Wszystkie one natomiast mogą należycie wybrzmieć właśnie w powieści, która, zdaniem Kundery, w XX znajdowała się w centrum kultury Europy Środkowej:

Mówię o powieści europejskiej nie tylko po to, by odróżnić ją od powieści (na przykład) chińskiej, lecz aby powiedzieć również, że jej historia jest p o n a d n a r o d o w a [podkr. – M.B.]; że powieść francuska, powieść angielska czy powieść węgierska nie są zdolne stworzyć własnej, niezależnej historii, lecz, że wszystkie one uczestniczą we wspólnej, ponadnarodowej historii, która stworzyła jedyny kontekst, w jakim może się objawić sens rozwoju powieści i wartość poszczególnych dzieł. Podczas różnych faz powieści inicjatywę przejmowały, niczym w biegu sztafetowym, różne narody [...] wiek XX i jego środkowoeuropejska przygoda wraz z Kafką, Musilem, Brochem i Gombrowiczem... (Kundera 2015a, s. 35-36).

W wypowiedzi tej odnaleźć można również znamieny dla Kundery ton świadomego wykraczania poza granice swojego języka ojczystego, a zatem podawanie w wątpliwość istnienia czystego idiomu narodowego literatury czeskiej. W interesującym artykule, który w la-

³ „I ta właśnie rzecz (abstrakcyjna rzecz nazywana przeze mnie tematem) nadaje całej powieści wewnętrzną spójność, najmniej może widoczną, ale najważniejszą. *Księżę śmiechu i zapomnienia* nadaje ją wyłącznie jedność kilku różnych tematów (i motywów). Czy jest to powieść? Tak, tak sądzę. Powieść jest medytacją nad egzystencją dzięki pośrednictwu wyobraźniowych postaci” (Kundera 2015b, s. 98).

tach dziewięćdziesiątych ukazał się na łamach „Cross Currents” pisarz uzasadniał, że istnieją trzy kluczowe dla badań literaturoznawczych konteksty: narodowy, światowy i środkowoeuropejski. Ten ostatni jest splotem dwóch pierwszych, a uchwycenie jego sedna stanowi nieustanne wyzwanie związane z: niejasnymi, zmiennymi i dyskusyjnymi granicami geograficznymi Europy Środkowej; z policentrycznością punktów odniesienia, które znacząco zmieniają perspektywę środkowoeuropejską (inaczej jawi się ona w Warszawie, Budapeszcie, Wiedniu czy Lublanie); z ciągłym podważaniem przez wielu komentatorów potrzeby istnienia takiego konceptu myślowego jak Europa Środkowa: „Jednak trudności w definiowaniu czy zbadaniu określonego fenomenu nie stanowią dowodu na to, że ów fenomen nie istnieje” Kundera 1993, s. 12). Według pisarza naturalne środowisko środkowoeuropejskie jest pewną niezbywalną oczywistością: to w nim wybrzmiewa imperatyw ponadnarodowy i polilingwistyczny.

Taka postawa jest poniekąd echem ideologii postnacionalistycznej głoszonej przez awangardę w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Nie pozostaje to bez znaczenia dla powieści Kundery, który do fabuły *Księgi śmiechu i zapomnienia* zaprasza samego Paula Éluarda – guru ówczesnych czeskich awangardystów, który razem z André Bretonem przyjechał do Pragi w 1935 roku. Wprowadzenie autentycznych wydarzeń historycznych na karty powieści sprawia, że historia kraju w środku Europy staje się bohaterką *Księgi śmiechu i zapomnienia*. Historia ta przyobleka się w losy kilkorga bohaterów, między innymi w Vladimíra Clementisa, który przed II wojną światową był adwokatem, dyplomatą i awangardowym pisarzem, a po 1948 roku został ministrem spraw zagranicznych w komunistycznym rządzie Klementa Gottwalda. Jak podaje Marci Shore,

Wkrótce jednak on i trzynastu innych komunistów zostało aresztowanych przez własnych towarzyszy, a następnie osądzonych jako trockiści, syjoniści, titoiści, burżuazyjni nacjonaści, zdrajcy, szpiezy, sabotażyści, wrogowie ludu czechosłowackiego i wrogowie socjalizmu. W więzieniu byli torturowani przez śledczych. Oskarżenia wygłaszali opracowane wcześniej, samobiczujące przyznania się do winy. Clementis znalazł się wśród jedenastu, których powieszono (Shore 2012a, s. 33).

Clementisa skazano na śmierć w słynnym procesie Rudolfa Slánskigo, ale to nie jedyne nawiązanie do komunistycznych procesów pokazowych i egzekucji⁴, które Kundera opisuje w swojej powieści. Drugi proces, z 1949 roku wymierzony był w Závíša Kalandřę, marksistowskiego krytyka literackiego, awangardzistę, komunistę, przyjaciela przywołanego już Éluarda. Powieszono go w 1950 roku razem z grupą Milady Horákovéj⁵. Przyglądał się temu jego partyjny kolega, nieświadomy podobnego losu, Vladimír Clementis⁶.

Los Clementisa Kundera przywołuje w scenie otwierającej powieść i za pomocą swoistej ekfrazy odtwarza zdjęcie upamiętniające inauguracyjne orędzie Gottwalda do narodu. Na głowie tego ostatnie-

⁴ Rudolf Slánský był czeskim działaczem komunistycznych pochodzenia żydowskiego. W latach 1945–1951 sprawował funkcję sekretarza generalnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji, później zastąpiony przez Klementa Gottwalda. W listopadzie 1952 roku, po oskarżeniu o działalność antynarodową i szpiegostwo na rzecz Izraela, został skazany na śmierć przez powieszenie. Zrehabilitowany przez sąd w 1963 roku. Jak podaje Marci Shore w latach 1948–1952 w Czechosłowacji przeprowadzono szereg procesów politycznych, podczas których za pomocą tortur wymuszano przyznania się do winy. Bezprawnie uwięziono wówczas 35 000 osób, wydano 223 wyroki śmierci i zamordowano 178 oskarżonych. Ponadto 22 000 obywateli przebywało bezprawnie w przymusowych obozach pracy.

⁵ Milada Horáková była czeską działaczką polityczną zaangażowaną w działalność demokratyczną i feministyczną. W czasie II wojny światowej uczestniczyła w antyfaszystowskim ruchu oporu, była więziona i torturowana w obozie koncentracyjnym w Terezynie. Wraz z Kalandřą i wieloma innymi osobami Horáková aresztowano po przewrocie lutowym w 1948 roku i oskarżono o: „spisek trockistowski na rzecz amerykańskiego imperializmu; o przygotowanie tajnego planu zniszczenia czeskosłowackiej demokracji ludowej, przywrócenia kapitalistycznego wyzysku i wywołania trzeciej wojny światowej”. Ostatecznie została zrehabilitowana dopiero w 1990 roku (Shore 2012b, s. 103). Fragmenty stenogramu z procesu można znaleźć w książce Marci Shore (Shore 2012b).

⁶ Więcej o narodzinach czeskosłowackiej awangardy, jej związków z komunizmem oraz z awangardą francuską i rosyjską pisze Marci Shore w książce *Nowoczesność jako źródło cierpienia*, zwłaszcza zaś w rozdziałach: *Skoro jesteśmy dumni z Freuda...*, *Romans rodzinny*, *»Żydokomuny«* oraz *Inżynieria w wieku niewinności: genealogia dyskursu wewnątrz Związku Pisarzy Czechosłowackich, 1949–1967*.

go można zauważyć futrzaną czapkę, którą chwilę wcześniej troskliwy Clementis zdjął i założył swojemu przywódcy. Cztery lata po dokonaniu egzekucji Clementisa postanowiono skazać na nieistnienie również w pamięci zbiorowej, toteż ze wszystkich zdjęć usunięto jego postać. Nie usunięto natomiast futrzanej czapki ochraniającej wodza przez mrozem i śniegiem. Los Kalandry natomiast Kundera przywołuje w ustępie autobiograficznym, posługując się wymowną metaforą tańca o nazwie „koło”. Dziewiętnastoletni wówczas pisarz nie kryje przy tym swojej przynależności do partii i autentycznej radości z wygranych przez komunistów wyborów⁷. Pierwsze wykluczenie Kundery z partii zbiegło się w czasie z powieszeniem Závíšy Kalandry i Milady Horákovéj w Pradze w 1950 roku.

Jak oderwany meteoryt ja też wyleciałem z koła i lecę do dziś. Są ludzie, którym dane jest umrzeć pośród krążenia i tacy, którzy rozbijają się, padając. Ci drudzy (do których ja należę) odczuwają stale cichutką tęsknotę do zagubionego tańca w kole, bo przecież każdy z nas jest obywatelem wszechświata, w którym wszystko krąży po okręgach. [...] A młodzi Czesi tańczyli, wiedząc, że wczoraj w tym mieście huśtała się na sznurze pewna kobieta i pewien surrealista; tańczyli tym bardziej zapamiętane, bo ten taniec był manifestacją ich niewinności, czystości, która jaskrawo odbijała się od czarnych przewinień tych dwójga wisielców, którzy zdradzili naród i jego ideały. [...] Lecz z trwogą w sercu wiedziałem, że oni lecą jak ptaki, a ja spadam jak kamień, że oni mają skrzydła, mnie zaś na zawsze skrzydeł pozbawiono (Kundera 2013, s. 95–98).

⁷ Milan Kundera wstąpił do Czechosłowackiej Partii Komunistycznej w 1948 roku, jednak dwa lata później został z niej wyrzucony. Skutki wykluczenia można dostrzec w jego debiutanckiej powieści *Žart*. Los, który spotkał Ludwika w pewnym stopniu odzwierciedla historię młodego Kundery. W 1949 roku pisarz dostał list, w którym jego przyjaciel Jaroslav Dewtter krytykował wysoko postawionego urzędnika partyjnego. Kundera odpowiedział na ów list w podobnym tonie. Obaj ponieśli karę – Dewtter został wyrzucony z partii i z uniwersytetu, natomiast Kunderę wykluczono jedynie z partii, pozwolono mu kontynuować studia na FAMU (Wydział Filmowy i Telewizyjny Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze), gdzie rozpoczął swoją karierę akademicką. Do partii przyjęto go ponownie w roku 1956, a w 1970 ostatecznie usunięto w wyniku czystek, które nastąpiły po zdławieniu Praskiej Wiosny.

O tym, że przynależność do partii komunistycznej była dla Kundery nie tylko doświadczeniem formacyjnym, ale i bezalternatywnym niech świadczy fakt, że mimo naocznie doświadczanych zbrodni dokonywanych na jego znajomych po piórze, sześć lat później pisarz powrócił do partyjnego „koła”, o czym w późniejszych ustępach autobiograficznych już nigdy nie wspomniał⁸. Na kartach *Księgi śmiechu i zapomnienia* rozliczył natomiast internacjonalizm awangardy i to, co leżało u jej podstaw: przekraczanie kolejnych granic do momentu, aż nie było dokąd pójść i w czym się zakorzenić: „Istniała tylko czysta przygodność, która była wielkim nieszczęściem, czymś nie do zniesienia. Toteż w świecie czystej przygodności imperatywem egzystencjalnym było dokonywanie wyboru, podjęcie jakichś zdecydowanych działań” (Shore 2012b, s. 203). Kundera portretuje Éluarda jako zapomnianego w tańcu komunistę, który mimo próśb nie zrobił nic, aby ocalić od śmierci swojego przyjaciela Kalandrę. Metafora tańca w okręgu, do którego – po odłączeniu – nie można już nigdy więcej wrócić, obrazuje nie tylko „tańczący” konformizm Kundery (Judt, Snyder 2019, s. 268), ale i koncepcję zapętlonego czasu, opartego na powtarzalności i konieczności historycznej.

Tą oddziałującą na wyobraźnię sceną pisarz zapowiada problematykę całej powieści – co czeka człowieka, gdy historia dziejów oddzieli się od jego rzeczywistości i nie będzie już jego losem, lecz nieznośnym fatum? Problematyka losu jest moim zdaniem jedną z naj-

⁸ Zakłamywanie historii – albo raczej przemilczenie pewnych jej aspektów – znalazło się w centrum krytyki wymierzonej w Kunderę, zwłaszcza po jego emigracji do Francji. Jacek Baluch tak komentował ten problem: „W kwestii historii na przykład wielu Czechów – jak sądzę – ma do Kundery pretensje, że występując w imieniu pamięci historii, pełnego świadectwa tej pamięci nie daje. W jego powieści tak ważne wydarzenia jak rok 1968 pojawiają się jakby na marginesie. Jeśli ktoś nie wie, kim był Závěš Kalandra, to nie bardzo zrozumie wzmiankę o jego powieszeniu, nie mówiąc już o tym, że można się zastanawiać, dlaczego z tego największego procesu politycznego po roku 1948, którego główną bohaterką była Milada Horáková, wybiera Kundera jednego z dwóch sądzonych w nim przedstawicieli komunistycznej lewicy, do procesu tego poniekąd sztucznie dołączonych”. Zob. Kundera. *Materiały...* 1988, s. 47.

bardziej kluczowych w dyskusji nad filozofią powieściową i polityczną Milana Kundery. Pojęcia, które wypracowuje on na kartach swoich powieści są często dookreślane albo wręcz poprzedzane licznymi wypowiedziami pisarza na łamach czasopism i podczas dyskusji toczonych na zjazdach Związku Pisarzy Czechosłowackich. „Przychodzi chwila, kiedy obraz naszego życia odłącza się od tego życia, staje się niezależny i z wolna zaczyna roztaczać nad nami swoje panowanie” (Kundera 2015b, s. 157) – tak Kundera zdefiniował pojęcie losu w swoim słowniku *Sześćdziesięciu pięciu słów* kluczowych w interpretacji jego dzieł. Zanim jednak ów słownik, jako część *Sztuki powieści*, został wydany w 1986 roku, pisarz zgola inaczej rozpatrywał kwestię losu. O wadze tego słowa jako swoistej metafory oddzielenia jednostki od rzeczywistości niech świadczy fakt, że jedną z podstawowych i ciągle płodnych definicji Europy Środkowej jest określenie jej za pomocą losu właśnie.

1. Europa Środkowa – los czy fatum?

Historia pojęcia losu w słowniku Kundery jest dość długa, jednak nie można jej w pełni zrozumieć bez jednej z kluczowych dyskusji między nim a Václavem Havlem na łamach czasopism „Listy”, „dnešek”, „Tvář” oraz „Host do domu” z lat 1968-1969. Jednak już w roku poprzedzającym słynną wymianę poglądów, trzydziestoosmioletni i uznawany Kundera wygłosił przemówienie inauguracyjne IV Zjazdu Związku Pisarzy Czechosłowackich w Pradze (*IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů*, 1968). Był on wówczas członkiem partii komunistycznej i rzecznikiem jej postępowych przemian określanych „socjalizmem z ludzką twarzą”. Warto jednak pamiętać, że pisarz należał do pokolenia stalinistów, dla których zdrada w Monachium w 1938 roku była wydarzeniem formującym niechęć do tak zwanego Zachodu, a którzy w latach sześćdziesiątych uwierzyli w bezkrwawą destalinizację. Kundera wyjaśniał zgromadzonym pisarzom, że mądrość partii objawia się w tym, że nie chce ona oceniać wartości dzieł, ponieważ jest to zadanie należące do krytyków literackich. Według

niego złota wolność literatury czeskiej rozpoczęła się wraz z rokiem 1948, a czechosłowaccy pisarze są zobligowani, by z tej wolności korzystać. Jak w praktyce ten postulat miałby się ziścić? Twórcy ponownie – niczym XIX-wieczni budziciele czeskiej tożsamości – powinni zainteresować się losem swojego narodu, pytać o jego wyjątkową tożsamość i rolę, którą miałby spełnić na nowej mapie Europy: „W XIX wieku nasz naród był na peryferiach historii świata. Natomiast teraz znajduje się w samym jej środku” (Kundera 1968a, s. 29). Jednocześnie autor *Žartu* przypomina, że istnienie narodu czeskiego nigdy nie było oczywiste i pewne, dlatego „Není nic důležitějšího, než aby si životní význam své kultury a svého písemnictví plně uvědomovalo celé naše národní společenství” (Kundera 1968a, s. 25). Wyrażne odwołania Kundery do okresu odrodzenia narodowego, pracy nad językiem oraz kształtowania idiomu literackiego łączyły się z postulatem misyjności literatury jako sztuki zaangażowanej społecznie. Debata podczas IV Zjazdu utrzymane zostały w tonie zapoczątkowanym cztery lata wcześniej, kiedy pisarze zgodzili się co to tego, że przyszedł czas przezwyciężenia kultu jednostki i dogmatyzmu. Były to próby rozliczenia się z przeszłością (zwłaszcza z procesami wewnątrzpartyjnymi i egzekucjami) oraz związanym z nimi kryzysem sumienia. Warto zaznaczyć, że w 1967 ukazał się *Žart*, czyli jedna z najważniejszych i najlepszych powieści Kundery, w której dokonał on przejścia z tak zwanego dyskursu samokrytyki, na poziom relacji jednostki z sumieniem i dokonywanymi przez nią wyborami zakłócanymi nieprzewidywalnością historii. W świetle problematyki tej przełomowej powieści (która krążyła jako rękopis przed IV Zjazdem), w dyskusjach zgromadzonych pisarzy wybrzmiały głośno nowe deklaracje – podstawą tworzenia jest wolność jednostki, zatem twórca nie może być sojusznikiem ideowym partii ani inżynierem ludzkich dusz⁹.

⁹ Więcej o zmieniającym się dyskursie czterech Zjazdów Pisarzy Czechosłowackich w latach 1949–1967 pisze Marci Shore w książce *Nowoczesność jako źródło cierpień*, zwłaszcza w rozdziale *Inżynieria wieku niewinności: genealogia dyskursu wewnątrz Związku Pisarzy Czechosłowackich, 1949–1967* (Shore 2012a).

W tym samym tonie utrzymany został esej Kundery *Český úděl* (*Czeski los*, 1968) zapoczątkowujący kontrowersyjną dyskusję intelektualistów zaangażowanych w przemiany społeczne określane mianem Praskiej Wiosny. Już sam tytuł wskazuje na pewną kontynuację poczynionych wcześniej rozpoznaw oraz wpisuje się w sięgającą XIX wieku debatę na temat czeskiej kwestii (*česká otázka*), która stanowi tytuł książki pierwszego prezydenta niepodległej Czechosłowacji Tomáša Garrigue’a Masaryka (Masaryk 1969). W związku z tym, że problem ten został już wnikliwie opisany zarówno przez czeskich jak i polskich badaczy, na potrzeby tego tekstu przywołam jedynie te tezy, które stanowią trzon dla rozważań Kundery¹⁰. Jak słusznie wskazuje Adam F. Kola

Najbardziej znana czeska debata dotyczyła sensu czeskich dziejów. Rozpoczęła się ponad sto lat temu i pobudza czeskie życie intelektualne do dziś. [...] Dyskusja obejmuje także zagadnienia związane z Europą Środkową, jej miejscem w Europie, zwłaszcza między Europą Zachodnią i Wschodnią, oraz usytuowaniem Czech (Czechosłowacji) w tej Europie (Kola 2011, s. 285).

U podstaw debaty nad sensem czeskich dziejów stały sformułowane przez XIX-wiecznego pisarza i myśliciela Huberta Gordona Schauera pytania o sens istnienia narodu czeskiego, który został w znacz-

¹⁰ Za początek debaty nad sensem czeskich dziejów uznaje się artykuł Huberta Gordona Schauera „Naše dvě otázky” z 1886 roku. Autor pytał, jakie zadania stoją przed narodem czeskim i w jaki sposób Czesi usprawiedliwiają swoje istnienie na mapie Europy. Problem ten podjął następnie Tomasz Garrigue Masaryk w publikacji *Česká otázka* z 1895 roku. Prezydent Czechosłowacji postawił tezę, że czeski ruch narodotwórczy opiera się na idei humanizmu i dziedzictwie reformacji zapoczątkowanej przez Husytów. Kwestia czeska może stać się kwestią światową jedynie w kategoriach filozoficznych i etycznych. Z tezą tą polemizował historyk Josef Pekař zarzucając Masarykowi, że ten nie opiera się na wiedzy historycznej, podważał również znaczenie rewolucji husyckiej, a ciągłości narodu czeskiego upatrywał w sztuce baroku. Więcej o ideowych różnicach między stanowiskiem Masaryka i Pekařa znaleźć można w książce Adama F. Koli *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Rekonfiguracje krytyczne*. O tym, jak żywotna była česká otázka przekonuje natomiast Božena Komárková w swoim esej *Česká otázka – tehdy a dnes* (*Czeskie pytanie – kiedyś i dziś*, „Svědectví” 1985, nr 76).

nej mierze zgermanizowany i strukturalnie podległy Monarchii (zob. Schauer 1917). Pytaniom tym towarzyszy nieustanne wybieganie w przyszłość – tylko horyzont czasu przyszłego nadaje sens działaniom emancypacyjnym i tożsamościowotwórczym. I to właśnie owe go horyzontu możliwości esej Kundery zdaje się być pozbawiony. W *Czeskim losie* pisarz przyznaje się do znużenia nieustannie pojawiającym się w czeskiej kulturze pytaniem o sens dziejów, a zatem niepodległości małego narodu w Środku Europy. Momentem przełomowym tak rozumianej historiozofii był dla Kundery sierpień 1968 roku, kiedy to Czesi – jako jedyny naród – pokazali światu swą „pewność, rozum i jedność” (Kundera 1968b). Tym razem obywatele tego małego kraju w środku Europy zdali egzamin z pytania o sens własnego istnienia, udowodnili, że są myślącymi krytycznie racjonalistami, którzy demistyfikują wszelkie iluzje i utopie – oto pochwała obywateli za zaangażowanie w demokratyczne przemiany w obrębie modelu marksistowskiego socjalizmu.

Jednak to nie tezy z tekstu Kundery interesują mnie najbardziej – istotne jest to, czego pisarz nie formułuje wprost, a co sprawia, że los warunkowany biegiem dziejów przekształca się w fatum. Myślenie w kategoriach losu i przeznaczenia umożliwia zaistnienie i zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni takiego pojęcia jak konieczność historyczna. Koniecznością historyczną komuniści usprawiedliwiali swoje zbrodnie, czystki w partii, brak dobrobytu i społeczną apatię. Niebezpieczeństwo płynące z utraty perspektywy przyszłości od razu zauważył i celnie wypunktował Václav Havel w polemicznym tekście *Český úděl?* (*Czeski los?*) z 1969 roku. Nieustanne zwracanie się w przeszłość grozi zaniedbaniem rzeczywistości tu i teraz. Jego zdaniem przeszłość nie wymaga działania i podejmowania ryzykownych decyzji, a więc niejako zdejmuje ciężar odpowiedzialności. Zaniedbanie i niedocenienie teraźniejszości umożliwia uleganie złudzeniom, a te nie mają nic wspólnego z postulowaną przez Kunderę krytycyzmem.

Całkiem logicznym elementem tego pseudokrytycznego iluzjonizmu robiącego wszystko, co tylko możliwe, aby uwolnić nas od odpowiedzialności za bieg wydarzeń i stać się ich autentyczną częścią, jest i Kunderowska koncepcja „czeskiego losu”. Nie

wierzę w tego rodzaju fatum i myślę, że przede wszystkim to my sami jesteśmy kowalami własnego losu i nie zwolni nas z tego ani egoistyczna wymówka, ani położenie geograficzne, ani odwołanie się do naszej stuletniej tradycji losu balansującego między suwerennością a podporządkowaniem. To przecież nic innego jak myślenie abstrakcjami, które zacierają naszą konkretną odpowiedzialność za konkretne czyny (Havel 1969).

Na rzecz argumentów Havla miał świadczyć fakt, że w momencie pisania polemiki (czyli w lutym 1969 roku) większość postulatów Praskiej Wiosny nie została spełniona, co zdaniem dramaturga dowodziło, że Kundera żył w zakłamaniu. Kilka lat później, w słynnym esej *Síla bezsilných* Havel nazwie takie postępowanie samototalizmem i upatrywać w nim będzie największego niebezpieczeństwa zagrażającego kondycji ludzkości (zob. Havel 2011). Kundera nie pozostawił argumentów Havla bez odpowiedzi. W swojej replice *Radikalismus a exhibicionismus* (*Radykalizm i ekshibicionizm*, 1969) ponownie zdefiniował pojęcie losu: „Los jest tym, co zostało nam dane. Człowiek jest śmiertelny, a Czechy leżą w Europie Środkowej. Czeska polityka musi więc opierać się na znajomości czeskiego losu i na możliwościach w nim zawartych” (Kundera 1969). Kundera zarzuca Havelowi niebezpieczny brak nadziei i to, co jego oponent nazywa lokalną iluzją (socjalizm demokratyczny), dla niego jest koniecznością, którą należy rozpatrywać w perspektywie centralnej, czyli europejskiej, a nie jedynie lokalnej.

Na tym polemika musiała się zakończyć, ponieważ czasopisma, na łamach których się toczyła, zostały zlikwidowane,

[...] Milan Kundera stracił pracę i znalazł się na indeksie, Václav Havel natomiast też znalazł się na indeksie i podjął pracę... w browarze. Później Kundera udał się na emigrację, a Havel... do więzienia. Historia nie po raz pierwszy dopisała w ten sposób ironiczny komentarz [...] (Jagodziński 1988, s. 25).

Ale nie o ironiczny komentarz historii chodzi, jak uważa Andrzej Jagodziński – choć należy przyznać, że Havel był bliższy przewidzenia realnego scenariusza – lecz o argumenty obu twórców, które wydają się być zaskakująco podobne. To, co Kundera nazywa losem, Havel określa mianem fatum; Kunderowskie myślenie w kategoriach ko-

nieczności historycznej i zwracanie się w przeszłość, autor *Garden party* konstruuje koniecznością wprowadzenia „normalności”, która panuje w większości cywilizowanych krajów; tam, gdzie jeden dostrzega powtarzalność historii, drugi usilnie dąży do jej zwieńczenia, czyli nastania demokracji. Choć drogi życiowe i decyzje polityczne Kundery i Havla zasadniczo się różniły, to sposób ujmowania przez nich problemów zdominowany był przez te same kategorie zapoczątkowane w dyskursie towarzyszącym odrodzeniu narodowemu. Było to położenie geograficzne i związana z nim kolonizacja Czech, kultura na usługach wartości nacjonalistycznych, nieustanne poczucie zagrożenia i misja wyzwalań się.

Mając w pamięci powyższe rozważania o dziejowości kultury czeskiej, powróćmy raz jeszcze do definicji losu, którą Kundera zweryfikował, przebywając na emigracji. Narrator *Księgi śmiechu i zapomnienia* tak opisuje Mirka śledzonego przez urzędników tajnej policji StB:

Był zakochany w swoim losie i wydawało mu się, że nawet jego marsz ku zagładzie jest wzniosły i piękny. Proszę mnie dobrze zrozumieć, nie powiedziałem, że był zakochany w samym sobie, tylko – że w swoim losie. A to dwie absolutnie różne rzeczy. Jego życie jak gdyby usamodzielniało się i nagle miało swe całkowicie własne interesy, niepokrywające się z interesami Mirka. Nazywam to przemianą życia w los. Los ani myślał kiwnąć palcem dla Mirka (dla jego szczęścia, bezpieczeństwa, dobrego samopoczucia i zdrowia), za to Mirek był gotów zrobić wszystko dla swego losu (żeby był wielki, jasny, piękny, żeby miał styl i zrozumiały sens). Czuje się odpowiedzialny za swój los, jego los zaś nie czuje się odpowiedzialny za niego (Kundera 2013, s. 18).

Kundera celowo personifikuje los, który zamiast opatrności przypomina raczej niepokorne dziecko wymagające czułości i zrozumienia. W latach siedemdziesiątych, kiedy już mało kto naprawdę wierzył w komunizm, rozpatrywanie Kunderowskiego losu poszerzyło się o wymiar humorystyczny, który „nie jest śmiechem, kpina, satyrą, lecz szczególnym rodzajem komizmu, o którym Paz powiada (i jest to klucz do zrozumienia humoru), że »wszystko, czego się tyka, czyni dwuznacznym«” (Kundera 2015a, s. 10). Niemal identycznie powieściopisarz definiuje ironię –

Ironia drażni. Nie dlatego, że drwi i napastuje, lecz dlatego, że pozbawia nas pewności, odsłaniając niejednoznaczność świata (Kundera 2015b, s. 150–151).

To, co Kundera w swoich powieściach eksploruje, a czego w żaden sposób nie był w stanie uchwycić w formie politycznego eseju, sprowadza się w gruncie rzeczy do ulubionego powiedzenia pisarza:

Człowiek myśli, Bóg się śmieje. [...] Dlaczego jednak na widok myślącego człowieka Bóg się śmieje? Ponieważ człowiek myśli, a prawda mu się wymyka. Ponieważ im więcej ludzie myślą, tym bardziej ich myśli uciekają od siebie. I dlatego wreszcie, że człowiek nie jest nigdy tym, kim myśli, że jest (Kundera 2015b, s. 182–183).

Ostatnie zdanie trafnie oddaje przemianę, która zaszła w pisarzu – los bowiem postanowił się od niego oddzielić, zyskał twarz „normalizacji” – terroru lat siedemdziesiątych i objął cenzurą wszystko, co było dla Kundery najważniejsze – jego powieści.

1.1. Chichot historii, czyli człowiek we mgle

„Tyrania przeszłości nigdy nie pozwoliłaby nam pogodzić się ze światem, zwłaszcza, gdy w grę wchodzi zawarcie pokoju z byłymi wrogami politycznymi i ciemieżcami” (Donskis 2012, s. 34) – komentarz Leonidasa Donskisa do *Księgi śmiechu i zapomnienia* chyba najtrafniej oddaje pewne napięcie, które Kundera sukcesywnie budował w powieści. Napięcie to litewski filozof łączył z immanentną cechą nowoczesności, która z jednej strony oparta jest na imperatywie zapamiętywania – kolekcjonowania wspomnień i myślenia generacyjnego, a z drugiej wymaga wybiórczego zapomnienia niezbędnego do życia we wspólnocie – poczynając od rodziny, na społeczeństwie i narodzie skończywszy. Filozof ostrzega przed skrajnościami: fiksacyjne rozpamiętywanie prowadzi do tyranii pamięci nad rzeczywistością, natomiast skrajna ignorancja i odrzucenie przeszłości buduje świat barbarzyński. „Pamięć staje się narzędziem małych i słabych, a zapominanie najlepiej służy interesom dużych i potężnych” (Donskis 2012, s. 38) – nie trudno zauważyć, że owa antynomia jest wpisana w powieść Kundery, ale przyjmuje ona postać nie zbiorowego, lecz zu-

pełnie jednostkowego doświadczenia. Autor *Księgi śmiechu i zapomnienia* bierze w nawias dominującą rolę historii i traktuje ją jak dekorację sceniczną dla akcji swoich powieści. Taki zabieg Shore określa mianem redukcji fenomenologicznej: pisarz „zawiesza swoje przekonanie o istnieniu świata, naszej wiedzy o tym, co nastąpiło później” (Shore 2012a, s. 224). Sprzyja to doświadczeniu *Zeitgeist* przez powieściowych bohaterów, czyli elementarnemu połączeniu z rzeczywistością, w której okoliczność historyczna wytwarza nową sytuację egzystencjalną dla Kunderowskich postaci.

Podobnie rzecz się ma z „praską wiosną”, której nie opisuję w *Księdze śmiechu i zapomnienia* w jej wymiarze polityczno-historyczno-społecznym, ale jako jedną z podstawowych sytuacji egzystencjalnych: człowiek (pokolenie ludzi) działa (dokonuje rewolucji), lecz czyn jego wymyka mu się, przestaje być mu posłuszny (rewolucja szaleje, morduje, niszczy); człowiek robi wszystko, by odzyskać i poskromić nieposłuszny czyn (pokolenie zakłada ruch opozycyjny, reformatorski), lecz na próżno. Nigdy nie zdołamy odzyskać czynu, który raz nam się wymknął (Kundera 2015b, s. 49).

Zauważyć tu można ambiwalentny stosunek Kundery do przeszłości, która – podobnie jak los – oddziela się od jednostki i jej wpływu na rzeczywistość. Jest to pogląd zgoła odmienny od postulowanego w *Czeskim losie* zrozumienia dziejów i wagi momentu historycznego roku 1968 formacyjnego nie tylko dla Czechów, ale i wielu Europejczyków. Jednak nie tylko w przeszłości Kundera upatrywał wroga – silniejszym, jak się zdaje, niebezpieczeństwem był dla niego filtr z przyszłością, który określał „najgorszym z konformizmów, tchórzliwym schlebieniem silniejszemu” (Kundera 2015b, s. 27).

Aby w pełni zobrazować tę (nie tylko) światopoglądową przemianę Kundery, powróćmy do postaci Taminy mierzącej się ze stratą: rodzinnego domu, kontaktów z najbliższymi i życia w ojczyźnie. Przyczyny powyższych strat spowodowane były zaostrejającą się stalinizacją, czyli wkroczeniem historii do życia bohaterki. Jednak niniejszy kontekst jest potrzebny Kunderze tylko do tego, by pokazać inną, dużo dotkliwszą stratę – śmierć męża Taminy i większości wspomnień

z ich wspólnego życia. Los kobiety uznać można zatem za metaforę tytułowego zapomnienia, ale zapomnienia szczególnego – takiego, w którym następuje utrata nie tylko zakorzenienia, czyli ciągłości ze swoją przeszłością, ale zostaje zerwana również relacja z przyszłością, czyli horyzontem wszelkich możliwości. Wyspa dzieci, na której ostatecznie umiera Tamina, przypomina oniryczny obraz, gdzie oswobodzenie spod praw czasu i przestrzeni, wyzwala również z wyrzutów sumienia spowodowanych własnym zapomnieniem. Wyspa symbolizuje tak dotkliwą dziś archipelagizację kontaktów międzyludzkich, śmiech dzieci to z kolei zbliżanie się ludzkości do znienawidzonego przez autora stanu dziecięcości – dzieci nie oglądają się za siebie, zatem nie pozwalają, aby przyszłość ugięła się pod ciężarem pamięci (Kundera 2013, s. 260). Ta odarta z wszelkiego prawdopodobieństwa scena ukazuje dwa kluczowe przesłania Kundery: powieść jest polem do gry wyobraźni i stanowi alternatywę dla rzeczywistości uwikłanej w historię, w której można uwolnić się od tyranii pamiętania i bólu bycia osądzonym. I drugie: historia rozpatrywana z perspektywy przyszłości jest wrogiem człowieka, odziera go z prawa do niewiedzy, pomylek i marzeń, jest również niebezpieczna dla projektowania zdrowych i potrzebnych utopii, bowiem

Człowiek jest kimś, kto posuwa się we mgle. [...] Nie widzieć mgły [...] to zapomnieć, czym jest człowiek, zapomnieć, czym sami jesteśmy (Kundera 2013, s. 260).

Stawka projektu powieściowego Kundery z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jest wysoka: jeśli powieść środkowoeuropejska nie może oderwać się od historii i jeśli jej twórcy definiują siebie za pomocą doświadczenia zbiorowego redagowanego codziennie na nowo przez gazety i polityków, to należy spróbować – choćby tylko za pomocą wyobraźni – przewyciężyć ów impas wprowadzając na scenę bohaterów, dla których pamięć i zapomnienie mają twarz drugiego, konkretnego człowieka. Dopiero wówczas można wyzwolić się z myślenia opozycjami i znaleźć metafory na opisanie stanu bycia „pomiędzy”.

2. Teoria kozła ofiarnego, czyli Europa Środkowa jako laboratorium zmierzchu

W jednym z rewizjonistycznych tekstów poświęconych postkunderowskiej myśli środkowoeuropejskiej autorstwa George'a Schöpfina (2012) pojawia się teza, jakoby Kundera był zaskoczony (a wręcz zszokowany) ogromnym oddźwiękiem i sprawczością, które wywołał tekst *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. Ten niewielki utwór po raz pierwszy opublikowany w 1983 roku we francuskim czasopiśmie „Le Débat” zrewolucjonizował narrację środkowoeuropejską na długie lata. Również dziś sięgając po najnowsze opracowania dotyczące tego problemu, żaden z badaczy nie decyduje się na pominięcie myśli Kundery. Jest to sytuacja prawdziwie paradoksalna, ponieważ już w latach osiemdziesiątych, tuż po przełożeniu tekstu na inne języki obce, pisarz zabronił jego przedruku i dalszych tłumaczeń. Najbardziej pożądanym utwór środkowoeuropejski stał się jednocześnie tym najtrudniej dostępnym. Nie jest to zachowanie nietypowe dla Kundery i nie powinno ono zaskakiwać jego wiernych czytelników. Przypuszczenia jakoby pisarz nie przewidział skutków *Zachodu porwanego* wydają się być również chybione, biorąc pod uwagę dotychczasowy kontekst społeczno-polityczny jego powieści i reakcji na nie. Ale nie o sprawczość polityczną chodzi, bowiem w moim przekonaniu tekst Kundery był naturalnym, czy wręcz koniecznym następstwem ewolucji myśli samego pisarza, a jego zaskoczenie – jeśli istotnie się pojawiło – dotyczyło zapewne nie tego, jak bardzo postawione w nim tezy rezonowały, ale jak niefortunnie zostały one zrozumiane.

Aby uświadomić sobie, o jaką stawkę w latach osiemdziesiątych toczyła się dyskusja z tekstem Kundery, na początku należy przywołać słownik pojęć, poniekąd już znanych ze wcześniejszych publikacji i wypowiedzi autora. Celowo nie nazywam *Zachodu porwanego* albo *tragedii Europy Środkowej* esejem, ponieważ w mojej opinii to gatunkowe przyporządkowanie wyraźnie zubożyło i zdeteterminowało linię interpretacyjną tekstu. Dość przypomnieć, że partie eseistyczne

są integralną częścią każdej powieści pisarza – wypowiadają je bohaterowie, narrator, czy sam odautorski głos. Poprzedzając analizowany utwór *Księga śmiechu i zapomnienia* jest chyba najbardziej hybrydową powieścią Kundery, w której partie eseistyczne momentami przeważają nad akcją powieści. W tym kontekście niedostrzeganie w Kunderze-eseiście Kundery-powieściopisarza jest błędem prowadzącym do wielu interpretacyjnych pomyłek i rozczarowań. Słowem-kluczem w refleksji nad *Zachodem porwanym* zostaje ponownie los, tym razem jednak wyraźnie zrównany z pojęciem duchowym i kulturowym, pod którym ukrywa się zachodnioeuropejskie dziedzictwo. Kundera zastrzega jednak, że jego refleksja nie ma nic wspólnego z geografią, mimo że posługuje się pojęciem Europy Zachodniej, Wschodniej i Środkowej.

Po 1945 roku granica między dwiema Europami przesunęła się o kilkaset kilometrów na Zachód i narody, które dotąd uważały się za zachodnie, obudziwszy się pewnego poranka stwierdziły, że znajdują się na Wschodzie. [...] Geograficznie Europa Środkowa jest środkiem, kulturalnie – Zachodem, a politycznie – od 1945 roku – Wschodem (Kundera 1984, s. 25).

To podstawowe i wielokrotnie przywoływane rozróżnienie jest swoistą mapą wyobrażoną drugiej połowy XX wieku, za pomocą której Kundera objaśnia kondycję państw środkowoeuropejskich (Węgier, Czech i Polski) jako „wyrzuconych z kolein własnego losu”, kiedy „tracą najgłębszą istotę swojej tożsamości” (Kundera 1984, s. 30). Następuje tu ponowne, dobrze już znane z *Księgi śmiechu i zapomnienia*, oddzielenie losu, tym razem jednak nie od jednostki, a od całych narodów. Po raz kolejny Kunderowski los zostaje zdeterminowany przez wizję nieuchronności historii, tym razem jednak pisarz wprowadza do swojego tekstu inną zmienną, a mianowicie wymiar kulturowy, który tak wyraźnie akcentował blisko dwadzieścia lat wcześniej w *Czeskim losie*. Europa, Zachód, kultura, ojczyzna i los stają się w utworze Kundery swoistymi synonimami. Zrównanie pojęć z tak różnych porządków ma w moim przekonaniu wyraźny potencjał afektywny z jednej strony i fikcyjny (w sensie powieściowym) z drugiej. Pisarz konstruuje pierwszego winowajcę – Rosję – używając do

tego retoryki opartej na pejoratywnych skojarzeniach: jest ona zachłannym imperatorem, kulturowym monolitem niezdolnym do przeobrażeń, a jej ogromna przestrzeń jest odwrotnie proporcjonalna do ubogiej tradycji kulturowej. Kundera nie tylko orientalizuje Rosję, ale świadomie zrównuje ją z wielkim obcym, wrogiem i złym. To, co diametralnie różne (Rosja) w eseju Kundery, atakuje to, co znane i oswajone (Europę Środkową) – dezintegracja u pisarza polega na narzuceniu gwałtem rosyjskiego mroku, który z założenia jest dla Zachodu obcy:

Oto dlaczego Europa, którą nazywam Środkową, odczuwa zamianę swojego losu [podkr. – M.B.] po roku 1945 nie tylko jako katastrofę polityczną, lecz jako zakwestionowanie swej cywilizacji. Głęboką racją oporu krajów środkowoeuropejskich jest obrona ich tożsamości, albo inaczej – obrona ich zachodniości (Kundera 1984, s. 28).

Czy środkowoeuropejski los został zdeterminowany jedynie przez nadrzędnego wroga, czyli Rosję? Kundera odpowiada przecząco i do swojej opowieści wprowadza dobrze już znanego agensa, czyli Zachód, jednak pozbawia go immanentnego atrybutu, a mianowicie owej zachodniości właśnie. Zachód Europy w drugiej połowie XX wieku przestaje być Zachodem. To, co według Kundery stanowiło o europejskości, czyli religia w średniowieczu, a następnie kultura w oświeceniu już nigdy więcej nie będzie integrowało narodów zachodnioeuropejskich:

Zrozumieliśmy, że kultura jako dziedzina, w której realizują się najwyższe wartości, już nie istnieje. [...] W Europie Europa przestała być odczuwana jako wartość (Kundera 1984, s. 26).

Zatem drugim, zmetaforyzowanym wrogiem w tekście Kundery jest postęp, który zostawia w tyle kraje Europy Środkowej. Pisarz powraca tutaj do problemu celowego zapomnienia o istnieniu narodów leżących w sercu starego kontynentu. Narody te zostały wymazane z mapy Zachodu. Przyczyny takiego stanu rzeczy są co najmniej dwie: pierwsza, którą głębiej objaśnia Tony Judt (1990), związana jest z ignorancją powojennej polityki prezentowanej przez zachodnioeuropej-

skich intelektualistów, dla których kraje Europy Środkowej kojarzone są jedynie ze Związkiem Radzieckim. Według historyka Zachód porzucił swoją celową amnezję dopiero wówczas, gdy kraje te zdecydowały się na rewizję marksizmu poprzez ruchy emancypacyjne (między innymi KOR czy Kartę 77). Powolna śmierć ideologii marksistowskiej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku przyczyniła się do ponownego zauważenia Europy Środkowej. Podobnego zdania jest również Marci Shore, dla której „Miejsce marksizmu zajął dyskurs »Europy Środkowej«, praw człowieka i życia w prawdzie” (Shore 2012, s. 174). Druga przyczyna niewidzialności krajów Europy Środkowej związana jest ściśle z omawianym już „czeskim pytaniem”, które w *Zachodzie porwanym* Kundera stawia na nowo:

Z jednej strony przyparte do muru przez Niemców, z drugiej – przez Rosjan, narody te wyczerpały zbyt wiele sił w walce o przeżycie i o własny język. Nie będąc w stanie przeniknąć wystarczająco głęboko do świadomości europejskiej, pozostały najmniej znaną i najbardziej kruchą częścią Zachodu (Kundera 1984, s. 27).

W powyższej analizie widać wyraźny wpływ myśli czeskiego filozofa Jana Patočki, który w swoich znanych esejach *Kim są Czesi?* zabrał głos we wspomnianym już przeze mnie sporze o sens czeskich dziejów. Ten wybitny fenomenolog i dysydent zaproponował odważny, bo dychotomiczny (i dlatego pozwalający na dyskusję) podział na wielkie i małe dzieje Czech. Te pierwsze wiązały się z przekraczaniem horyzontu przetrwania i samozaspokojenia narodu na rzecz kultury opartej na uniwersalnych wartościach, które mogą stanowić wkład w całą wspólnotę europejską. Za takie uważał okres panowania Karola IV Luksemburskiego czy ruch reformatorski z tradycją husycką i Braćmi Czeskimi na czele. Owa siła ducha i intelektu skończyła się wraz z klęską czeskich protestantów na Białej Górze. Kultura wyzwolonych sług, czyli wiek XVIII, XIX i XX, nie miała czego zaproponować światu poza własnym nacjonalizmem językowym, oddolnym budowaniem suwerennego społeczeństwa i poddaniem się w kluczowej dla tego narodu chwili, czyli w Monachium roku 1938.

Kundera przejął od Patočki nie tyle skrajny krytycyzm, ile wątpliwości, czy kraje środka w dłuższej perspektywie czasowej istotnie

podolają roli odkupiciela. Wrogowie: Rosja – imperialna i komunistyczna oraz historia europejska, z którą narody środka są nierozzerwalnie związane stanowią awers i rewers dla tej samej, dominującej narracji. Czy zatem swoisty Kunderowski trójkąt można odczytywać tropem przemocy i niewinnej ofiary? Koncepcja kozła ofiarnego, którym zostały kraje Europy Środkowej, bardzo dobrze obrazuje mechanizmy zastosowane przez Kunderę w *Zachodzie porwanym albo tragedii Europy Środkowej*. René Girard opisał teorię kultury posługując się dwoma kluczowymi pojęciami: pragnienia mimetycznego i kozła ofiarnego (zob. Girard 1987). Pierwsze z ich opiera się na naśladowaniu pragnienia Innego, co ostatecznie dowodzi, że człowiek nie jest istotą autonomiczną, a wszelka wspólnotowość oparta jest na mechanizmach zbiorowych. Z kolei tym, co charakteryzuje takie wspólnoty, jest rywalizacja o dobra (których pragnienie warunkowane jest mimeetycznie) i przemoc, a te ostatecznie prowadzą do wskazania kozła ofiarnego. Wspólnota dręczona kryzysami wierzy, że za ich powstanie odpowiada konkretny podmiot, a dokonanie na nim rytualnego mordu pomaga przywrócić mechanizmy wspólnotowe, poczucie jedności i sprawczości:

Według Girarda ten mechanizm obwiniania niewinnego i uniewinniania siebie jest fundamentem każdej kultury ludzkiej i jednocześnie czymś w rodzaju wstydlivej tajemnicy, nieświadomego *residuum*, które nie może zostać ujawnione, ażeby wspólnota trwała w dobrostanie (Zawisza 2016).

W opowieści Kundera Europa Środkowa jest swoistym Innym, ale Innym rozpoznanym przez Zachód, choć ciągle odmiennym i niewygodnym, który samym swoim bytem przypomina o pewnym braku i zaniechaniu. Ten jeden podzielony organizm – zachodnio- i środkowoeuropejski – konstytuuje swoją tożsamość na amputacji organu, jakim jest Rosja, z całym jej komunistycznym szafarzem, któremu Kundera w latach pięćdziesiątych pomagał zadomowić się w Czechosłowacji. Jednocześnie bez owego organu kraje Europy Środkowej nie mogłyby pełnić roli ofiary-odkupiciela. Wyraźne odróżnienie się od wszystkiego, co rosyjskie, a zatem komunistyczne i zaakcentowanie własnej oryginalności i wyjątkowości jest w *Zachodzie porwa-*

nym skrajnie przerysowane. W moim przekonaniu Kunderowska koncepcja Europy Środkowej jest koncepcją literacką, na którą składają się wyraźnie określone bohaterowie, dramatyczne zwroty akcji, napięcie emocjonalne oscylujące między pragnieniem a nienawiścią oraz pewna ulga związana z podmiotowością Europy Środkowej jako kozła ofiarnego, który niejako przypieczętował *status quo* złej kondycji kulturowej Europy u zmierzchu XX wieku. Bo co bardziej wikał czytelnika emocjonalnie od zaangażowania się w powieść przygodową z tak spektakularnymi zwrotami akcji?

Tego rysu fabularnego w *Zachodzie porwanym albo tragedii Europy Środkowej* nie dostrzegło wielu odbiorców Kundery. Pierwsze polemiczne teksty ukazały się już w 1985 roku w emigracyjnym czasopiśmie „Svědectví”, a większość zarzutów wymierzanych w autora *Žartu* dotyczyło zafałszowywania Historii¹¹. Milan Šimečka zwrócił uwagę, że w tekście pominięte zostały zbrodnie nazistowskich Niemiec i Hitlera – dziecku Europy Środkowej, na rzecz zdemonizowania skutków reżimu komunistycznego. Milan Hauner zarzucił Kunderze rasizm w stosunku do Rosjan i celowe przeoczenie tego, że na Imperium składa się rzesza małych narodów, których pisarz najwyraźniej broni tylko pozornie. Co więcej, to w Europie Środkowej dokonał się Oświęcim, deportacje milionów ludzi i inne zbrodnie wojenne. Przywołane tu głosy polemiczne stanowią przeciwwagę dla środkowoeuropejskiej wizji Kundery, ale – co trzeba dodać – nie są one pozbawione uogólnień, skrajnych porównań, agresywnych ripost i obcego Kunderze założenia, że Niemcy należą do Europy Środkowej. Kulturowa koncepcja środkowoeuropejskości została w znacznej mierze sprowadzona do koncepcji politycznej i historycznej. Oponenti Kundery wyrażali żal, że *Zachód porwany* na długie lata zdeterminował refleksję nad Europą Środkową, w której przeważały emocje, a nie prawda historyczna. W ujęciu Kundery natomiast jedynym zwycięzcą jest zawsze prawda powieści.

¹¹ Zob. „Svědectví” 1985, nr 74. W tym numerze kwartalnika opublikowano polemiki autorstwa m. in. Milana Šimečki, Milana Haunera czy Jánosa Kisa. Polskie streszczenie tych głosów przywołał Andrzej Jagodziński w tekście *Milan Kundera w polemikach* (Jagodziński 2012, s. 21–29).

2.1. A co, jeśli powieść umrze? Umrze też Europa Środkowa

Pisząc w *Zachodzie porwanym* o wyobrażonych granicach Europy Środkowej, Kundera wyraża potrzebę ich każdorazowego definiowania, w zależności od danej sytuacji i kontekstu. Jest to w gruncie rzeczy postulat wymyślania nowych pojęć i kategorii, które mogłyby wchodzić ze sobą w interakcje, tworzyć metafory i tym samym pomagać odnaleźć się w świecie targanym przez rozmaite racje historyczne. Jednak w tym samym czasie, kiedy na łamach „Svědectví” toczyła się polemika o sposób ujmowania Europy Środkowej, w czasopiśmie „Listy” ukazał się tekst Evy Kantůrkovej, która podała w wątpliwość zasadność nie tyle dyskusji, ile istnienia idei środkowoeuropejskości w ogóle (zob. Kantůrková 1985, s. 19–22). Według czeskiej badaczki, Milan Kundera znajduje się w wielkim błędzie, myśląc, że swoją anachroniczną nostalgią może wskrzesić świat, który już dawno przeminął. Nie pomogła mu w tym emigracja, gdzie pisarz jeszcze bardziej oddalił się od problemów i codzienności Czechów. Czy zatem ten nagły rozbłysk i kariera pojęcia Europy Środkowej w latach osiemdziesiątych był jednocześnie łabędzim śpiewem? Może walka między Wschodem i Zachodem, rozpatrywanie swojego losu w kategoriach zaczerpniętych z XIX-wiecznego odrodzenia narodowego i w końcu odpowiedzialność spoczywająca na roli kozła ofiarnego nie są metaforami na miarę końca XX wieku?

Upadek Cesarstwa, a po roku 1945 zepchnięcie Austrii na kulturowe pobocze oraz polityczne nieistnienie pozostałych państw czynią z Europy Środkowej zwierciadło odbijające możliwy los przyszłej Europy; czynią z niej laboratorium zmierzchu (Kundera 2015b, s. 147)

– w tak skonstruowanej definicji Europy Środkowej Kundera wydaje się być świadomym zmiany paradygmatu, która nieubłagane czeka kraje środka.

Istnieje jednak wyraźny związek między Europą Środkową a sztuką powieści, nie dość wyraźnie podkreślany przez komentatorów twórczości Kundery. Wszystkie przywołane już przeze mnie metafory składające się na leksykon Środkowoeuropejczyka są tak naprawdę

apologią tego, od czego zaczęłam pisanie niniejszego tekstu – powieści. W opinii autora *Niežnośnej lekkości bytu* to właśnie pisarze z Europy Środkowej: Musil, Broch, Kafka, Gombrowicz szczególnie zainteresowali się kondycją podmiotu, który nie rozumie rzeczywistości i porusza się we mgle na oczach innych ludzi-obserwatorów. Skąd taka wrażliwość wśród pisarzy Europy Środkowej? Kundera dostrzega tutaj rodzaj pewnego napięcia wynikającego z poczucia schyłkowości: zaniknięcia imperium austro-węgierskiego, a później tragedii drugiej wojny. Temat odchodzenia i zmierzchu pisarz wprowadza do każdej swojej powieści, zaznaczając jednocześnie, że człowiek, który utracił łączność z samym sobą, ze swoimi bliskimi oraz coraz bardziej oddaloną od niego rzeczywistością nie jest świadomy życia w epoce zmierzchu:

[...] błogi uśmiech, z jakim wygłasza się nekrologii powieści wydaje mi się nadto frywolny. Frywolny, ponieważ ja widziałem już i przeżyłem śmierć powieści, jej gwałtowną śmierć (zadawaną przy użyciu zakazów, cenzury ideologicznych nacisków) w świecie, w którym spędziłem większą część życia, a nazywanym zazwyczaj totalitarnym. Okazało się w nim dobitnie, że powieść jest czymś śmiertelnie kruchym, równie nietrwałym co Zachód Czasów Nowożytnych (Kundera 2015b, s. 21).

Cenzura i polityczne działania zniewalania sztuki przez reżim totalitarny to jedna z przyczyn śmierci powieści. Drugą przyczyną jest nowoczesny egoizm i zarożumiałość cechujące świat zachodni, który Kundera poznawał na emigracji. Oba te tematy pojawiają się w fabule *Księgi śmiechu i zapomnienia*, kiedy pisarz podejmuje problem grafomanii, a ta z kolei w epoce schyłkowej oznaczać będzie izolowanie się od drugiego człowieka¹². W tym celu Kundera przegląda się w powie-

¹² „Powszechna samotność wywołuje grafomanię, ale jednocześnie powszechna grafomania utwierdza i powiększa ogólną samotność. Wynalazek druku umożliwił niegdyś ludzkości wzajemne porozumiewanie się. W czasach powszechnej grafomanii pisanie książek uzyska odwrotny sens: każdy jest otoczony swymi literami jak ścianą z luster, przez którą nie dochodzi żaden głos z zewnątrz” (Kundera 2013, s. 131–132).

Dziś niemal w identyczny sposób można zdefiniować bańki informacyjne, które tworzą już nie tyle pisarze, ile media i ich odbiorcy.

ściowym krzywym zwierciadle i prezentuje postać Banaki – pisarza-grafomana symbolizującego upadek sztuki powieściopisarstwa.

Kiedy Banaka powiada, że sztuka powieści przebrzmiała, gdyż złudzeniem jest zrozumienie drugiego człowieka, wyraża nie tylko modną postawę estetyczną, lecz, o czym nie wie, nędzę swą własną i całego swego otoczenia: brak chęci zrozumienia drugiego; egocentryczną ślepotę na świat rzeczywisty (Kundera 2013, s. 229).

Zachód zobaczył własną śmierć w Europie Środkowej. Europa Środkowa natomiast zobaczyła własną śmierć w odchodzeniu powieści. Kundera w gruncie rzeczy wytrwale pyta: a co, jeśli powieść umrze? Umrze też Europa Środkowa, potem umrze Zachód rozumiany jako wspólnota europejska. A z każdą z tych śmierci zostanie osamotniony człowiek, który nie znajdzie słów na opisanie własnej kondycji w świecie. Ten łańcuch przyczynowo-skutkowy znaleźć można we wszystkich tekstach Milana Kundery, aż w końcu staje się niemal *idée fixe* samego autora. Zatem pytając o pojęcie Europy Środkowej, pisarz nie pyta jedynie o tyranię historii, która zawłaszcza narracje i pamięć, totalizuje kulturę i dominuje nad wyobraźnią; pyta również o kondycję człowieka w świecie, który potrafi wziąć w nawias zdeterminowany i obcy los. Wówczas znajduje miejsce na pracę wyobraźni, na próbę pomyślenia nieprawdopodobnego, które łączy pojęcie losu, fatum, a nawet mitu. Postawienie tych wszystkich pojęć, metafor i koncepcji obok siebie uświadamia ich cechy wspólne, niewidzialne połączenia, emocjonalne kontaminacje.

3. Appendix do kondycji Środkowoeuropejska

Przewidziany przez Kunderę schyłek powieściowego czyli kulturowego paradygmatu przybrał formę trzech nieobojętnych w swej wymowie wydarzeń. Na początku października 2008 roku w czeskim tygodniku „Respekt” ukazał się tekst Petra Třešňáka i Adama Hradilka o tytule *Donos Milana Kundery [Udání Milana Kundery]* (Třešňák, Hradilek 2020). Był to utrzymany w tonie sensacji reportaż informujący, że czternastego kwietnia 1950 roku Milan Kundera zawiadomił milicję o tym, że na terenie praskiego akademika, w pokoju stu-

dentki Ivy Militki zatrzymał się Miroslav Dvořáček – kadet, uciekinier z Czechosłowacji do amerykańskiej strefy okupacyjnej w Niemczech, tajny pracownik Czechosłowackiej Agencji Wywiadowczej. „Respekt” wydrukował fragment kopii złożonego przez Kunderę donosu na człowieka, którego nigdy nie znał. O jego wizycie w akademiku dowiedział się od kolegi – partnera Ivy Militki. Dvořáček cudem uniknął kary śmierci, spędził czternaście lat w więzieniach i obozach pracy. Artykuł powstał na podstawie badań młodego historyka Hradilka, który prowadził kwerendę badawczą w praskim Instytucie Badań nad Reżimami Totalitarnymi i zupełnie przypadkiem natknął się na tę sprawę. Kopie odkrytych dokumentów wysłał mieszkającemu w Szwecji Dvořáčkowi, dopiero wówczas były więzień poznał nazwisko donosiciela. Martin Šimečka, znany słowacki pisarz i syn wspomnianego już oponenta Kundery, Milana Šimečki, był w tym czasie redaktorem naczelnym „Respektu” – zdecydował o ujawnieniu tajemnicy archiwów, argumentując, że Czeši potrzebują prawdy będącej swoistym *katharsis*. W ujęciu Šimečki tak pojęta prawda jest nie tylko kolejnym krokiem na drodze do dekomunizacji kraju, ale przede wszystkim umożliwia stawianie nowych pytań: czy Kundera-moralizator, autor tekstów o wolności, m.in. *Czeskiego losu czy Zachodu porwanego* miał prawo kreować i na długie lata zdeterminować debatę publiczną, a swoją twórczością tak mocno wpłynąć na wyobraźnię czytelników (zob. M. Šimečka 2020)? Sam Milan Kundera wszystkie doniesienia uznał za kłamstwo i nigdy nie przyznał się do winy. Za jedyny komentarz pisarza uznać można jego powieści – to w nich, zwłaszcza w *Žarce* i w *Žycie jest gdzie indziej* redaktor naczelny „Respektu” odnalazłby odpowiedzi na swoje pytania.

Podobną poradę można udzielić Janowi Novákowi, który w 2020 roku wydał niezwykle kontrowersyjną i liczącą niemal dziewięćset stron biografię Kundery. Jest to tekst niewolny od resentymentu i miejscami przypominający najgorszy tabloid. Ponownie w centrum analizy znalazły się sprawy osobiste (żyjącego ciągle) pisarza oraz jego uwikłanie w politykę. Twórczość Kundery zajęła poślednie miejsce w zainteresowaniach biografa. Uporczywe milczenie autora *Nieznoś-*

nej lekkości bytu zdaje się jedynie pobudzać publiczną debatę, która o kulturze ma do powiedzenia coraz mniej. Pisarz sam zresztą taki scenariusz przewidział – właśnie tak rozumianej przyszłości, która zamienia się w osądzający trybunał, obawiał się najbardziej.

Natomiast dziesiątego września 2020 roku ukazał się ostatni numer pisma „Le Débat”, w którym Kundera opublikował swój manifest środkowoeuropejski. Po czterdziestu latach działalności twórcy pisma uznali, że nie da się już dłużej prowadzić debaty publicznej opartej na wspólnych wartościach. W XXI wieku zjawisko archipelagizacji stało się tak powszechne i dotkliwe, że wymiana myśli między poszczególnymi wyspami jest niemożliwa – wyspy nie mają granicy, przez które komunikacja mogłaby przepływać.

Co zatem pozostało z dziedzictwa Europy Środkowej – kozła ofiarnego Zachodu i Wschodu, bez którego żadna ze stron nie mogłaby istnieć? Dlaczego wiara w konstytutywną rolę kultury, która podtrzymuje ideę dialogiczności, przybiera formę nasilających się narracji nacjonalistycznych i ksenofobicznych? Jak przeprowadzić dziś pracę mądrego pamiętania i mądrego zapominania? Wartości i umiejętności, w które chciał wierzyć Kundera oblekają się dzisiaj w szaty nie tyle swoich przeciwności, ile drastycznych skrajności. A tę powolną transformację Europy Środkowej pisarz doskonale przewidział.

Literatura

- Donskis L., 2012, *I Remember, therefore I Am: Milan Kundera and the Idea of Central Europe* [in:] *Yet another Europe after 1984. Rethinking Milan Kundera and the idea of Central Europe*, ed. L. Donskis, Amsterdam: Brill, Rodopi.
- IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů, 1968a, Praha: Československý spisovatel.
- Girard R., 1987, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, wydanie elektroniczne.
- Havel V., 1969, *Český los?* Online: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC403/um/Cesky_udel.pdf [dostęp: 25.09.2020].
- Havel V., 2011, *Síla bezsilných*, tłum. A. Holland, [w:] idem, *Síla bezsilných i inne eseje*, wyb. A. S. Jagodziński, Warszawa: Agora.
- Jagodziński A., *Milan Kundera w polemikach*, [w:] *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988, s. 21–29.

- Judt T., 1990, *The Rediscovery of Central Europe*, „Dedalus”, nr 119, ss. 23–54.
- Judt T., Snyder T., 2019, *Rozważania o wieku XX*, tłum. P. Marczewski, Poznań: Rebis.
- Kantůrková E., 1985, *Dějina, dějiny, dějinnost*, „Listy”, nr 5, ss. 19–22.
- Kola A. F., 2011, *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Rekonfiguracje krytyczne*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kundera M., 1968, *Český úděl?* Online: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC403/um/Cesky_udel.pdf [dostęp: 25.09.2020].
- Kundera M., 1969, *Radikalismus a exhibicionismus*. Online: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC403/um/Cesky_udel.pdf [dostęp: 25.09.2020].
- Kundera M., 1984, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie”, nr 5.
- Kundera M., 1993, *Three Contexts of Art: From Nation to World*, „Cross Currents”, vol. 12, s. 5–14.
- Kundera M., 2013, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. A. S. Jagodziński, P. Godlewski, Warszawa: W.A.B.
- Kundera M., 2015a, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B.
- Kundera M., 2016b, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B.
- Kundera. *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.
- Masaryk T. G., 1969, *Česká otázka. Snahy a tužby národního obrození*, Praha: Melantrich.
- Schauer H. G., 1917, *Spisy*, Praga: Kamilla Neumannová.
- Schöpflin G., 2012, *Central Europe: Kundera, Incompleteness, and Lack of Agency*, [in:] *Yet Another Europe After 1984: Rethinking Milan Kundera and the Idea of Central Europe*, red. L. Donskis, Amsterdam: Brill, Rodopi.
- Shore M., 2012a, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, tłum. M. Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Shore M., 2012b, *Smak popiołów. O dziedzictwie totalitaryzmu w Europie Wschodniej*, tłum. M. Szuster, Warszawa: Świat Książki.
- „Svědectví” 1985, nr 74. Online: <http://scriptum.cz/cs/periodika/svedectvi> [dostęp: 08.10.2020].
- Šimečka M., 2008, *The Owner of the Key*, „Respekt”. Online: <https://www.respekt.cz/respekt-in-english/the-owner-of-the-key> [dostęp: 10.11.2020].
- Třešňák P., Hradilek A., 2008, *Udání Milana Kundery*. Online: <https://www.respekt.cz/tydenik/2008/42/udani-milana-kundery> [dostęp: 10.11.2020].
- Zawisza R., 2016, *Bez końca z Girardem, i tak aż do końca świata...* Online: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/bez-konca-z-girardem-i-tak-az-do-konca-swiatea> [dostęp: 10.10.2020].

Swojskość widziana z oddali. Powieściowy cykl Evžena Bočka o powrocie arystokratki

Keywords: aristocracy, the contemporary day, memorial discourse, museum, tourism, commercialisation of tradition

Słowa kluczowe: arystokracja, współczesność, dyskurs memorialny, muzeum, turystyka, komercjalizacja tradycji

Abstract

In the Czech cultural space, the egalitarianization of social life, typical of European modernization processes, overlaps with a different discourse, according to which the nobility, most of all faithful to monarchy and ancestral tradition, is sometimes perceived as a foreign or even hostile element for the “healthy growth of the nation”. Later, both interwar and communist projects of national identity, only deepened this negative image of the native nobility, imposing and confirming the conviction about the destructive role of aristocracy in national history. The idea of making the subject of a literary presentation the issue of the restitution of aristocratic estates, treated in terms of historical justice, might seem risky. Despite of this published by Evžen Boček in 2012 humorous novel *Poslední aristokratka*, the plot of which follows the adventures of the Czech-American family of Kostka’s trying to bring the recovered, Moravian baroque palace to its former glory, turned out to be an unprecedented commercial success. A series of text sequels was also very popular with readers: *Aristokratka ve varu* (2013), *Aristokratka na koni* (2016), *Aristokratka a vlna zločinnosti na zámku Kostka* (2018) and *Aristokratka u královského dvora* (2020).

W czeskiej przestrzeni kulturowej na typowy dla europejskich procesów modernizacyjnych nurt egalitaryzacji życia społecznego nakładają się wątki pochodzące z dyskursu odmiennego, w myśl którego wierna przede wszystkim monarchii i rodowej tradycji szlachta postrzegana bywa jako element dla „zdrowej tkanki narodu” obcy, czy nawet wrogi i „zdradliwy”. Późniejsze, zarówno międzywojenne, jak i komunistyczne projekty wspólnotowej tożsamości, tylko ten negatywny obraz rodzimej szlachty pogłębiły, narzucając i utwierdzając przekonanie o destrukcyjnej roli arys-

tokracji w narodowych dziejach. Pomysł, by przedmiotem literackiej prezentacji uczynić zagadnienie restytucji arystokratycznych majątków, traktowanej w kategoriach dziejowej sprawiedliwości, mógłby się zatem wydawać ryzykowny. Tymczasem opublikowanie w 2012 roku humorystycznej powieści Evžena Bočka *Poslední aristokratka*, której fabuła śledzi perypetie czesko-amerykańskiej hrabiowskiej rodziny Kostków próbującej doprowadzić odzyskany, leżący na morawskim pustkowiu, barokowy pałac do dawnej świetności, okazało się niespotykanym na czeską skalę komercyjnym sukcesem. Powodzeniem wśród czytelników cieszyła się też seria *sequeli* tekstu: *Aristokratka ve varu* (2013), *Aristokratka na koni* (2016), *Aristokratka a vlna zločinnosti na zámku Kostka* (2018) oraz *Aristokratka u královského dvora* (2020).

Potrvá-li demokracie, jak my jí rozumíme, t.j. úplná rovnost všech před zákonem, nám již skutečně zaručená, jen skrze několik generací, vše, co papírového je ve šlechtě, psané milosti, titule a privilegie, pokud ještě mají nějakou váhu ve státu, buď přestanou samy sebou a nebude potřeby rušiti jich, aneb spadnou na právou cenu svou, totiž na pouhou památku, která neškodí a neublíží, nemůže se státi předmětem spravedlivé zápočty zákonodárné (Rak 1994, s. 77).

Pochodząca z połowy XIX wieku wypowiedź jednego z najwybitniejszych czeskich historiografów, Františka Palackiego, stanowi, niezwykle, co należy podkreślić, wyważoną, rekapitulację dyskusji, która wówczas, nie tylko zresztą w Czechach, próbowała „na nowych zasadach” rozpisać stratyfikację i hierarchię warstw społecznych i podać w wątpliwość arystokratyczne przywileje, motywowane jedynie swoiście pojmowaną mistyką „błękitnej krwi i szlachetnego urodzenia”. Rozważania te prowadzą do, nierzadko formułowanego w kategoriach tonie, wniosku, że

[...] představa národa bez aristokracie se již nezdá být nesmyslná [...]. Šlechta se [...] náhlé už nejví společenskou vrstvou samozřejmě spatou s „ušlechtlostí”, „urozeností”, může být dokonce urážlivě označována tradičním „chámským” atributem „holomek”. Pozitivní hodnoty se přesouvají na stranu plebejského lidu a nové duchovní, tj. vlastenecké aristokracie, z něho vzešlé (Macura 1997, s. 52).

W czeskiej przestrzeni kulturowej na ten „ogólnoeuropejski” nurt egalitaryzacji życia społecznego nakładają się dodatkowo wątki po-

chodzące z dyskursu nieco odmiennego, w myśl którego wierna przede wszystkim monarchii i rodowej tradycji szlachta postrzegana bywa jako element dla „zdrowej tkanki narodu” obcy, czy nawet, używając inwektywy często w stuleciu dziewiętnastym używanej: „zdradziecki”¹. Późniejsze, stosowane zarówno przez międzywojenne projekty wspólnotowej tożsamości, jak i przez komunistyczną ideologię, zabiegi propagandowe tylko ten negatywny obraz rodzimej szlachty pogłębiły, narzucając i utwierdzając przekonanie o destrukcyjnej roli arystokracji w narodowych dziejach. Trudno się zatem dziwić, że odebranie „prohabsburskiej” i „zgermanizowanej” szlachcie majątków i jej społeczna degradacja nie wywoływały w opinii powszechnej większego sprzeciwu i że opinia ta nadal potrzebuje raczej potwierdzenia swych *a priori* zaprogramowanych przeświadczeń niż kwestionowania ich i zmuszania do rezygnacji z „na wiarę przyjmowanych” stereotypów.

Pomysł, by przedmiotem literackiej prezentacji uczynić zagadnienie restytucji arystokratycznych majątków, traktowanej w kategoriach dziejowej sprawiedliwości, mógłby się zatem wydawać ryzykowny,

¹ Jiří Rak w opatrzonym znamienym tytułem *Šlechta zrádná a cizácká* rozdziałe monografii *Bývalí Čechové* poświęconej czeskiej pamięci historycznej, przypomina, że „Spolu s liberalismem ale vystupuje na politickou scénu i novodobý nacionalismus – a právě zde jsme u kořenů negativního obrazu šlechty v novodobém českém myšlení. České národní hnutí se, jak známo, definovalo především jazykově. Od svých přívrženců vyžadovalo okázalé užívání češtiny v soukromém a veřejném styku – skutečným Čechem byl podle tohoto nazírání pouze ten, který mluvil česky. Nelze samozřejmě přehlížet určitá pozitiva této koncepce – jazykové chápání národa sehrálo významnou integrační roli při vytváření občanské společnosti, když napomáhalo při překonávání sociálních bariér. Na druhé straně ale právě toto pojetí zabránilo včlenění šlechty do národního organismu. Česká šlechta, nebo alespoň řada jejích příslušníků, samozřejmě smýšlela upřímně česky ve smyslu zemského vlastnictví, sněmovní opozice bránila české státní právo, aristokraté podporovali vlastenecké podniky, které by bez jejich účasti vůbec nemohly existovat [...], podíleli se na charitativních akcích a institucích sociálního zabezpečení [...]; české vlastenecké společnosti ale to bylo málo a požadovala jednoznačné přimknutí se ke svému jazykovému programu” (Rak 1994, s. 72).

ewentualnie wymagałby poważnego i pogłębionego nawiązania do zakorzenionych w dyskursie historycznym diagnoz, sporów i polemik. Tymczasem opublikowanie w 2012 roku humorystycznej powieści Evžena Bočka *Poslední aristokratka* („Ostatnia arystokratka”), której fabuła śledzi perypetie czesko-amerykańskiej hrabiowskiej rodziny Kostków próbującej doprowadzić odzyskany, leżący na morawskim pustkowiu, barokowy pałac do dawnej świetności, okazało się niespotykanym na czeską skalę komercyjnym sukcesem. Powodzeniem wśród czytelników cieszyła się też seria *sequeli* tekstu: *Aristokratka ve varu* („Arystokratka w ukropie”; 2013), *Aristokratka na koni* („Arystokratka na koniu”; 2016), *Aristokratka a vlna zločinnosti na zámku Kostka* („Arystokratka i fala przestępstw na zamku Kostka”; 2018) oraz *Aristokratka u královského dvora* („Arystokratka na dworze królewskim”; 2020). Tytułowa bohaterka i zarazem narratorka powieści, Marie hrabianka Kostková, urodzona w Stanach Zjednoczonych dziewiętnastolatka, w prologu, powracającym we wszystkich częściach cyklu, przedstawia się w sposób natychmiast wytyczający krąg problemów towarzyszących większości literackich ujęć powrotu do „ojczyzny utraconej”:

Narodila jsem se v New Yorku. Byla jsem Američanka. Pro ostatní Američany jsem byla Mary Kostka. Můj otec byl taky Američan. Chtěl být nenápadným učitelem literatury, kterým taky byl. Kolegové a studenti mu říkali Franku. Nikdo z nich neměl ani ponětí, že je český aristokrat. Nikdo z nich neměl určitě ponětí, ani o tom, že existují nějaké Čechy. Dnes jsme pochopitelně oba Češi. Můj otec je František Antonín Kostka z Kostky, ochránce Božího hrobu, člen řádu maltézských rytířů a patron kostela nanebevzetí Panny Marie v Kostce. Přestože používání šlechtických titulů bylo v Čechách zakázáno už v roce 1918, všichni mu říkají pane hrabě. Franku mu říká jediné moje matka. Matka je pořád Američanka. Jmenuje se Vivien (Boček 2012, s. 9–10).

Autor, odsłaniając sekrety warsztatu twórczego przyznaje, że w jednej z planowanych wersji tekstu narratorka miała być guwernantką hrabianki, portretowanej w wyjątkowo negatywnym świetle. Ostateczna decyzja, by protagonistką dzieła uczynić potomkinię arystokratycznego rodu, choć motywowana potrzebą wzmocnienia czytelniczcej atrakcyjności, nieco inaczej rozkłada aksjologiczne akcenty.

Zamiast podtrzymywania pejoratywnych stereotypów pojawia się tu bowiem – wyraźnie zaszygalizowane – dowartościowanie (rehabilitacja?) cnót i zasług kojarzonych z „błękitną krwią”. Rozwiązanie takie, z jednej strony sprzyjające osłabieniu czy zweryfikowaniu utartych wyobrażeń, określających styl życia arystokracji, które dziś najczęściej konstruowane bywają na podstawie lektury rozmaitych tekstów kultury popularnej (od literatury przez film po telewizyjne seriale), ze strony drugiej jednak – dzięki satyrycznemu w dużej mierze czy karykaturalnemu nawet ukazaniu prezentowanego środowiska – wyobrażenia te umacniają, lokując kwestię wartościowania szlacheckiego dziedzictwa w sferze swoistej nierozstrzygalności².

Aczkolwiek tytułowe określenie z pierwszej części cyklu: „ostatnia arystokratka”, niemal automatycznie otwiera „horyzont czytelnich oczekiwań” na zakorzeniony w europejskim imaginariu przynajmniej od dekadencjonalnych pesymistycznych diagnoz z przełomu XIX i XX wieku motyw „upadku starodawnych rodów”, na czeskim gruncie dodatkowo kojarzony z silnie obecną w patriotycznym dyskursie tęsknotą za własnymi, „narodowo uświadomionymi” elitami (na tej płaszczyźnie tetralogię Bočka sytuować można w sieci intertekstualnych nawiązań do znanej noweli Josefa Kajetána Tyla *Poslední Čech* lub powieści Karoliny Světlej *Poslední paní Hlohovská*), to jednak oczekiwania te zostają w cyklu dość skutecznie zawiedzione. Rozczarowanie odbiorczych prognoz spotyka też tych czytelników, którzy, na podstawie lekturowych doświadczeń, poszukiwać chcieliby w tekście, stylizowanym na pamiętnik głównej bohaterki, a zatem wpisującej się w nurt „prozy dokumentu osobistego” (oczywiście

² W recenzji zamieszczonej w tygodniku „Polityka” Maciej Robert zaznacza, że „Pomimo dość schematycznego sposobu konstrukcji bohaterów i fabuły Ostatnia arystokratka jest jednak czymś więcej niż tylko zgrabnie skrojona humoreska. Bočkowi udało się bowiem celnie zdiagnozować socjologiczny fenomen, którym jest ambiwalentny stosunek Czechów do arystokracji. Zgodnie z narodowym stereotypem Czesi, będący narodem plebejuszy, mają awersję do błękitnej krwi. Z drugiej strony przeciętny Czech pragnie poznać arystokratyczne zwyczaje, a do szlacheckich posiadłości ustawiają się kolejki zwiedzających” (Robert 2021).

w jego fikcjonalizowanej wersji) ekspresji tożsamościowych dylematów, związanych z aklimatyzacją w obcym środowisku czy nostalgią za bezpowrotnie, jak się wydaje, utraconym amerykańskim światem. Dylematy takie, o ile – sporadycznie – pojawiają się w toku narracji, zostają integralnie włączone w karykaturalny obraz funkcjonowania pałacowej rzeczywistości, co powoduje, że ich ranga i emocjonalny wydźwięk ulegają osłabieniu. Ponieważ Kostkowie od początku swego pobytu w odzyskanej posiadłości borykają się z kłopotami finansowymi, największa część powieściowej fabuły poświęcona jest rozmaitym, mniej lub bardziej absurdalnym, sposobom ratowania majątku, choćby wprowadzonemu przez hrabiego zakazowi telefonowania do Nowego Jorku, nieustannie łamanemu przez Vivien Kostkovą. Odkrycie wysokości rachunku za te połączenia wywołuje zatem nieuchronną małżeńską awanturę, w której

Matka naneštěstí zvolila ten nejnemožnější způsob obrany, když prohlásila, že princezna Diana provolá dva tisíce liber týdně. Otec zbrunátněl a zcela po právu začal běsnit. [...] Potom dodal, že je sobecká, nezodpovědná a praštěná. [...] Šťkající matka se přede mnou začala ospravedlňovat, že se nedokáže odšťihnout od předchozího života ze dne na den. Na moji námitku, že já jsem to dokázala, řekla, že nechápe, po kom jsem tak bezcitná (Boček 2012, s. 83).

Cytat ten dowodzi zresztą, że powieść Bočka, czytana niejako „między wierszami”, ujawnia, ewentualnie ujawniać może, starannie skrywane za „niepoważnym” tonem narracji, znaczeniowe „drugie dno”. Z tego punktu widzenia zaś wielogodzinne rozmowy matki z jej siostrą Jess, rujnujące napięty pałacowy budżet okażą się nie tyle symptomem beztroski i egoizmu, ile wyrazem nostalgii i ratowania się przed poczuciem zagubienia i alienacji w całkowicie nieznanym i niezrozumiałym świecie. W podobnym, „podwójnym trybie dekodowania sensu” spoglądać też można (czy raczej: wypada) na patologiczne, „niearystokratyczne” skąpstwo Františka Kostky, który, nie mając innego wyjścia i permanentnie obawiając się bankructwa, do chorobliwych wymiarów doprowadza swą manię gromadzenia z trudem zarobionych pieniędzy. Bohaterkę zaś nie tyle charakteryzuje zarzucana jej przez rodzicielkę atrofia emocjonalna, ile znajduje się

ona w położeniu typowym dla kondycji emigranta, zdradzającego, jak pisze Mieczysław Dąbrowski, matkę, gdyż

[...] opuszczając swoją wieś, swoje miasto, swój kraj porzuca to, co wiąże się tradycyjnie z kategorią matki, mianowicie zdomowienie, rodzinność, biologiczność, zakorzenienie. Wybiera model ojca, który szuka w świecie spełnienia, co do którego istoty [...] sam nie zawsze jest przekonany, w każdym razie odyseiczność jego zachowań, pragnienie zmierzenia się ze światem jest dominujące. [...] Próby zapuszczania korzeni w nowym miejscu są dla obcych w pierwszym pokoleniu dramatycznym wyrazem chęci odnalezienia tego, co ze swojego życia usunęli albo czego ich pozbawiono: matczyne zakorzenienie (Dąbrowski 2001, s. 48).³

Pozostawiając na marginesie rozważań „genderowy” wymiar tej wypowiedzi, operującej zróżnicowaniem stereotypowych ujęć kobiecych i męskich ról społecznych, wypada potwierdzić jej trafność, zarówno na poziomie zastosowanego przez badacza chwytu metaforycznego, jak i w sensie *stricte* literalnym, wyraźnie widoczną w konfrontacji z „unikatowymi” w przestrzeni Bočkowskiego tekstu „poważnymi” zwierzeniami narratorki:

Doktor Benda je pražský advokát, který pro nás vyřizuje převod rodového majetku. Je to jediný Čech, s nímž jsem kdy mluvila. Tvrdí, že moje čeština je dokonalá. Myslím, že není, ale potěšilo mě to. [...] Zeptal se, jestli se už těším. Odpověděla

³ Duchowa sytuacja narratorki do pewnego stopnia odpowiada opisywanej przez Annę Wieczorkiewicz postawie turysty obierającego egzystencjalny tryb podróżowania: „Z własnego świata przenosi się on do innego, dostrzegając w nim jakieś źródło sensu – obiera sobie nowe centrum. Wybrane centrum zazwyczaj znajduje się poza głównym nurtem własnej kultury lub poza obszarem macierzystego społeczeństwa. Może jednak stać się nim również coś, co wiąże się z miejscem pochodzenia. Dochodzi wówczas do »odnalezienia« pewnych utraconych znaczeń, do reaktywowania zapomnianej tradycji przodków, ożywienia wyobcowanej przeszłości. (Na przykład wizyta emigrantów lub ich potomków w pierwotnej ojczyźnie to nawiedzenie obszaru, który jest postrzegany jako autentyczne, oryginalne miejsce własnego pochodzenia) Czasem jest to wędrówka ku własnym korzeniom, ku istocie własnej duchowości. W wybranym centrum zyskuje się nowe siły duchowe i doznaje odrodzenia, nie zawsze osiadając tam na stałe. Bywa, że życie poza centrum staje się dla konwertyty czymś bliskim wygnaniu, bezsensownym bytowaniem w obszarze pozbawionym głębszych znaczeń” (Wieczorkiewicz 2008, s. 83).

jsem, že ano, ale nemluvila jsem pravdu. Vlastně se docela bojím. Co se ode mě očekává? Jak se mám chovat? Co znamená být aristokratka? Nevím. [...] Všude bylo nezvyklé ticho. Obešla jsem Kostku, která je ve skutečnosti mnohem menší než vypadá na fotkách. Stála jsem u kašny, dívala se na zasněžený park a přemýšlela nad tím, co tady budu celý život dělat. Nic mě nenapadlo (Boček 2012, s. 15–16, 32).

Konstatacje znawców problematyki emigracyjnej bezdomności i odyseiczności bazują najczęściej na dokumentach faktograficznych (pamiętnikach, dziennikach, korespondencji) lub na tekstach fikcyjnych korzystających z ich dyskursywnych propozycji memorialnych, nostalgicznych i tożsamościowych oraz – nierzadko – rozwiązań konstrukcyjnych. Poszukiwanie sygnałów pogłębianego namysłu nad tymi zagadnieniami w humorystycznych powieściach Bočka wydawać się może zajęciem nieco karkołomnym, zwłaszcza że ani sam pisarz, ani recenzenci czy nawet wydawcy nie ukrywają, że cykl o powrocie arystokratki dostarcza czytelnikowi wyłącznie „bezzinteresownej rozrywki” i że czytelnik ten znajdzie tu interesujące dla siebie wątki, motywy i postaci, wśród których, jak podkreśla, w entuzjastycznym skądinąd tonie, anonimowy autor informacji zamieszonej na obwolucie pierwszej części dzieła, dominującą rolę odgrywają:

Chudobný navrátilce, krkolomně navazující na slavný rodokmen, emigrantství, místní zemitost, zámek jako konkurenceschopná atrakce, kníže Schwarzenberg, zpěvačky Cher a Helenka Vondráčková. [...] V deníku Marie III., posledního potomka rodu, nenajdete sex, násilí, vraždy ani hluboké myšlenky. Má jedinou ambici: pobavit čtenáře (Boček 2012, obwoluta).

Polski wydawca nazywa powieści Bočka literackim sitcomem, nie tylko zwracając uwagę na ich komiczny wydźwięk, lecz także eksponując serialny, oparty na stopniowym „doklejaniu” kolejnych humorystycznych sytuacji fabularnych, charakter konstrukcji tekstu. Evžen Boček natomiast w jednej z nielicznych, wprowadzonych zresztą w sposób pośredni, autotematycznych uwag ujawnia, skąd czerpie wzorce dla swej strategii ośmieszania prezentowanego świata:

Kdyby Olga vešla do fotoateliéru a zakřičela „Toto je přepadení”, bezesporu by to působilo méně nápadně než její ohromující „antré”, které muselo vypadat jako gag z němé grotesky. Jelikož přes černé brýle téměř neviděla, hned po vstupu narazila do

nástěnky s fotografiemi roztomilých batolat. Ve snaze zachytit padající brýle pustila tašku a okamžitě o ni zakopla. V letu zavadila hlavou o fotografickou lampu, v níž jí uvízl přičesek a zůstal tam viset jak trofejní skalp na huronském vigvamu. Kamufláž byla pryč (Boček 2018, s. 110–111).

Trafnosti tej paratekstowej diagnozy zaprzeczyć nie sposób, wrażenie podobieństwa do slapstickowej niemej komedii niezmiennie towarzyszy bowiem lekturze ciągu anegdot o potknięciach na wyfrotrowanych posadzkach, załamujących się pod ciężarem siedzących na nich osób fotelach, czy wypadającym znienacka z kominka manekinie mającym udawać pałacowego ducha. Do analogicznej – choć jeszcze bardziej oddalonej w czasie – tradycji odsyłają stosowane przez Bočka metody konstruowania postaci przedstawionych. Każda z nich opisywana jest za pomocą jednej – dominującej, by nie powiedzieć: absolutyzowanej, cechy: ojciec – skąpstwa i niechęci do zamożnego księcia Karla Schwarzenberga, matka – fascynacji księżną Dianą, kasztelan Josef – lenistwa i pogardy dla turystów, ogrodnik, zwany panem Spockiem ze względu na podobieństwo do jednego z bohaterów serialu *Star trek* – hipochondrii i niespełnionych marzeń o karierze muzycznej. Nietrudno w tym osobiwym „zestawie osobowym” odnaleźć ślady repertuaru typowych figur klasycznej komedii. Strategia portretowania tej grupy jako wspólnoty reprezentującej środowisko pracowników muzeum⁴, odsyła zaś do konwencji tzw. komizmu zawodowego (*komika živnosti*), za której mistrza w okresie międzywojennym uchodził Karel Poláček⁵. Biorąc natomiast pod uwagę, że re-

⁴ Wybór takiego właśnie środowiska jako obiektu komicznej reprezentacji rzeczywistości początkowo budził zdziwienie recenzentów, zastanawiających się nad stosownością satyrycznego podejścia do poważnego i szacownego, bądź co bądź, tematu: „Mezitím se můžeme zabývat jinou otázkou. Může se zrodit humor v prostředí chladných kamenných chodeb, strnulých portrétů zámeckých pánů, hledících na nás zpoza propasti let, v knihovnách se stovkami zaprášených svazků německy a latinsky psaných náboženských knih? Doposud jsem taková místa považoval humoru nepřátelská. Evžen Boček, autor knihy *Poslední aristokratka*, mi dokázal, že jsem se mýlil” (Lojín 2019).

⁵ Zgodnie z opinią Aleny Hájkovej, Poláček: „Z hlediska komiky vytváří [...] něco vyhraněně «svého», odlišujícího se od běžné časopisecké humoristiky i od jiné

lacje między „państwem” i „służbą”, czy, używając nowocześniejszej terminologii, pracodawcami i pałacowym personelem, zajmują niewielej miejsca w przestrzeni fabuły, wśród intertekstualnych i intersemiotycznych powinowactw cyklu o powrocie arystokratki umieścić trzeba popularne niedawno powieści i filmy, na przykład *Okruchy dnia* Kazuo Ishiguro/Jamesa Ivory‘ego, *Gosford Park* Roberta Altmana lub serial *Downton Abbey*, choć nie można wykluczyć, że Boček, *explicite* przyznający się (chyba nieco kokieteryjnie), że jego literackie doświadczenia ograniczają się do rodzimej i światowej prozy dziewiętnastowiecznej, czerpał w tym przypadku inspiracje z twórczości Boženy Němcovej⁶.

Mimo tych, niewątpliwie przynależnych do domeny kultury popularnej, koligacji tezy, że wszelkie ambicje tekstu (i jego autora) ograniczają się do niewinnego „rozbawienia czytelnika”, przyjmować bezkrytycznie i „na wiarę” nie wolno⁷. Literaturze popularnej bowiem, wbrew powszechnie panującym opiniom, nigdy nie było obce

humoristické produkce své doby: komiku tzv. živnosti. Termín »živnost« je zde zaktualizován v označení kterékoli činnosti, která těm, kdož ji provozují, vtiskuje charakteristické známky. Tak vedle holičů, kamnářů, malířů-natěračů a jiných živnostníků podle nomenklatury první republiky pojednává zde autor i o příslušnících povolání a zaměstnání, kterým oficiálně přísluší jiné označení (vrátní, kolportéři, bankovní úředníci...) i o lidech zabývajících se nějakými koníčky bez ohledu na jejich skutečné zaměstnání [...]. Směšné jsou na těchto lidech právě ony znaky, které jim vtiskla jejich »živnost«” (Hájková 1999, s. 59–60).

⁶ Por. „Současnou literaturu nesleduji vůbec. Jednak nemám na zámku moc času, jednak jsem zatuhl v 19. století – Jirásek, Baar, Třebízský, Němcová, Tolstoj, Sienkiewicz, Dumas a tak. To čtu pořád dokola. Ale fakt je, že hlavně během sezóny bývam tak unavený, že usínám po pár stránkách” (Lojín 2021).

⁷ Zdaniem Maryli Hopfinger, powołującej się tu na rozważania Umberto Eco, „gra powtórzenia i innowacji jest charakterystyczna dla całej tradycji artystyczno-literackiej, może prowadzić do efektów banalnych, ale także do doskonałości. Nadto granica między sztuką wysoką a sztuką niską okazuje się płynna. Każdy utwór implikuje zarówno odbiorcę naiwnego, jak i czytelnika wyrobionego. Odbiorca naiwny czyta powtórzenie jako zmianę. Odbiorca wyrafinowany docenia seryjność ze względu na strategię odchylen-wariacji. [...] Zatem seryjność i powtórzenie mogą się okazać innowacją” (Hopfinger 2004, s. 12–13).

ideowe, społeczne, polityczne, religijne czy choćby obyczajowe i aksjologiczne zaangażowanie, czasami „przemycane” w samym porządku fabuły i przypisaniu pozytywnych i negatywnych cech bohaterom reprezentującym określone poglądy, czasami zaś – *explicite* wyartykułowane w rozmaitych rezonerskich komentarzach⁸. Boček wybiera drogę pośrednią – zakłada, że czytelnik, świadomy autentycznych doświadczeń i losów autora powieści, który od wielu lat pracuje jako kustosz w kompleksie pałacowym Milotice, będzie zdolny ów ukryty wśród pałacowych bibelotów багаż ponurych cywilizacyjnych diagnoz i troski o współczesną rzeczywistość wyodrębnić i w tym „oddzieleniu ziarna od plew” odnajdzie właściwy kierunek odczytania sensu dzieła.

Trzy wcześniej opublikowane części cyklu opatrzone zostały autorskim komentarzem typowym dla tekstów, sugerujących, że fikcyjność narracji stanowi jedynie przejrzystą i łatwą do zdemaskowania aluzję do rzeczywistych osób i wydarzeń: „Situace a postavy v knize jsou vymyšlené. Až na knížete Schwarzenberga, pochopitelně” (Boček 2012, s. 7). Tom ostatni jednak rozpoczyna notatka nieco inaczej – na zasadzie ujawnienia realnych inspiracji przedstawionych wydarzeń – porządkująca relacje zachodzące między powieściową *Dichtung* i *Wahrheit*: „Popsané situace se skutečně staly. Různým lidem, na různých místech a v různém čase” (Boček 2018, s. 7). Jiří Lojín w recenzji powieści pisze:

⁸ Jak bowiem pisze Umberto Eco: „W każdym razie jeden stały element pozwoli odróżnić powieść popularną od powieści problemowej: w pierwszej części toczyć się będzie nieodmiennie walka dobra ze złem, rozstrzygająca się zawsze i w każdym przypadku (nawet jeśli rozwiązanie przynosi mieszaninę szczęścia i cierpienia) na korzyść dobra. Dobro to pozostaje określone zgodnie z pojęciami panującej moralności, ideologii, systemu norm. Powieść problemowa natomiast proponuje rozwiązanie wieloznaczne, właśnie dlatego, że zarówno szczęście Rastignaca, jak i rozpacz Emmy Bovary podają bezlitośnie w wątpliwość ustalone pojęcie »Dobra« (jak i »Zła«). Jednym słowem, powieść popularna dąży do uspokojenia czytelnika, powieść problemowa zaś stawia go w stan konfliktu z samym sobą. Tu jedynie przebiega linia podziału, cała reszta może być (i często jest) wspólna” (Eco 1996, s. 20–21).

Jde o zápisky fiktivní, panství ani rod Kostků neexistuje, přesto příhody mají reálné jádro, jsou inspirovány bohatými zkušenostmi autora Evžena Bočka, [...]. Jeho zkušenost se odráží především v pasážích, v nichž popisuje kroky, které rodina podniká pro zvýšení návštěvnosti turistů – ty se svou realností poněkud vymykají knize psané v duchu nevážném. Naopak velmi ironicky vyznívá krátká sonda do neznalosti základní historie návštěvníků hradů a zámků. Dotazy, kterými častují průvodce, si kastelán Boček určitě nevymyslel, ty prostě vymyslet nelze (Lojín 2019).

Krytyk nawiązuje tutaj do zestawu pytań, które w powieści zadają zwiedzający pałac turyści, dowodząc tym samym swej niewiarygodnej wprost ignorancji:

Kdo byl baroko? Odkdy je letopočet náš? Kvůli čemu ukřižovali jezuité Ježíše Krista? Co je Rembrandt? Kde ležel středověk? Proč byl Zeus? Za co se zavíralo do zpovědnice? K čemu sloužila hoboj? Na kterém zámku je Zeď nárků? Čím se poháněl šerosvit? (Boček 2012, s. 178).

Wbrew opinii większości recenzentów, w Bočkovskim cyklu przedmiotem prezentacji i źródłem komicznego wydzźwięku narracji staje się bowiem nie tyle zderzenie „amerykańskiej” mentalności przybyszów z czeskimi (środkowoeuropejskimi) realiami albo polemika z antyszlacheckimi resentymentami, ile samo funkcjonowanie pałacowej turystyczno-rodzinnej maszynarii, z jednej strony skonstruowanej w sposób pozwalający na osiągnięcie finansowego sukcesu, z drugiej strony zaś – nieuchronnie wywołującej konflikty i łańcuchowe reakcje groteskowych gagów. Dlatego też narratorka nie rejestruje swych poznawczych i emocjonalnych reakcji po przyjeździe do czeskiej stolicy, miasto praktycznie nie pojawia się w jej zapiskach, „streszczone” do swych najbardziej rozpoznawalnych czy też: emblematycznych atrybutów architektonicznych („Odpoledne jsme se byly projít po Praze. Viděly jsme orloj, Karlův most a Pražský hrad”) (Boček 2012, 24), cała uwaga zostaje bowiem skupiona wokół odzyskanej siedziby rodowej – usytuowanej na morawskim pustkowiu i budzącej kafkowskie skojarzenia barokowej budowli, która dzięki swej całkowitej niemal izolacji od zewnętrznego świata funkcjonować zaczyna jako swoisty autarkiczny mikrokosmos, rządzący się własnymi – zaprojektowanymi w odległych czasach arystokratycznej

światności – zasadami i niepotrzebujący *de facto* żadnych ingerencji z zewnątrz⁹. Ta bowiem, w powieści ucieleśniona w postaci swoistej „inwazji barbarzyńców” czyli owych pozbawionych „kulturowego kapitału” turystów, dodatkowo reprezentujących, jak to określa kasztelan Josef, ogół przeciętnych Czechów, stanowi dla majątku, traktowanego w kategoriach odziedziczonego po przodkach bezcennego depozytu („je nevhodné dělat jakékoli změny, dokud nenasajeme genia loci”, napomina bohaterkę ojciec; Boček 2012, s. 36), niebezpieczeństwo zagrażające zniszczeniem historycznego, przez wieki utrzymywanego w niezmienionym kształcie, materialnego i duchowego kolorytu posiadłości. Wpuszczenie na jej teren „obcych”, konieczne z przyczyn finansowych i instytucjonalnych, pałac Kostka ma bowiem status oficjalnego muzeum, oznacza z jednej strony zgodę na ograniczenie prawa do własnej prywatności i na *sui generis* profanację sakralizowanej przestrzeni domu rodzinnego, z drugiej strony zaś – zmusza bohaterów do podporządkowania się zaprojektowanemu przez menażerkę Miladę „programowi naprawczemu”, który, aczkolwiek przynosi realne komercyjne efekty, wymaga od nich przede wszystkim uczestnictwa w rozmaitych quasi-teatralnych inscenizacjach (w rodzaju „hrabiowskiego świniobicia” albo „hrabiowskiej wigilii”). Podczas tych, najczęściej w dużej mierze improwizowanych, spektakli Kostkowie, poprzebierani w historyczne kostiumy, odgrywają „cudze” role i przywdziewają „cudze” maski, próbując zachować

⁹ Wrażenie zamknięcia i samowystarczalności prezentowanego uniwersum pogłębiają między innymi reminiscencje z nielicznych odbywanych przez Kostków podróży, niezmiennie kończących się rozmaitymi negatywnymi doświadczeniami i rozczarowaniem bohaterów. W oczach bohaterki Brno na przykład „není v žádném případě oním pulzujícím velkoměstem, jež si cestou stvořila ve své fantazii matka. Údajně v něm žije čtyři sta tisíc obyvatel, ale my jsme jich během nectělých dvou hodin potkali dvanáct, počítající v to i dvoučlennou policejní hlídku, s níž jsme se minuli několikrát. Když jsme se viděli naposledy, pozdravili jsme se jako staří známi. Rozčarovaná matka mě nutila, abych se jich zeptala, jestli je zákaz vycházení nebo proběhla evakuace. Matčiny domněnky potvrzovala i skutečnost, že obchody měly zavřeno. Místo nákupů jsme se projeli tramvají, v níž kromě nás byl jenom jeden pasažér, který buď spal, nebo byl mrtvý” (Boček 2012, s. 73).

wywać się jak prawdziwi arystokraci, czy raczej dostosować się do panujących na temat takiego zachowania uproszczonych i zbanalizowanych wyobrażeń. Hrabiowska rodzina staje się – w sensie dosłownym – częścią składową muzealnej ekspozycji, która do pewnego stopnia traci swe zadania poznawcze na rzecz funkcji dostarczania „czystej i niezobowiązującej” rozrywki, przekształcając się z instytucji edukacyjnej w swoisty gabinet osobliwości¹⁰. Badania marketingowe, leżące u podłoża założeń owego „programu naprawczego”, dowodzą bowiem, że „Návštěvníka prý nezajímají: obrazy – 85%, nábytek – 82%, letopočty – 77%, sochy – 76%, architektura – 70%, jména – 68%, nic – 47%” (Boček 2012, s. 138). Ciekawia ich natomiast: kojarzone z pałacowymi przestrzeniami zjawiska paranormalne, żywe zwierzęta, ludzie (zwłaszcza pod jakimiś względami dziwni lub zdeformowani), pomieszczenia niedostępne (np. strychy i piwnice), pikantne anegdoty z życia dawnych właścicieli, sławni goście (choć, jak podpowiada Milada, z powodu niskiego poziomu wykształcenia społeczeństwa, „je vyložene nevhodné zmiňovat třeba pobyt Goetha, Beethovena, Chruščova [...], protože návštěvník vůbec netuší, o koho jde”) (Boček 2012, s. 139), a przede wszystkim pragną „skutečné aristokraty z masa a kosti a jejich život” (Boček 2012, s. 140). Innymi słowy, postawa „statystycznego” turysty odpowiada pozycji tzw. zbieracza, który, w klasyfikacji zaproponowanej przez Katarzynę Łeńską-Bąk, od kolekcjonowania (niezależnie, czy własnego, czy obserwowanego) oczekuje zaspokojenia potrzeby sensacji w odróżnieniu od amatora, pragnącego zdobywać rzetelne i spraw-

¹⁰ Konstatacji tej nie należy lokować w jednoznacznie pejoratywnym kontekście. Jak bowiem sądzi Beata Frydryczak, „gabinet osobliwości rozumiany jest jako »mikrokosmos«, »pomniejszenie wszechświata«, który da się objąć jednym spojrzeniem; to wszechświat sprowadzony do wymiarów oka, postrzegany jako całość za pośrednictwem reprezentowanych w kolekcji (gabinecie) składników. [...] Wunderkammer wyraża ówczesną ciekawość świata, towarzyszące mu odczucie niedosytu i niepełności. Stanowi także kolejną, po średniowiecznej »rupieciarni«, formę kolekcji rozumianej jako »chaotyczny« zbiór rzeczy, którym wtóruje wiara w ich uporządkowanie” (Frydryczak 2002, s. 153; badaczka powołuje się na: Pomian 2012).

dzzone wiadomości¹¹. Nieprzypadkowo w powieści niejednokrotnie przywoływany jest bulwarowy dziennik „Blesk”, traktowany przez wszystkich mieszkańców pałacu w kategoriach ostatecznej instancji, której wyroki są niepodważalne, gdyż, jak twierdzi Milada, „se jedná tēměr o nové evangelium” (Boček 2016, s. 23).

Tożsamościowy i emocjonalny dyskomfort, wywołany przymusem udziału w tej „przykrojonej do gustów przeciętnej publiczności” maskaradzie, przywołuje na myśl konstatacje Ervinga Goffmana ze znanej książki *Człowiek w teatrze życia codziennego*, zgodnie z którymi jednostka, gdy

[...] pojawia się w bezpośredniej obecności innych, zazwyczaj znajduje powód do zmobilizowania się w taki sposób, by zrobić na innych wrażenie odpowiadające jej zamierzeniom. [...] Czasem zachowuje się w określony sposób celowo i świadomie, ale głównie dlatego, że nakazuje jej to tradycja grupy, pozycja społeczna [...]. Czasem tradycje związane z pełnieniem danej roli społecznej prowadzą jednostkę do przekazywania starannie obmyślonego wrażenia określonego rodzaju (Goffman 2008, s. 34, 36).

Nie dysponując zaś innymi wzorcami „arystokratycznego habitusu” narratorka stara się odtworzyć je na podstawie lektury pamiętników swych antenatów. Sam fakt spisywania przez nią wspomnień uznać można tu zresztą uznać za kontynuowanie rodowej tradycji.

¹¹ Por.: „Zanim zaczęły pojawiać się gabinety osobliwości, w języku francuskim istniało już miano dla osób zajmujących się zbieraniem przedmiotów. Człowiek taki określany był jako amator (*amateur*) i według Akademii [Francuskiej – przyp. A.G.] był to ktoś, kto miłuje, lecz uczucie to odnosiło się tylko do rzeczy, nie zaś do ludzi. [...] Według tych ustaleń amatorami nie są ci, którzy oddają się zbieraniu »rzadkości«, osobliwości natury itp., czyli ci, którzy dla Akademii byli zwykłymi zbieraczami (*curieux*) [...] Zbieranie zatem, choć zawsze dyktowane ciekawością i rozumiane jako pożądanie, żądza, namiętność, mogło jednak mieć charakter godny pochwały, (w przypadku amatora) lub godny pożałowania (w przypadku zwykłego zbieracza muszli). A różnica zdaje się tkwić w celu: amator pożywał rzeczy, aby je poznawać, natomiast zwykłego zbieracza [...] determinowała żądza oglądania niezwykłości, osobliwości. Amator pożywał rzeczy wyjątkowych, bo ważnych, znaczących, z którymi obcowanie dawało szansę na pogłębienie wiedzy, uwrażliwienie na piękno itp., podczas gdy zbieracz, obcując ze swymi artefaktami, jedynie zaspokajał żądzę ciekawości wzroku” (Łeńska-Bąk 2016, s. 15).

Tyle tylko, że wyłaniający się z tych memuarów obraz szlacheckich zachowań, daleko odbiega od wyidealizowanej wizji arystokracji, kierującej się nakazami honoru, pobożności, powściągliwości, patriotyzmu czy ofiarności, oferując w zamian szczególny panteon ekscentryków przekonanych o swej wyższości i zdolnych do najbardziej ekstrawaganckich i nierzadko okrutnych czynów.

Amerykańskie pochodzenie (i wychowanie, a zatem także samoświadomość) bohaterów, dążących do oswojenia swoistej i egzotycznej dla nich czeskiej *terrae incognitae*, rodzi potrzebę, by zdefiniować odmienne od dotychczas respektowanych *modi vivendi* i *operandi*, lub, inaczej rzecz ujmując, by jeszcze raz przepracować proces socjalizacji, owocujący wymianą „starej” tożsamości na „nową”, i wyeliminować towarzyszący przeprowadzce szok kulturowy¹². Przyjęta przez nich strategia udawania i mimikry stanowi adekwatną reakcję na pułapki specyficznej „postkomunistycznej” sytuacji społecznej, gdzie, jak dowodzi Przemysław Czapliński:

¹² Jerzy Mikułowski Pomorski w swej analizie spotkania międzykulturowego wyróżnia cztery fazy: euforię, szok kulturowy, akulturację i stabilizację (por. Mikułowski Pomorski 2003, 46). Analizując poszczególne stadia tej klasyfikacji Maria Mocarz pisze, że typowy turysta doświadcza przede wszystkim stanu euforii, który „staje się możliwy dzięki dostrzeżeniu w nowo poznawanej kulturze zjawisk odmiennych, innych, o pozytywnych konotacjach. Ewentualne poczucie obcości, nacechowanej konotacjami negatywnymi, ujawnia się dopiero w fazie drugiej takiego spotkania interkulturowego – w sytuacji bliższego kontaktu z nową kulturą. Skala szoku kulturowego sprzężona jest ze stopniem odległości, (w sensie geograficznym i aksjologicznym, mentalnym): im bardziej odległe, egzotyczne są kultury, tym większa siła takiego szoku. Taki stan pojawia się często w sytuacji dłuższego pobytu, niekoniecznie w celach turystycznych, na obszarze innej kultury, kiedy dokonana konfrontacja obu kultur [...] prowadzi do hierarchizacji systemów kulturowych. W jej wyniku następuje pozytywna ewaluacja kultury własnej, jest ona postrzegana jako bardziej wartościowa i atrakcyjna. Zmiana sposobu wartościowania, w kierunku aksjologicznego zrównoważenia konfrontowanych systemów kultury, następuje w kolejnych [...] fazach – akulturacji i stabilizacji” (Mocarz 2011, s. 13–14). Kostkowie, jak wynika z Bočkowskiej opowieści, znajdują się między fazą szoku i akulturacji, stopniowo dojrzewając do osiągnięcia stanu stabilizacji.

Bazar [...] stał się przestrzenią rynku połączonego z teatrem, w której rola staje się ofertą handlową, a oblicze człowieka zależy od jego zdolności kreatywnych (Czapliński 2003, s. 180).

Tak sformułowana diagnoza współczesnej środkowoeuropejskiej rzeczywistości koresponduje zaś z zaakceptowaniem przez Kostków narzuconej im funkcji „aktorów nieustannie odgrywanego pałacowego spektaklu”. Zdaniem Mieczysława Dąbrowskiego natomiast, obcy (a za takich protagoniści Bočkowskiego cyklu mogą być uważani niejako w podwójnym sensie: jako cudzoziemcy i jako arystokraci),

[...] przeobraża się stopniowo w wiecznego komedianta, który wciąż nakłada nową maskę i wciąż gra z otoczeniem. Ztraca poczucie swego prawdziwego Ja, gra przed tymi, dzięki którym zarabia pieniądze i z którymi je wydaje [...]. Prowadzi to nierzadko do kompletnej degradacji psychicznej, ale czasami pozwala wznieść się na poziom metarefleksji i opowiedzieć te doświadczenia komedianta jako doświadczenia kogoś obcego (Dąbrowski 2001, s. 49)¹³.

W przypadku zwierzeń Marii Kostkovej, nastawionych na wyeksponowanie groteskowych czy panoptycznych nawet aspektów pałacowego życia, trudno co prawda, bez zastosowania karkołomnych zabiegów interpretacyjnych, sygnali owej metarefleksyjności odszukać, ale, z innej strony patrząc, nie taki cel przyświeca autorowi, który nawet nie tuszuje sztuczności czy umowności przyjętej perspektywy narracyjnej. Protagonistka tekstu wyposażona zostaje bowiem w wiedzę i świadomość historyczną, którą amerykańska maturzystka siłą rzeczy dysponować nie jest w stanie. Sporadycznie jedynie przyznaje, że pewne realia, postaci wydarzenia czy fenomeny popkultury

¹³ Przemysław Czapliński, pisząc o prozie obrazującej przemiany czasów transformacji, dochodzi do wniosku, że „bohater ulepiony ze stereotypów obcości zaczął odzwierciedlać nowe zachowania społeczne. Można je ująć jako praktykowane w życiu społecznym szukanie podstawowych wyznaczników życia zbiorowego: co spośród wartości krążących między nami jest towarem; które spośród więzi społecznych mogą być tworzone na wzór relacji handlowych; jak wyznaczyć wartość danego przedmiotu, skoro nikomu nie przyznajemy prawa do ustalania wartości absolutnej; jak ocenić wartości absolutne, skoro sami dążymy do tego, by wszystko stało się wymierne” (Czapliński 2003, s. 178).

są dla niej nowe i egzotyczne (początkowo nie wie na przykład, kim jest Helena Vondráčková) i znaczeń niektórych czeskich idiomów, zwłaszcza stosowanych w dyskursie retorycznym typowym dla „Blesku”, poszukiwać musi w słowniku. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że za jej pośrednictwem Boček przemycił poglądy, które – sformułowane w poważnym tonie – prawdopodobnie nie przysporzyłyby mu wielu zwolenników wśród czeskiej publiczności, w udzielanych wywiadach bowiem pisarz przedstawia się jako „więcej niż konserwatysta, a mianowicie: zacofaniec”, zwolennik przedsołowieckiego katolicyzmu i przeciwnik wszelkich multikulturowych nowinek¹⁴. W tekstowym, fikcyjnym świecie jednak, gdzie wszystkie postaci zostają jednakowo ośmieszone, podobne opinie, wygłaszane przede wszystkim przez kasztelana Josefa i hrabiego Františka Kostkę, narratora czyni przedmiotem równomiernej by tak rzec i zryczałtowanej dezawuacji. Dzięki temu, powieść na pierwszy rzut oka nieobciążająca czytelnika „żadnymi głębokimi refleksjami”, przeradza się w miazdzącą diagnozę mankamentów współczesności, z którymi Evžen Boček, w swej tęsknocie za starymi, dobrymi czasami nie potrafi się pogodzić.

¹⁴ Poglądy takie pisarz konsekwentnie prezentuje w udzielanych przez siebie wywiadach: „A jak přesně se ten úpadek projevuje? Neříkejte mi, že skutečně nevidíte, jak jde všechno do kopru. Jak padla morálka a ztratila se veškerá pokora. Co je podle vás za tím? Základem je odpadnutí od Boha. Takže komunisté? Z toho ani nemusíme vinit komunisty, to má kořeny ve Velké francouzské revoluci. Já třeba nemůžu poslouchat francouzskou hymnu, ta je děsivá: »Nechť krev nečistá naplní brázdý našich polí...« Vždycky si vzpomenu, co prováděli republikáni ve Vendée, jaká to byla genocida. Více katolíků tehdy nezabili jen proto, že neměli tytéž technické prostředky jako o sto padesát let později Hitler, bestiálním způsobem povraždili čtvrt milionu vlastních lidí, a to na rtech s písní, kterou dnes zpívají jako hymnu. Jako bychom my oslavovali padesátá léta, co to je?! Neboli soudruzi osvěcenci to začali, hipíci akcelerovali, a my tu teď máme prima multikulti, gender, a vůbec docela Krásný nový svět jak od Huxleyho. Plus teď ještě ty muslimské brášky... No a třetění se bohužel nevyhnulo ani církvi” (Poláček 2019).

Literatura

- Boček E., 2018, *Aristokratka a vlna zločinnosti na zámku Kostka*, Brno.
- Boček E., 2016, *Aristokratka na koni*, Brno.
- Boček E., 2012, *Poslední aristokratka*, Brno.
- Czapliński P., 2003, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków.
- Dąbrowski M., 2001, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin.
- Eco U., 1996, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa.
- Frydryczak B., 2002, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań.
- Goffman E., 2008, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa.
- Hájková A., 1999, *Knižka o Karlu Poláčkovi*, Praha.
- Hopfinger M., 2004, *Powtórzenie wędrujące przez media*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków.
- Lojín J., 2019, *Mufloni táhnou*. Online: <https://www.vaseliteratura.cz/pro-dospele/2530-posledni-aristokratka> [dostęp: 17.02.2019].
- Lojín J., 2021, *Rozhovor: Evžen Boček: »Zatuhnul jsem v 19. století«*. Online: <https://www.vaseliteratura.cz/rozhovory/2563-rozhovor-s-evzenem-bockem> [dostęp: 13.01.2021].
- Łeńska-Bąk K., 2016, *Dlaczego pożądamy kuriozów?*, [w:] *Świat kuriozów. Od zadziwienia do fascynacji*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole.
- Macura V., 1997, *Chaloupka – projekt idylly*, [in:] *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, red. Daniela Hodrová, Praha.
- Mocarz M., 2011, *Interkulturowość w przewodniku turystycznym. Studium o odbiorze inności w przekładzie*, Lublin.
- Mikułowski Pomorski J., 2003, *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*, Kraków.
- Poláček T., 2019, *Já nechcu být známý*. Online: <https://reportermagazin.cz/a/wrKBX/ja-nechcu-byt-znamy#zwqfLvJmwGvMR3cs.99> [dostęp: 24.02.2019].
- Pomian K., 2012, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI–XVII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk.
- Rak J., 1994, *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*, Jinočany.
- Robert M., 2021, *Szlachectwo zobowiązuje*. Online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1615405,1,recenzja-ksiazki-even-boek-ostatnia-aristokratka.read> [dostęp: 13.01.2021].
- Wieczorkiewicz A., 2008, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków.

Magický realismus v románu *Žitkovské bohyně*¹

Keywords: Kateřina Tučková, contemporary Czech fiction, magical realism, comparative literary studies.

Klíčová slova: Kateřina Tučková, současná česká próza, magický realismus, literární komparatistika.

Abstract

The study deals with comparison between the novel *Žitkovské bohyně* ("The Žitková Goddesses") written by Kateřina Tučková and one of the variations of the esthetical concept of magical realism. Kateřina Tučková in her novel tried to treat accurately the theme of the women, goddesses from the area of Kopanice and set it into a concrete story. However, there are many passages in the narration where the tension between reality and the supernatural occurs. The goal of the article is to show those passages and analyze them on the basis of main characteristic features of magical realism.

Studie je zaměřena na srovnání knihy *Žitkovské bohyně* Kateřiny Tučkové s jednou z variant estetického konceptu magického realismu. Kateřina Tučková se ve svém románu pokusila historicky věrně zpracovat téma žen, takzvaných bohyní z oblasti Kopanice, a uvést je do konkrétního příběhu. Na mnoha jeho místech je realita konfrontována s nadpřirozenem. Cílem studie je tato místa detekovat a analyzovat na základě vymezených rysů magického realismu.

Úvod

Magický realismus je jedním z estetických konceptů, o jehož významech se dlouhodobě vede diskuse.² Lze konstatovat, že přes různá

¹ Studie je součástí projektu SGS/FF/2019: Vybrané žánrové a subžánrové proměny v současné české literatuře III.

² Vizte Donald Yates (1975); Louis Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (1995) nebo srovnání Erik Camayd-Freixas (1998) a Seymour Menton (1998).

ná pojetí magického realismu se teoretikové shodují na jeho základní charakteristice: jedná se o způsob vyprávění, v němž je na rovnocenné úrovni konfrontována realita s něčím, co ji přesahuje. Z tohoto velmi obecného definování magického realismu budeme vycházet i v této studii.³ Především v literárních kritikách a recenzích je magický realismus často používaným souslovím, jímž publicističtí recenzenti i seriózní badatelé charakterizují určitý typ literárního díla, aniž by cítili potřebu přesněji jej definovat. Došlo k tomu i v případě čtenářsky výjimečně úspěšného románu Kateřiny Tučkové *Žitkovské bohyně* (2012).⁴ Výskyt sousloví *magický realismus* v reakcích na román *Žitkovské bohyně* je jedním z podnětů ke vzniku naší studie. Několik literárních teoretiků však v minulosti poukázalo na to, že sousloví magický realismus bývá ve vztahu k prozaickým textům nadužíváno (Camayd-Freixas 1998, s. XII; Gónzales Boixo 2017, s. 117). Nejznámější česká badatelka v oblasti magického realismu Eva Lukavská se vyjádřila, že přílišné užívání pojmu magický realismus tam, kde se vybočuje z tradičního realistického zobrazení skutečnosti, zatemňuje jeho obsah a zvyšuje terminologický zmatek (Lukavská 2003, s. 10).

Domníváme se však, že mezi románem *Žitkovské bohyně* a stěžejními publikacemi magického realismu existují nezpochybnitelné paralely. To je hlavní argument pro vznik naší studie. Nacházíme souvislosti mezi knihou *Žitkovské bohyně* a následujícími romány: *El reino de este mundo* (1949, česky *Království z tohoto světa*, 1960) od Aleja Carpentiera, *Hombres de maíz* (1949, česky *Kukuřiční lidé*, 1981) od Miguela Ángela Asturiase a *The Famished Road* (1993, česky *Hla-*

³ Mnozí teoretikové vysvětlující pojem *magický realismus* se na této definici shodují, uvádějí ji však do různých kontextů a rozvíjejí ji odlišnými způsoby. Vizte Camayd Freixas (1998, s. 51); Faris (2004, s. 1); Warnes (2009, s. 100).

⁴ Sousloví *magický realismus* použili ve svých recenzích na román *Žitkovské bohyně* Petr A. Bílek (2012, s. 10) nebo Katarína Mikulková (2014). O spojitostech mezi románem *Žitkovské bohyně* a magickým realismem uvažovala i spisovatelka Kateřina Tučková. Sama sebe mezi spisovatelky magického realismu nezařadila, poněvadž tvrdila, že kniha *Žitkovské bohyně* vychází z reálných skutečností (Divíková, 2012).

dová cesta, 2000) od Bena Okriho.⁵ Ve stěžejní, analytické části naší studie srovnáme dílo Kateřiny Tučkové s některými typickými rysy magického realismu, jak je zpracovali na základě výše zmíněných románů teoretikové Gloria Bautista Gutiérrez (1991), Emil Volek (1991) a Christopher Warnes (2009). Tito teoretikové ve svých textech zcela anebo alespoň částečně analyzovali variantu magického realismu, kterou Christopher Warnes ve své monografii shrnul pod názvem: „faith-based magical realism” (Warnes 2009). Jedná se o podobu magického realismu, v níž mají důležitou roli velmi staré, často ještě předkřesťanské kultury, jejich náboženské systémy, vnímání světa, jehož součástí tvoří prvky nadpřirozena, a konfrontace jejich životního stylu s okolím.

Jak lze odvodit z Warnesova názvu námi sledované varianty magického realismu, jejím výchozím rysem je přítomnost víry v určitou podobu nadpřirozena. Víru budeme v této studii chápat stejně jako Christopher Warnes ve své monografii. Považujeme ji za spirituální pochopení božské pravdy nebo reality (Warnes 2009, s. 12). Prvek víry v nadpřirozeno tvoří ústřední bod pro v této studii aplikované charakteristiky magického realismu. Za základní rysy námi sledované varianty magického realismu pokládáme:

1. Víra jako podstata simulakra reality, v němž je nadpřirozeno součástí obyčejného světa.
2. Víra jako synkretismus více náboženství.
3. Víra jako zdroj mezilidského konfliktu.

Ještě před samotnou analýzou románu *Žitkovské bohyně* bychom rádi upozornili na skutečnost, že si nevyhrazujeme právo představit jedinou možnou podobu magického realismu, jejíž platnost bychom potvrdili na konkrétním textu. To je ostatně nemožné, pokud bereme v potaz tvrzení Erika Camayda-Freixase, který poukazuje na to, že

⁵ Vybrané romány tvoří primární materiál pro zásadní monografie o magickém realismu. Na jejich důležitosti pro formování estetické kategorie magického realismu se shodli celosvětově významní literární teoretikové magického realismu, vizte Erik Camayd-Freixas (1998); Eva Lukavská (2003); Christopher Warnes (2009).

umělecká kategorie zvaná magický realismus vznikla na mnoha místech v různých momentech nezávisle (Camayd-Freixas 1998, s. 32). *Magický realismus* považujeme za polysémní estetický koncept, který obsahuje mnoho, často i protichůdných, významů. Existují i jiná, od naší studie odlišná, pojetí magického realismu.⁶

Pro tuto studii jsme vymezili variantu magického realismu, s níž budeme v analytické části pracovat. Studii koncipujeme jako příspěvek do diskuse o nových možnostech analýzy literárního díla, poněvadž podrobněji pracujeme s jednou z variant konceptu, který není v prostoru české literární vědy příliš známý. Pokusíme se dokázat, že v novodobé české literatuře se nachází významné dílo jedné ze stěžejních podob magického realismu.

Analýza

Víra jako podstata simulakra reality, v němž je nadpřirozeno součástí obyčejného světa

Spisovatel varianty „faith-based magical realism” pracuje s projevy jednotlivých kultur, v nichž má silnou pozici specifická podoba víry. Reálnou předlohu se ve svém díle snaží do značné míry zpodobnit. Pokud tak činí, je nutné podrobněji přiblížit, z jakého důvodu považují literární postavy prvky nadpřirozena za bez výhrad akceptovatelnou součást reality. Zároveň posuzujeme, zda nadpřirozeno jako součást obecně přijatelné reality tvoří jeden ze základních rysů díla, nebo se v něm vyskytuje jen sporadicky. Činíme tak, abychom odlišili magický realismus od literárních děl, v nichž se sice pracuje s projevy existující kultury, kde silně zakořenil určitý typ víry, ale prvky nadpřirozena v nich mají marginální pozici.

⁶ Zmiňujeme v tomto ohledu např. variantu „irreverent magical realism” dle Christophera Warnese (2009). Autor v díle spadajícím do „irreverent magical realism” zpochybňuje epistemologická chápání reality. Na základě tohoto zpochybnění metaforicky zpodobňuje určité zásadní sociologické problémy civilizace, vizte díla Gabriela G. Márqueze: *Cien años de Soledad* (1967, česky *Sto roků samoty*, 1971) nebo Salmana Rushdieho: *The Satanic Verses* (1988, česky *Satanské verše*, 1988).

V podobě magického realismu studované v tomto textu vychází spisovatel z víry, chování a činností postav, které jsou řízeny viděním světa, jež zahrnuje zázračno a metafyzično jako součást obyčejného života (Bautista Gutiérrez 1991, s. 21). Magický realismus má tudíž své kořeny v postoji k realitě, který je vlastní určitému specifickému kulturnímu prostředí (Bautista Gutiérrez 1991, s. 20). Tento racionálně nevysvětlitelný postoj k realitě spisovatel co možná nejvěrněji představuje ve svém díle. Spisovatel naší varianty magického realismu tudíž často postupuje způsoby typickými pro realismus.⁷ Teoretik magického realismu Erik Camayd-Freixas napsal o realismu, že podléhá chování a jednání jedinců ve společnosti, ve které je redukováno spektrum reálného na jeho pragmatickou úroveň podle určitých pravidel. Realismus podle něj znamená zpodobnění určité konvence reality (Camayd-Freixas 1998, s. 59).⁸ Emil Volek se domníval, že proces zpodobnění určité konvence reality je pro vznik děl magického realismu stěžejní. Výsledek daného procesu považoval za utvoření konkrétního: „simulakra reality“ (Volek 1991, s. 8).⁹ Magický svět okolo bohyní v románu *Žitkovské bohyně* chápeme jako jedno z možných simulaker tamější reality.

Spisovatelé námi sledované varianty magického realismu reflektují výseky určité reality, kde je akcentována její magická složka. Zároveň propojují přítomnost nadpřirozena na tomto světě se silnou vírou v jeho existenci. V románu *Žitkovské bohyně* se jedná o konkrétní víru v nadpřirozené schopnosti žen, jež jejich okolí nazývá bohyně. Od začátku je prvek víry v románu neustále akcentován. V první kapitole následující za prologem, ve kterém dojde k vraždě matky

⁷ Odkazujeme na chápání realismu dle Henryka Markiewicz (2012, 501).

⁸ Erik Camayd-Freixas vycházel z definování pojmu *konvence* dle Ferdinanda de Saussura a Clauda Léviho-Strausse.

⁹ O vytváření simulaker reality Emil Volek dále napsal: „Jelikož je ‚realita‘, dokonce i jednoduchého objektu nekonečná, i ten nejrealističtější model je vždy jen jejím výsekem. Interpretuje se, vybírá se, hierarchizuje se, vytváří se simulakrum reality, jak se věří, že tato realita existuje“ (Volek 1991, s. 8). (Původní text Emila Volka a jiné v originále španělsky psané texty přeložil v citacích autor této práce.)

hlavní postavy románu Dory Idesové, je Dora konfrontována s pohledem místních lidí. Ti hodnotili smrt její matky takto:

[...] co se neslo šeptandou za jejími zády, totiž to, že to do sebe přesně zapadá, že se to muselo stát nějak takto. Takto, nebo možná trochu jinak, ale zkrátka podobně nešťastným způsobem. Protože i její matka byla bohyně a žádná bohyně nemá lehký osud (Tučková 2012, s. 15).

V románu zobrazování lidé z prostředí Kopanic silně věřili v to, že jakákoli bohyně má vlastně předurčeno, že skončí špatně. Stejně tak věřili v magické schopnosti bohyň, ať už pozitivní, či negativní. Na románu je pozoruhodné, že se autorka především na začátku díla sporadicky snaží vysvětlovat jednotlivé projevy víry racionálním způsobem. Důležitou je v tomto ohledu první kapitola románu. V ní dochází k popisu principu, jak hlavní postava, Dora, zastává funkci tzv. „andjzela“. Za „andjzela“ je v románu označen ten, kdo doprovází lidi na schůzku s bohyněmi. Během této cesty Dora od lidí vyzvídá informace, které potom potají sdělí bohyni ještě předtím, než se bohyně s dotyčnými setká. Člověk na začátku seance pak ihned doslova upadá „v nábožnou úctu před ženou, která sotva jej uviděla, dokázala přecítit všechna jeho soužení, aniž by cokoliv vyslovil“ (Tučková 2012, s. 20). Na pozdější dotaz Dory, zda tímto způsobem nepodvádějí lidi, odpovídá bohyně Surmena:

Víš, jak se jim uleví, když hned na prahu uvěří, že mám zvláštní moc? A čemu se vyhneme s těmi, co by se přede mnou hlídali říct na plnou hubu, co mají za potíže? Říká se, že víra uzdravuje. A oni věří, že jim pomůžu, a to se taky splní. Už tomu rozumíš? To není podvod, to je chytrá pomoc (Tučková 2012, s. 21).

Na tomto příkladu by se dala uvést paralela mezi románem *Žitkovské bohyně* a prologem Aleja Carpentiera ke knize *Království z tohoto světa*. Alejo Carpentier v něm zdůraznil, že vnímání a pocítění zázračna vyžaduje silnou víru v jeho existenci (Carpentier 1967, s. 5). Hlavní postava románu Kateřiny Tučkové vychovávána jednou z posledních žijících bohyní na Žitkové, Surmenou, po celou dobu trvání románu osciluje mezi dvěma zcela odlišnými náhledy na svět. Moderním, materialistickým, v němž nemá víra místo, a tradičním, archaickým

světem víry a tradice. V románu jsou zpočátku zdůrazněny rozpory mezi Dorou a Surmenou. Obzvláště důležitý je v tomto ohledu dialog o podstatě a smyslu bohyní (Tučková 2012, s. 55–59). Východiskem diskuse se stává to, že Surmena zdůrazňuje důležitost víry ve schopnosti Boha a přírody, což hlavní postava zpočátku nedokáže pochopit.

V úvodní části knihy jsou na některých místech projevy a důsledky víry v nadpřirozeno racionálně vysvětleny. Jedná se však v kontextu celé knihy o výjimku. První náznak, že bohyně mají skutečně nevysvětlitelnou a nadpřirozenou moc, tvoří pasáž, v níž je popisován magický rituál mezi Surmenou a nastrčenou pracovníci komunistického režimu, jistou paní Novotnou. V ní je psáno, jak Surmena prostřednictvím rituálu přesně odhalila její skutečné potíže s počítáním (Tučková 2012, s. 43–44). Okolnosti, jakým způsobem na tyto obtíže Surmena přišla, se už v románu nijak dále nerozebírají.

Vypravěč námi sledované varianty magického realismu píše o nadpřirozených jevech, kterých je v románech magického realismu mnoho, jako by se jednalo o normální okolnosti a čtenář to musí akceptovat (Camayd-Freixas 1998, s. 54). Jakýkoli pokus o jejich racionální pochopení se dřív nebo později setká s neúspěchem. Kateřina Tučková nicméně nezůstala jen u seancí bohyní, během nichž by poukazovala na jejich vysvětlitelné či nevysvětlitelné schopnosti. Obzvláště sugestivní pasáže, ve kterých spisovatelka pracuje s formami nadpřirozena, se staly ústředními kapitolami knihy. Jedná se o pasáže, které nejvíce odpovídají podstatě konceptu „faith-based magical realism”. Především kapitola o zařikávání bouře zařazená do druhé části knihy má v románu specifickou pozici, přestože se nachází mimo klíčové události jeho děje. Je v ní demonstrována činnost Surmeny, která dokáže pomocí nadpřirozených schopností zahnat nepřízeň počasí, jež by mohla mít negativní dopad na život tamějších obyvatel na Žitkově. Kateřina Tučková v této kapitole do detailů vylíčila boj bohyně Surmeny s přírodním živlem. Zásadní funkci v tomto boji měly zařikávací formule, které bohyně namířila proti přicházející katastrofě, např.:

[...] zaklínám vás skrze den súdný, skrze všemohúciho a všemu zlému hrozného Boha, abyste krupobití od osení a zahrad odvedli a na hory, na skály, na lesy a vody obrátili, kde žádný neseje, nesází a neštěpuje (Tučková 2012, s. 203).

Podobných zařikávacích formulí se nachází v románu více. Je nutné zdůraznit, že většinu z nich spisovatelka adaptovala z prací, na něž odkazuje v poznámce na konci románu. Konkrétní boj, který bohyně Surmena s bouří vedla, byl úspěšný. Z textu vyplývá, že se tak stalo díky jejím schopnostem. Jako ještě překvapivější se však může jevit, že se v dané oblasti patrně nejednalo o nijak neobvyklou situaci. O několik stránek dále je v knize konstatováno:

Ta příhoda se zažehnaváním bouřky se stala před třiceti lety. Od té doby se pak opakovala ještě několikrát, až už si Dora zvykla, že lidé ze Žitkově zkrátka věří, že jejich teta dokáže ovládnout počasí a zahnat vítr a déšť (Tučková 2012, s. 207).

Z románu vyplývá, že lidé z prostředí Kopanic věří v existenci někoho, kdo dokáže ovládat počasí. Tímto autorka patrně poukazuje na to, jak v daném prostředí zakořenila víra v nadpřirozené schopnosti. Podobným způsobem pracovali s prvkem víry i významní spisovatelé magického realismu. Jedna z ústředních postav románu *Království z tohoto světa*, vůdce černošského povstání Mackandal, byl za své činy upálen. V Carpentierově románu je nicméně akcentován pohled otroků, kteří tento akt popravy vnímali jako jeho vstoupení na nebesa (Camayd-Freixas 1998, s. 74). Jak poznamenala Eva Lukavská, přestože byl Mackandal skutečně upálen, mnoho černochů odmítlo uvěřit v jeho smrt. Mackandal se následně stal legendou (Lukavská 2003, s. 52). V románu Bena Okriho *Hladová cesta* je ústřední postavou Azaro, který se narodil dle jorubské mytologie jako tzv. „abiku”. V Okriho příběhu má zázračnou schopnost hovořit s různými podobami duchů, což je v tamější realistické konvenci považováno za docela obyčejnou věc.

V dílech „faith-based magical realism” by se čtenář měl pokusit vnímat okolnosti zevnitř, z jiné perspektivy vlastní představované kultuře. Okolnosti v ději se tak pro něj stanou věrohodnými (Camayd-Freixas 1998, s. 74). V románu *Žitkovské bohyně* se však kro-

mě světa se zakořeněnou silnou vírou setkáváme i s jinak nastavenými pohledy na realitu. Hlavní postava, Dora, je neustále vystavována různým chápáním okolní reality. Dora s výkladem světa založeným na víře v nadpřirozeno nesouhlasí, ač je mnohými přesvědčována, že události v kontextu přírodních zákonů tohoto světa nevysvětlitelné se skutečně dějí. Ke konci románu je v rozhovoru mezi Dorou a další z bohyní, Irmou Gabrhelovou, diskutována otázka o smyslu víry.¹⁰ Irma Doře zdůrazňuje:

Věř si, čemu chceš, přerušila ji tvrdě Irma, – a klidně pochybuj o tom, co může způsobit porobení. Však ty prohlédneš, až jednou sama přiložíš prsty na rány, jako ten Tomáš. [...] Mlč! Lidi už umřeli na mnohem míň než na víru v řeči. Jestliže něčemu uvěříš a uvěří tomu lidi kolem tebe, směřuješ k tomu, ať chceš nebo ne. A na to by Mahdalka nemusela mít ani žádnou zvláštní sílu, aby to svým prokletím dokázala. Lidská víra, víra v cokoliv, ale silná a neotřesitelná víra je strašlivě mocná, uvědom si to (Tučková 2012, s. 367).

Nejdůležitější na předchozí pasáži tvoří spojení dvou pojetí víry dohromady. Připouští se, že se víra dá chápat jako kolektivní sugesce. Důležitější je však skutečnost, že se víra stala nedílnou součástí tamější reality. Mnohé okolnosti v románu přesahují jakékoli racionální vysvětlení. Jejich důsledky, často se jedná o důsledky činností bohyní, bývají podnětem k zásadním dějovým zvrátům v románu. Nakonec je hlavní postava Dora zavražděna. Její smrtí se naplnila kletba, jež byla uvalena i na ni. Spisovatelka tím definitivně stvrdila platnost fungování nadpřirozena jako hybné síly v kontextu určité reality.

Víra jako synkretismus více náboženství

Seznámili jsme se s povahou a funkcemi nadpřirozena v románu *Žitkovské bohyně*. Nyní budeme podrobněji charakterizovat, jakou má víra v dílech magického realismu konkrétní podobu. Mnozí literární

¹⁰ Irma Gabrhelová je jednou z postav románu, jejíž podoba byla zpracována na základě reálné předlohy. Patrně poslední žijící bohyně Irma Gabrhelová zemřela v roce 2001.

teoretikové zdůrazňovali, že jeden z charakteristických rysů námi sledované varianty magického realismu tvoří přítomnost náboženského synkretismu (Bautista Gutiérrez 1991, s. 24; Abate 1997, s. 156). Synkretismus v této studii chápeme dle *Akademického slovníku cizích slov* jako:

[...] spojování, míšení růz. prvků, názorů, směrů (např. v religionistice míšení a splývání růz. náb., resp. jednotlivých jejich fenoménů – svátků, svatých ap.) (Petráčková, Kraus 2001).

Podobu náboženských synkretismů přirozeně ovlivňuje místo, kam spisovatelé zasazují děj svého příběhu. Se synkretismy se často setkáváme v kulturách, kde silně zakořenily určité tradice předkřesťanské víry. Zároveň jsou však dané kultury křesťanstvím silně ovlivněny. Takováto situace vede k utváření jednotlivých synkretických náboženství. Jejich praktikující mísí tradice své původní kultury s prvky křesťanství a nevidí v tom rozpor.

Spisovatelé magického realismu se ve svých dílech často soustředí na konkrétní projevy synkretických náboženství. Alejo Carpentier v románu *Království z tohoto světa* zobrazoval černošskými otroky praktikované vúdú.¹¹ Ben Okri ve svém díle *Hladová cesta* pracuje s projevy jorubského mýtu, který je svébytným spojením původního animistického náboženství, křesťanství a islámu. V díle *Žitkovské bohyně* mají důležitou roli rituály, v nichž dochází k prolínání magických praktik a křesťanství.

Hlavní postava románu Kateřiny Tučkové, Dora, často přemýšlí o svébytné náboženské kombinaci, jež je ztělesněna v činnostech bohyň na území Kopanic. O jejich funkci v tamějším prostředí se vyjádřila:

¹¹ Na nápadnou podobnost mezi rituály vykonávanými některými bohyněmi na Žitkově a praktikami vúdú upozornila v jednom z rozhovorů spisovatelka Kateřina Tučková (Divílková 2012) nebo etnograf Jiří Jilík (2005, s. 58). Příbuznost mezi projevy těchto dvou vzdálených kultur nikdo dále systematictěji neanalyzoval a nebudeme se jí věnovat ani v našem textu. Tímto odkazujeme na studie, jež se v širším kontextu zabývají srovnáním projevů evropské a africké rituální magie zahrnující i praktiky vúdú, vizte Armitage (2015, s. 85–102).

[...] že se na ně obraceli lidé, kteří věřili, že mají moc pramenící nejen ze znalostí dávných tajemství, ale že jsou schopni do své činnosti vtáhnout i (nově) poznanou sílu křesťanského boha (Tučková 2012, s. 109).

Bohyně, ač praktikující jistý typ magie, bývaly silně věřícími křesťankami. Bůh, Ježíš Kristus, stejně jako i mnozí svatí se stali nedílnou součástí jejich magických praktik. V kombinaci křesťanství a magie na rozdíl od samotné církve neshledávaly žádný problém.¹² Křesťanství a víra v Boha byly pro ně často zásadním smyslem života. Vysvětlujeme tím i rozpaky hlavní postavy. Ta se na konci první části románu dozvěděla, že její příbuznou, bohyni Surmenu zpopelnili, poté co zemřela internována v ústavu pro duševně nemocné. Tento akt byl zcela proti tamějším tradicím v Kopanicích:

Ale nikdy ji neměli zpopelnit. Ji, Surmenu, která měla mít zádušní mši, na níž by se sešly celé Kopanice, loučili by se s ní stisknutím ruky a pohřební průvod by se roztáhl celou vesnicí. Všichni by s ní šli na poslední cestu, farář by měl řeč a malí kluci by vytahovali hlavy z krkú, aby viděli, jestli i tato bohyně vyletí z rakve jako každá před ní (Tučková 2012, s. 152).

V citované pasáži spisovatelka poukazuje na důležitost křesťanství v životě bohyní. Zdůrazňuje však i přítomnost magie v jejich životě. Kuriozitou je, že dle tamějšího obyčeje bohyně po pohřbu vylétávají z hrobů. Místní obyvatelé tomuto aktu, v němž dochází k jistému splnutí mezi prvky křesťanství a pohanskou tradicí, svým způsobem uvěřili.

Kateřina Tučková se ve své knize soustředí rovněž i na konkrétní rituály, ve kterých má nezastupitelnou roli křesťanská podoba víry v Boha. Jeden z takovýchto rituálů se nachází v pasáži představující bohyni Irmu Gabrhelovou, jak věští Doře budoucnost. Irma rituál začala slovy:

Započínám já své veci, né zlú mocú, ale Božú mocú, s Krista Pána dopomocú, rekni mi vosku vosčíčku, copak je s Dorlú Dorlíčku, s dívku švarnú, čo s ňou bolo, čo s ňou bude, rekni mi, jako sa jí povede na zdraví, šťastí, božím požehnání. Zaklínám ju s Bohom prvýkrát (Tučková 2012, s. 235).

¹² O vztahu mezi zástupci křesťanských církví a bohyněmi je pojednáváno v následující části studie.

Věštění budoucnosti je dalším z rituálů, kde dochází k vzývání křesťanského Boha. Odkazujeme v tomto ohledu na zmíněné zaklínání bouře, kterou bohyně Surmena směřuje pryč od Žitkové s dopomocí rituálu, v němž se dovolává boží pomoci. Zvláštností románu je, že kromě bohyní, jež pomocí magie pomáhají, se v něm vyskytují i ženy praktikující jisté druhy černé magie, tzv. „bosorky“. Ustřední pasáž, kde dochází k praktikování černé magie, tvoří zobrazení rituálu bohyně Mahdalové s panákem, tzv. „zlepencem“. Do této loutky se vpichují špendlíky za účelem přivolání smrti určité osoby (Tučková 2012, s. 272–273). Právě na pozadí tohoto rituálu se začalo uvažovat o paralelách mezi magií žitkovských bohyní a vúdú praktikami.

Synkretismus mezi křesťanstvím a původními náboženstvími bývá v některých monografiích akcentován jako typický rys pro díla magického realismu v Latinské Americe (Camayd-Freixas 1998). Synkretismus tvoří podstatu několika kultů a náboženství na různých místech Latinské Ameriky (santería, vúdú aj.). I díky této skutečnosti připadala některým spisovatelům a literárním teoretikům realita latinskoamerického kontinentu mimořádně specifická. Domnívali se, že je esenciální součástí námi sledované varianty magického realismu (Carpentier 1967, s. 6; Gonzáles Boixo, 2017). Jiní teoretikové s tímto tvrzením nesouhlasí. Christopher Warnes na základě analýz knih z odlišného prostředí, např. románu Hladová cesta od Bena Okriho, došel k závěru, že námi sledovaná varianta magického realismu „faith-based magical realism“ je univerzální (Warnes 2009, s. 124–149). Přikláníme se k tomuto názoru mimo jiné i z toho důvodu, že pro román *Žitkové bohyně* je synkretismus mezi různými podobami víry a náboženství charakteristický.

Víra jako zdroj mezilidských konfliktů

V první části analýzy jsme se zaměřili na povahu nadpřirozena v románu Kateřiny Tučkové. Posléze jsme představili synkretickou podobu náboženství typickou pro praktiky bohyní na Žitkové. Bohyně na Žitkové ani ostatní obyvatelé tamějšího periferního kraje však

nežili bez spojení s vnějším světem. Kontakty mezi lidmi s diametrálně odlišnými percepcemi světa mívají i své negativní důsledky. V tomto ohledu odkazujeme na myšlenky Emila Volka (1991). Ten vycházel z předpokladu, že takovýto zdroj konfliktu tkví především ve vnímání světa. Epistemologické hypotézy, které jsou přijatelné ve světě marginálních společností, nelze kombinovat např. s vědeckými a racionalistickými principy západní civilizace. Pro romány magického realismu je charakteristické zpodobnění existenciálních a etických problémů soužití několika různých kultur (Volek 1991, s. 10). Christopher Warnes ve své monografii komparoval dva romány spadající do konceptu „faith-based magical realism”. Došel k obecnému závěru, že romány *Kukuřiční lidé* od Miguela Á. Asturiase i *Hladová cesta* od Bena Okriho zobrazují interkulturní konflikty a zároveň jsou v mnoha ohledech kritikou představy reality, jež má své kořeny v racionalismu (Warnes 2009, s. 149).

Podobný typ kritiky lze nalézt i v díle *Žitkovské bohyně*. Zásadním důvodem, proč hlavní postava tolik pátrala po historii bohyní na Žitkově, byla její snaha vylepšit jejich dějinami pošramocený obraz. K této činnosti získala prostor až po pádu komunistického režimu:

Dostupnost staronových pramenů i nová doba, kdy ji nikdo nenutil ke kompromisům v badatelských záměrech ani k pokrytecké dikci, Doře otevřela cestu k jejímu původnímu cíli. K obsáhlé práci, která se v blízké budoucnosti stane jejím klíčovým dílem. A rehabilitací bohyní, všech (Tučková 2012, s. 105).

Kateřina Tučková ve svém románu nahlížela na bohyně a jejich percepci světa pozitivně. Výjimkou v tomto ohledu tvoří bohyně, jež praktikovaly černou magii. Ti, kteří proti bohyním v minulosti aktivně vystupovali, jsou v knize naopak podrobeni silné kritice. Především v první části románu je hodnotová polarizace zcela jednoznačná, což neuniklo pozornosti několika literárních kritiků, např. Pavla Janouška (2012). Zástupci komunistického režimu zobrazení v románu *Žitkovské bohyně* vycházeli z doktríny vědeckého materialismu úzce propojeného s racionalistickým uvažováním. Tudíž se stali přímým protipólem bohyní, jejichž základními zdroji vnímání reality byla víra v Boha a nadpřirozeno. Konflikty a důsledky konfliktů mezi komunis-

tickým režimem a bohyní Surmenou tvoří ústřední dějovou linii první části románu. Nakonec vyústily ve smrt Surmeny, která zemřela internována v psychiatrické léčebně.¹³ V ukázce můžeme spatřit, jak byla Surmena komunistickými funkcionáři vnímána:

Účastna veřejného života není, avšak za nečinnou se pokládat nedá, neboť se stýká s mnoha občany, kteří ji vyhledávají pro její údajné léčitelské schopnosti, což dělala jak za války, tak i nyní. Tuto její pověst odsuzují místní soudruzi proto, protože se jedná o podvod na důvěřivých a nepokrokových našich československých občanech. Z tohoto důvodu jsme nuceni hlásit, že charakterové vlastnosti má špatné (Tučková 2012, s. 33).

Bohyně na Žitkově však v minulosti neměly problémy jen se stoupcem komunistického režimu. V románu je kuriózním ambivalentní vztah, který se vytvořil mezi nimi a nacisty. Někteří z nich v jejich víře a praktikách spatřovali pozůstatky starogermánské gnózy (Tučková 2012, s. 283). Bohyně se tak staly předmětem zkoumání nacistických badatelů. Získaly tak privilegovanou pozici, která jim v určitých chvílích i zachránila život. Za příklad může sloužit pasáž románu, ve které vojáci wehrmachtu odhalili, nicméně nepotrestali skutečnost, že některé z bohyní na konci války ukrývaly ve svém domě amerického letce (Tučková 2012, s. 223–224).

Zásadní roli mají v románu rovněž pasáže, v nichž jsou zdůrazňovány role zástupců katolické i evangelické církve. Katolická církev v minulosti vnímala mnohé činnosti spojené s magií za heretický akt. Procesy, jež končily popravami čarodějnic, se nevyhnuly ani bohyním na Žitkově. Kateřina Tučková připomněla v románu důsledky čarodějnických procesů v kapitole o tzv. „Kateřině Shánělce” (Tučková 2012, s. 77–83). Ta byla v roce 1630 upálena právě za provozování činností typických pro bohyně.

Paradoxem nicméně zůstává, že bohyně byly katolického vyznání. Jednu z historicky dohledatelných postav, jež však byla v románu vyo-

¹³ V tomto bodě je nutné dodat, že z románu nakonec vyplývá, že nepřijemné okolnosti smrti Surmeny byly vyvolány kletbou, jež byla na ní i na hlavní postavu uvalena.

brazena velmi negativně, tvoří evangelický farář Josef Hofer. V kapitole jemu věnované je líčen jako antisemita, posuzovatel poměrů církve v Římě a především jako neúprosný kritik bohyní, do jejichž oblasti přišel kázat v roce 1910 (Tučková 2012, s. 185–198). O bohyních se vyjadřoval špatně. K lidem se obracel se slovy:

Bohyně jsou výsledkem vaší hlouposti! Tyjí z ní, jsou z ní živý lépe než leckteří z vás, kteří poctivě pracují! (Tučková 2012, s. 190).

Jindy zase zpochybňoval vliv bohyní v tamějším prostředí:

Copak slovo nějakých ženských, které nedokončily ani trivium, má platit víc než slovo Boží? Slovo Josefa Hofera? Nepřípustné! (Tučková 2012, s. 191).

Z románu lze vyčíst, že působení Josefa Hofera v oblasti Kopanic nebylo všeobecně příliš dobře přijímáno. Nicméně největší nelibost vyvolal mezi obyvateli jeho přestup z víry katolické na evangelickou. Opuštění katolické víry chápali místní jako zradu (Tučková 2012, s. 193). Lidé z Kopanic věřili, že osud Josefa Hofera byl zapleten s osudem bohyní, jež trýznil. Nakonec jej pohřbili na starohrozenkovském hřbitově nedaleko nich. Tato okolnost byla v románu vysvětlována jako vůle bohyní, které si jej po jeho smrti přivolaly (Tučková 2012, s. 194).

Kateřina Tučková ve svém románu bezesporu obhájí kulturu, jejíž vnímání světa je založeno na silné víře v nadpřirozeno. V knize jsou zdůrazněny různé problematické momenty z dějin žitkovských bohyní. Nejvíce prostoru bylo věnováno konfliktu mezi komunistickým režimem a bohyněmi. Na pozadí tohoto střetu spatřujeme kritiku ryze materialistického vnímání světa, jež je typická i pro ostatní díla námi sledované varianty magického realismu.

Závěr

Naším cílem bylo analyzovat vztah mezi románem *Žitkovské bohyně* a jednou z variant magického realismu, kterou Christoper Warnes pojmenoval jako: „faith-based magical realism”. Na základě sekundární literatury jsme zpracovali klíčové charakteristiky takto defi-

novaného magického realismu. Aplikovali jsme je v analytické části studie. V knize se ve větší míře nacházely pasáže, jež tyto charakteristiky naplňovaly. Dospěli jsme tudíž k závěru, že román *Žitkovské bohyně* lze úspěšně studovat z pohledu jedné z důležitých variant estetického konceptu magického realismu.

Zpodobnění specifického vnímání reality a nadpřirozena tvoří ústřední tematickou složku knihy *Žitkovské bohyně*. Kateřina Tučková zpracovala svůj román na základě faktografických předloh o existující kultuře. Daná kultura je teritoriálně spjata s oblastí Moravských Kopanic. Díky těmto skutečnostem považujeme knihu *Žitkovské bohyně* za přesvědčivý důkaz toho, že námi studovaná varianta magického realismu je univerzální. Její příklady se objevují i v literaturách, pro něž nebývá estetický koncept magický realismus typický.

Poukázali jsme na paralely mezi románem *Žitkovské bohyně* a publikacemi z prostředí Latinské Ameriky a Afriky. Kniha *Žitkovské bohyně* nám pomáhá nacházet nové vztahy mezi literaturami, jež jsou jinak kontextově a tematicky odlišné. V uvedení románu *Žitkovské bohyně* do mezinárodních souvislostí nacházíme možnost, jak propagovat významná díla české literatury.

Věříme, že tato studie může fungovat jako podnět k diskusi nad estetickým konceptem magického realismu, kterému během uplynulého desetiletí nebýval v české literární teorii věnován větší prostor. Domníváme se, že aplikování charakteristik jedné z variant magického realismu může rozšířit možnosti, jak přistupovat k významným dílům současné české prózy.

Literatura

- Abate S., 1997, *A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas*, „Annales de literatura Hispanoamericana”, č. 26, s. 145–159.
- Armitage N., 2015, *European and African figural ritual magic: The beginnings of the voodoo doll myth*. In Houlbrook C., Armitage N. (eds.), *The Materiality of Magic: An artifactual investigation into ritual practices and popular beliefs*, Oxford: Oxbow books, s. 85–102.
- Bautista Gutiérrez G., 1991, *El realismo mágico: historiografía y características*, „Verba hispanica”, č. 1, s. 19–26.

- Bílek Petr A., 2012, *Románová loď v lahvi*, „Lidové noviny”, č. 108, s. 10.
- Camayd-Freixas E., 1998, *Realismo mágico y primitivismo*, Lanham–New York–Oxford: University Press of America.
- Carpentier A., 1967, *El reino de este mundo*, Ciudad de México: CIA. General de ediciones, S. A. [1949]
- Divílková S., 2012, *Černá omša a praktiky woodoo. I takové byly žitkovské bohyně*, „Slovácký deník”. Online: https://slovacky.denik.cz/zpravy_region/cerna-omsa-a-praktiky-woo-doo-i-takove-byly-zitkovske-bohyne-20120725-v4nt.html [cit. 07. 05. 2020].
- Faris Wendy B., 2004, *Ordinary Enchantments, Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- González Boixo J. C., 2017, *El »Realismo mágico« : Una categoría crítica necesitada de revisión*, „Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada”, č. 1, s. 116–123.
- Janoušek P., 2012, *969 slov o próze, Kateřina Tučková: »Žitkovské bohyně«*, Host, Brno 2012, „Tvar”, č. 8, s. 3.
- Jilík J., 2005, *»Žitkovské bohyně«: po stopách lidové magie v Bílých Karpatech*, Uherské Hradiště: Alcor Puzzle.
- Lukavská E., 2003, *»Zázračné reálno« : magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel Garcia Márquez*, Brno: Host.
- Markiewicz H., 2012, *Hlavní problémy literární vědy*, přel. Z. Heřman. In Macura V., Jedličková A. (eds.), 2012, *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, Brno: Host.
- Menton S., 1998, *Historia verdadera del realismo mágico*, México: Fondo de cultura económica.
- Mikulková K., 2014, *Magický príbeh o poznání minulosti: Kateřina Tučková – »Žitkovské bohyně«*, „Pravá knihomolka”. Online: <https://pravaknihomolka.wordpress.com/2014/04/24/magicky-pribeh-o-poznani-minulosti-katerina-tuckova-zitkovske-bohyne-recenzia> [cit. 07. 05. 2020].
- Parkinson Zamora L., Faris Wendy B. (eds.), 1995, *Magical Realism Theory, History, Community*, Durham, London: Duke University Press.
- Petráček V., Kraus J. 2001, *Akademický slovník cizích slov*, Praha: Academia. Online: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=synkretismus> [cit. 10.06. 2020].
- Tučková K., 2012, *Žitkovské bohyně*, Brno: Host.
- Volek E. 1990, *Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana*, „INTI”, č. 31, s. 3–20.
- Warnes Ch., 2009, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, New York: Palgrave Macmillan.

- Yates D. (ed.), 1975, *Otros Mundos, Otros Fuegos Fantasía y Realismo Mágico En Iberoamérica: Memoria Del XVI. Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Lansing: Michigan State University.

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Svatava ŠKODOVÁ
Univerzita Karlova

DOI: 10.14746/bo.2021.2.7

Na co všechno můžeme narazit?¹

Keywords: Czech, verbs of motion, phraseology
Klíčová slova: čeština, slovesa pohybu, frazeologie

Abstract

The article deals with the current use of the verb *narazit na* “to come across” in contemporary Czech. Based on examples from the Czech National Corpus, it analyses the types of collocations and points out their specifics. The analysis focuses on the non-primary, resp. abstract meanings of this verb.

Už poměrně dlouhou dobu narážím v textech rozličných stylů i žánrů na sloveso *narazit*. Ne snad, že bych se fyzicky při střetu s tímto slovem přímo zranila, jak by to bylo možné v jeho významu primárním, tedy „střetnout se v pohybu s něčím“ (SSJČ, 2001, heslo *narazit*), ale objevuji jeho užití v kontextech, které jsou překvapivé a v nichž se jeho primární význam různou měrou rozrůžňuje.

Jedním ze sekundárních významů slovesa *narazit* je podle SSJČ ‘znenadáni se střetnou, setkat’. Ačkoliv lze význam tohoto užití považovat za přenesený, ve *Slovníku české frazeologie a idiomatiky* (dále SČFI, *Výrazy slovesné*, 2009) toto sloveso zařazeno není, což může být zapříčiněno jeho poměrně širokou kolokabilitou. Avšak příklady, které pro ilustraci daného významu uvádí SSJČ, jsou z poměrně úzkého spektra a všechny mají negativní konotaci, tj. ‘narazit na odpor, na obtíže, na problém’, signalizují tedy, že „narazit na něco/někoho“ je vlastně situací nepříjemnou, spojenou s dalšími negativními následky, což by se logicky ze sémantického rozboru slovesa dalo vyvodit: pohyb, který je náhle přerušen nějakou překážkou, která násilně tomuto pohybu zabraňuje. Co by však byla čeština za jazyk, kdyby se tento význam

¹ Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a projektu Univerzity Karlovy Progres Q10, Jazyk v proměnách času, místa, kultury.

nepokusila posunout a rozšířit dále. Nebo je to možná jen naše nepřesnost užívání jazyka (srov. Štícha 2016), která dovolí, abychom výraz s negativní interpretací začali používat i v dalších veskrze pozitivních kontextech.

V *Tezauru jazyka českého* (dále TJČ 2007) je toto sloveso zařazeno hned do tří tříd. V Třídě I seskupující výrazy vyjadřující abstraktní vztahy, jej najdeme pod heslem *Nepřítomnost motivu* (TJČ 2007, heslo 135), které označuje situace, v nichž dochází nebo nedochází k nahodilému a překvapivému a pravděpodobně časově letmému setkání s jevem, věcí či osobou. Toto setkání může být pozitivní i negativní, pod daným heslem jsou uvedena další do jisté míry synonymní slovesa *poštěstit se*, *padnout na*, *natrefit na*, *náhodou se setkat*, *kápnout*, *zavadit o*, *přinatrefit se*, *přitrefit se*, *spadnout do klína*, *přijít k tomu jako slepý k houslím*, *koincidovat*, *naskytnout se*, *namanout se*, *vyskytnout se*, *nachomýtnout se*, *příplést se do cesty*.

Sloveso *narazit* najdeme ale i ve Třídě IV: *Intelekt: užívání mysli*, pod heslem *Objevování* (TJČ 2007, heslo 433), kdy se de facto z fyzického prostoru, jímž se pohybujeme a narážíme na něco, přesouváme do prostoru imaginárního, do prostoru myšlenkového objevování, kdy v uvědomění náhle vyvstává pochopení nějaké skutečnosti, do této oblasti patří také slovesa jako *padnout na*, *zakopnout o*, *setkat se s*, *kápnout na*.

Třetí třídou, v níž nalezneme v tezauru sloveso *narazit*, je Třída V: *Volní oblast* (TJČ 2007, heslo 644): *uplatnění vůle*, pod heslem *Střetnutí*, tedy heslem, které významově signalizuje situaci boje, ať už fyzického či mentálního, najdeme sloveso *narazit na* vedle sloves jako *utkat se*, *srazit se s*, *zkrřížit zbraně*, *zkrřížit meče*, *konfrontovat*, *postavit se proti*, *čelit*, *stanout tváří v tvář*.

Už tyto tři obecné skupiny ukazují na velmi široké a diverzifikované uplatnění slovesa *narazit na*, když se však podíváme do Českého národního korpusu (všechny následující příklady jsou čerpány z Českého národního korpusu, SYN 2015) a projdeme si 7 934 vět, které obsahují některou z forem slovesa *narazit na*, zjistíme, že jeho použití můžeme ještě podrobněji specifikovat.

Do posledně jmenované oblasti, tj. *střetnutí*, můžeme přiřadit situace ze sportovního zpravodajství a komentátorství. Pomocí slovesa *narazit na* jsou popisovány zápasy dvou týmů či sportovců, a to převážně u typů sportů, kde proti sobě stojí ve sportovním soupeření dva jedinci, či dva týmy. Sloveso *narazit na* pak popisuje určitou náhodnost a nepředvídatelnost zápasu daných sportovců, která je následkem buď losování, nebo postupného vyřazování či jiných náhodných okolností soutěže. Kromě aspektu náhodnosti zde také vystupuje do popředí význam překážky, tj. soupeř, na nějž narážíme, je překážkou na trase, kterou je třeba překonat.

Česky v semifinále **mohou narazit** právě na jeho krajanky.²

Ve vyrovnaných pětkách jsou i výrazné osobnosti, má výborný útok a hlavní zbraní Třineckých jsou přesilovky. **Narazí na** sebe třinecký útok a zlínská obrana?

Přerov v dalším kole **narazí** opět v domácím prostředí **na** Karvinou.

² Všechny následující příklady jsou čerpány z Českého národního korpusu, SYN 2015.

Význam překážky nacházíme i při posunu slovesa *narazit na* do abstraktního intelektuálního prostoru ve spojení slovesa s jevy, které chápeme negativně. Např. *narazit na dilema, na ošklivé reakce, problém, překážku, potíže, nesouhlas, rozdílné pohledy, na houšť paragrafů, na nepřítele*. Ve všech těchto případech je předpoklad souvislého hladkého pohybu komplikován nějakou překážkou, kterou neplánovaně potkáváme a musíme ji překonat.

V průběhu testování **narazíte na** několik chyb.

Projekt **narazí na** neočekávané překážky.

Narazili na tvrdohlavý odpor.

V Německu **narazila na** posměch.

Negativní konotace však není podmínkou všech spojení. Sloveso *narazit na* se často spojuje s jevy, které jsou naopak pozitivní, a výsledná interpretace spojení pak je překvapivý nálezk/setkání s pozitivním jevem/věcí. Můžeme tedy *narazit na mrtvou krysu*, ale i *na tu nejlepší holku, na něco úžasného, na něco cenného, na neuvěřitelnou skutečnost*.

Velmi často se v této skupině s významem pozitivního nálezu vyskytují artefakty např. z pozůstalostí, *narazit na dopisy, literární díla, výtvarná díla, dokumenty*.

Narazila jsem na e-maily od dvou děvčat.

Při přehrabování ve starém haraburdí **narazila na** školní sešity, kresby a konečně na dopisy.

Neopřekvapilo by mě, kdybych **na** ně **narazil** ve sbírce ústních tradic.

Podobně je i význam pozitivního nálezu přenesen do oblasti vědní, kde jsou pomocí slovesa *narazit na* popisovány situace, v nichž dochází k objevu nějakého nečekaného útvaru geografického – *na skalní útvar*, architektonického – *na posvátné místo* nebo např. biologického druhu – *na nějakou rostlinu, cestovatelskou raritu* atp.

Při cestě vzhůru **narazíme na** další náhrobní kámen a jedno neprůhledné okno.

V okolí Berounky **narazil na** zkameněliny.

V Mexiku můžete **narazit na** mrazuvzdorné exempláře.

Občas **narazil na** murénu.

Sem tam **narazil na** stopu srnčího.

Výrazným sémantickým rysem slovesa *narazit*, uváděným v SSJČ i Tezauru, je překvapivost, neočekávanost, která je lexikálně zvýrazňována adverbiálními určeními jako *náhle, občas, neočekávaně, nečekaně, tu a tam, sem tam, čirou náhodou, znenadání*.

Na takovou už člověk dnes skoro **nenarazí**.

Přesto sloveso *narazit na* běžně upřesňujeme také pomocí adverbiálií jako *často, zákonitě, na každém rohu, co chvíli* a rys překvapivosti a neočekávanosti se v těchto větách váže nikoliv s výskytem samotného jevu, ale specificky s frekvencí výskytu, tj. překvapivá je právě vysoká míra zastoupení daného jevu v malém prostoru či časovém úseku.

Na rozlehlých bulvárech chodec co chvíli **narazí na** divadelní budovu.

Narazit na něco na každém kroku.

Je jisté, že můžeme narazit i na další významové nuance slovesa *narazit na* a že v této krátké jazykové drobnosti nejsou popsány zdaleka všechny, natož kdybychom se pustili do pátrání po celé významové šíři daného slovesa i s jeho dalšími vazbami a jeho nedokonavého protějšku *narážet*.

Literatura

Čermák F., 2009, *Slovník české frazeologie a idiomatiky*, Výrazy slovesné, Praha: Leda.

Klégr A., 2007, *Tezaurus jazyka českého*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Křen M., Cvrček V., Čapka T., Čermáková A., Hnátková M., Chlumská L., Jelínek T., Kovářiková D., Petkevič V., Procházka P., Skoumalová H., Škrabal M., Truneček P., Vondříčka P., Zásina A.: *SYN2015: reprezentativní korpus psané češtiny*, Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2015. Dostupný z WWW: <http://www.korpus.cz>

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost, 2001, Praha: Academia.

Štícha F., 2016, *O nepřesnosti našeho vyjadřování: Jazyk jako produkt intuitivního myšlení*. Praha: Academia.

Milan HRDLIČKA

DOI: 10.14746/bo.2021.2.8

Západočeská univerzita v Plzni

My jsme tři, jich je pět

Keywords: česká mluvnice, číslovky, genitiv, skloňování, frazeologie

Klíčová slova: Czech grammar, numerals, genitive, declension, phraseology

Abstract

The number “five” plays an important role in Czech. This is caused by the perception of the world by human brain. It can perceive particular elements as unconnected, individual, up to the amount of four, inclusive. Starting with the number five, the brain stops to differentiate such elements as individual; they merge and therefore the brain perceives the given set of elements globally as a whole. This is manifested both in the declension (the number five and higher numbers are followed by plural nouns in genitive) and in the use of certain expressions (“rok” [year], “léta” [years]) or phraseology.

V češtině hraje důležitou roli množství (počet) pět. Tato skutečnost souvisí s vnímáním okolního světa lidským mozkem. Ten je schopen vnímat jednotlivé prvky jako nespojitě, individuálně, do množství čtyři včetně. Počet pět počínaje ovšem mozek přestává ony prvky rozlišo-

vat jako jednotlivé, splývají mu, a proto pojímá příslušnou množinu globálně, jako celek. To se projevuje jak v deklinaci (po číslovce pět a vyšších následuje počítaný předmět v genitivu plurálu), tak v užívání některých výrazů (rok, léta) či ve frazeologii.

Mezi číselnými vyjádřeními v češtině¹ bezesporu zaujme důležité postavení množství pět, a to zdaleka nikoliv pouze z perspektivy formální morfologie. Rodilý mluvčí češtiny uvede kupř. *Přišel jeden kamarád* (sloveso i jméno, resp. počítaný předmět jsou v čísle jednotném), *Přišli dva/tři/čtyři kamarádi* (sloveso i jméno, resp. počítaný předmět jsou v čísle množném), avšak *Přišlo pět/několik kamarádů* (množstvím pět počínaje i po číslovkách základních neurčitých má sloveso „neosobní“ tvar singuláru neutra, počítaný předmět má formu genitivu plurálu). Proč tomu tak je?

Setkali jsme se s tvrzením, že je lidský mozek schopen vnímat jednotlivé prvky (denotáty) jako nespojité, čili jako jednotlivosti, do množství čtyři včetně. Pokud se tedy třeba dostaví dva, tři nebo čtyři přátelé (viz výše), nahlížíme každého z nich jako samostatné individuum. Počtem pět počínaje ovšem náš mozek přestává ony elementy rozlišovat jako jednotlivé, splývají mu, a proto pojímá příslušnou množinu globálně, jako celek. Sdělení *Přišlo pět kamarádů*; *Je jich pět* je tedy jistou obdobou výpovědi *Přišla skupina pěti kamarádů*; *Z určité množiny je tu skupinka pěti členů* (blíže Hrdlička 2002).

Vedle skloňování jmen se důsledky naznačené percepce okolního světa výraznou měrou promítají i do řečového užívání některých lexémů. Jejich volba bývá v komunikaci uzuálně předurčena, nenabízí zpravidla volně zaměnitelná variantní řešení. Konvencionalizovaná podoba číselného údaje bývá účastníky komunikace očekávána, vyžadována. Máme na mysli především řečovou distribuci pojmenování *rok*, které se s velkou pravidelností užívá po numeráliích od jedné do čtyř včetně, a *léto* (pro označení období dvanácti měsíců; v daném významu figuruje pouze v plurálu) v roli počítaného předmětu po číslovkách základních vyšších, resp. neurčitých, viz *Strávil v Paříži dva roky*; *Prožil tam pět/spoustu krásných let*. Co je toho příčinou?

Lexém *rok* tíhne svou povahou k „jednosti“, ke kvantitě minimalistické, velmi omezené (*Jsou jí tři roky*), někdy i frazeologizované: *do roka a do dne, jednou za uherský rok*. Naznačený rozdíl mezi nízkým počtem a mezi mnohostí, počtem vyšším, bývá zřetelný také v případě odvozených přídavných jmen, kupř. *půlroční dítě* versus *mnohaleté zkušenosti*. Konkurenčního vyjádření, tedy různých tvarových podob výrazu *léta*², se užívá k vyjádření počtu vyššího (*Je mu už deset let*), viz Hrdlička 2020.

Vedle výše zmíněného malého či vyššího počtu (množství) může hrát podstatnou roli ještě jiný faktor, s předchozím úzce svázaný. Jde o opozici „bodovosti“ výrazu *rok* a vnitřně časově nečleněné „kontinuitnosti“ pojmenování *léta*.

Lexém *rok* se totiž hojně uplatňuje při označení určitého, resp. exaktního úseku na časové ose (*V kterém roce ses narodil? Žila tu až do roku 2015*). K dané skutečnosti se

patrně váže i odvozené vyjádření *ročník* označující přesné numerické zařazení, vymezení, srov. *Její bratr chodí do druhého ročníku gymnázia*; *Vinaři se shodují, že char-donnay ročník 2008 patří k nejlepším*.

Oproti tomu pojmenování *léta* (ve skloňované podobě) onen „bodový“ charakter nemá, vyznačuje se naopak kontinuitností, časovým rozpětím či obdobím zpravidla delším, srov. vyjádření *šedesátá léta, mladá léta, studentská léta; desetiletí, století, tisíciletí; pětiletka, základní devítiletá škola* apod. Tento fenomén by ostatně mohl pomoci i při vysvětlení rozdílu mezi výpověďmi typu *Ten věžový dům postaví za necelé tři roky* (míněn počet „třikrát jeden rok“) x *Ten věžový dům postaví do tří let* (míněno souvislé, vnitřně nečleněné období).

Další oblast, v níž je četnost výskytu množství (počtu) pět nápadná, představují číselné frazémy a idiomy. Máme na mysli např. následující ustálená spojení: *Jde to s ním od deseti k pěti* (Je v krizi, je to s ním čím dál horší; jde to s ním z kopce); *Mele páté přes deváté* (Mluví nesmysly, plete všechno dohromady); *Seber si svých pět švestek a běž* (Vezmi si všechny své věci a odejdi); *Bylo nás tam pět a půl* (Bylo nás tam velmi málo, téměř nikdo); *mít všech pět pé* (být dokonalý, bezchybný: spojení se původně vztahovalo k charakteristikám ideální ženy, která má být poctivá, poslušná, pracovitá, pěkná a má mít peníze); *pátá kolona* (vnitřní nepřítel).

V jiných případech obdobné povahy je užití číslovky pět vyložitelné poukazem k objektivní realitě, srov. vyjádření *Je páté kolo u vozu* (vůz má čtyři kola, daná osoba je zbytečná, nepotřebná); *Koupil to za pět prstů* (ruka má pět prstů³, dotyčný věc odcizil); *Odevzdal to za pět minut dvanáct* (na ciferníku bývají výrazněji označeny pětiminutové intervaly, osoba věc přinesla na poslední chvíli) aj. (blíže Hrdlička 2011).

Závěrem konstatujeme, že veličina pět (a v rámci číslovek nejenom ona) představuje oblast mimořádně zajímavou a podnětnou, a to jak z pohledu lingvodidaktického, tak také lingvistického (potažmo psycholingvistického). Její další bližší výzkum jistě přinese nové a zajímavé poznatky, a to zejména pro její náležitou řečovou distribuci ze strany nerodilých mluvčích češtiny.

Literatura

Hrdlička M., 2002, *O číslovce pět*, „Naše řeč“ 85, s. 52–54.

Hrdlička M., 2011, *K užívání českých číslovek a číselných výrazů (se zřetelem k češtině jako cizímu jazyku)*, „Studie z aplikované lingvistiky“ 2, s. 11–22.

Hrdlička M., 2020, *Proč čtyři roky, ale pět let?* „Český jazyk a literatura“ 70, s. 244–245.

¹ Obdobnou situaci však lze sledovat i v jiných slovanských jazycích.

² Upozorňujeme ovšem na archaickou výjimku *Léta Páně* (z latinského Anno Domini).

³ V této souvislosti odkazujeme na další zajímavost, a sice na různé možné počítání na prstech ruky v různých jazykových společenstvích.

Literatura mezi filologií a historií

Ivo Pospíšil se zařazuje k nejvýraznějším osobnostem současné české slavistiky a literární vědy, které dosáhly mezinárodního uznání. Jeho zatím poslední připravovanou monografii s názvem *Literatura a její přesahy (kritika, metodika, historie, teorie, metodologie)*¹ tvoří necelé tři desítky textů rozdělených do tří tematických okruhů (I. *Kritika*, II. *Metodika* a III. *Historie, Teorie, Metodologie*), které zahrnují širokou a interdisciplinárně pojatou oblast soudobého myšlení o literatuře. Nejde však o náhodný soubor bohemistických nebo slavistických studií. Ačkoli už byly předtím časopisecky či sborníkově publikovány v českém či jinonárodním kontextu, tak jednotlivé články vytvářejí i přes svou vícejazyčnost (texty jsou psány česky, slovensky, anglicky a rusky) a tematickou různorodost organický celek spojený využitím komparativní a filologicko-areálové metody. Publikace je zároveň opatřena vysvětlujícím úvodem, nezbytnou ediční poznámkou, anglickým resumé, textovými a obrazovými přílohami. Všechny oddíly propojuje zasazení literárních jevů do širších společenských a kulturních souvislostí a autor se jako genolog bezpečně pohybuje na pomezí konkrétních žánrů a literárních směrů. Práce materiálově vychází ze slovanského písemnictví, zejména z české a ruské literatury, ale jsou zde i přesahy k západoevropskému prostředí (např. stat' o vztahu Oswalda Spenglera k českému kontextu). Nacházejí se zde přísně vědecké rozpravy, metodické úvahy, diskusní glosy či komparativně-žánrové sondy a referující přehledy.

První oddíl nazvaný *Kritika* má převážně bohemistické zaměření a inklinuje k úvahám o smyslu literatury v „neklidných dobách“. Jedná se o jakési esejistické zamyšlení nad ideologickou reflexí světa ve zpravodajských médiích a ve vědách o umění, jak konstatuje úvodní reflexe *Literatura v soukolí neklidné doby* (s. 2–11). Pospíšil zde dospívá k přesvědčení, že literatura by měla plnit především svou katarzní funkci, být varujícím a význačným obrazem našeho světa, jeho názorové plu-

rality a otevřenosti, zejména obnovou toho, „co nám ze života rychle mizí“ (s. 11). První tematický okruh obsahuje i portrét předního českého znalce kompoziční teorie Františka Všečty, dále ruského literárněvědného emigranta Sergije Vilinského nebo sémiotika Vladimíra Macury, a to s akcentem na rozdílné hodnocení jeho „česko-slovenského“ románu *Informátor*. Vedle nártu ukrajinské literární vědy, prezentované prostřednictvím relevantních titulů a osobností, tu nacházíme návrat k Masarykově osobní korespondenci, kterou doplňuje stat' analyzující motiv vojny v dílech Aloise Jiráska. K současným česko-slovenským vztahům směřuje článek, který konfrontuje prózu Jindřicha Uhera a Antona Baláže, kteří se ve svých textech pohybují na tenké hraně mezi krásnou a věcnou literaturou a kteří specifickým způsobem spojují básnickou lyrizaci s dokumentární publicistikou.

Následující oddíl *Metodika* obsahuje úvahy o profilu budoucího filologa, o postavě učitele jako předmětu beletristického zobrazení v české a ruské próze, kde se dá hovořit o jistém žánrovém typu. Postřeh o negativním a opovržlivém vztahu současné české společnosti k učiteli, jehož mocenská role se údajně vytrácí, můžeme relativizovat poukazem na zlepšující se ekonomické postavení mladého učitele – literatura sice nepřináší pozitivní obrazy této profese, ale pokrok lze vidět už jen v tom, že za poslední desetiletí v uměleckém diskursu slábne negativní symbolizace učitelů coby ironizovaných „strážců“ lidských osudů. Za cenný text lze z didaktického hlediska považovat komplexní výklad fenoménu světové literatury v slovanských souvislostech demonstrováný na srovnávacích dějinách slovanského písemnictví, na *Slovesnosti Slovanů* (1928) od Franka Wollmana, který autor hodnotí jako ojedinělý strukturalistický pokus o výklad mezislovanského literárního procesu. Ačkoli současné koncepty světové literatury (E. Apter, D. Damrosch, F. Moretti ad.) upozorňují na význam ekonomických faktorů a moment globalizace a spíše se mluví o fenoménu „světovosti“ či literatury „zasazené světem“, Pospíšilovo zdůraznění slovanských tradic při utváření této nejednoznačné a složité kategorie pozitivně navazuje na Ďurišinovo pojetí světové literatury jako genotypálního souboru společných znaků obecného slovesného procesu.

Poslední, nejrozsáhlejší část *Historie, Teorie, Metodologie* zabírá zhruba dvě třetiny celého textu a aktualizuje soustavu literární vědy z pohledu dneška – literární dějiny jako reflexi paměti a hodnoty, či vztah literatury k politice a aspektům moci. Pospíšil zároveň přibližuje axiologické pojetí literatury a prezentuje morfologické tradice filologické slavistiky na Masarykově univerzitě v Brně (např. vědecký portrét rusisty Mečislava Krhouna). Z tohoto hlediska jsou pro badatele charakteristické úvahy o vztahu literární vědy a historie, o prioritě a komplementaritě obou polů, event. o spojení exaktnosti a literárnosti. Pospíšil právem připomíná výsledky brněnské komparatisticko-genologické školy, o níž kdysi s obdivem referoval i polský literární teoretik Edward Kasperski („Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1999, č. 1–2). Idea „nové filologie“ ve smyslu nové vývojové fáze filologického myšlení

¹ Ivo Pospíšil, *Literatura a její přesahy (kritika, metodika, historie, teorie, metodologie)*, České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2020, 351 s., ISBN 978–80–7394–821–4. Recenze je výstupem v rámci vědeckého projektu APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovědném výskumu s přesahem do mediálního prostředí. Hlavní řešitel prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba řešení: 2020–2024.

jednak znamená respekt k tradici, jednak vstřícnost k řetězcům a reflexím současných metodologických impulsů, které chápou publicistický i umělecký text jako přirozený impakt filologických a sociálních věd, kde zobrazovaná realita, jak konstatuje I. Pospíšil, je přímo integrována do jazykových a literárních transférů.

Při celkovém posouzení monografie je třeba vyzdvihnout její multioborové zaměření. Areálový a komparativní přístup autora umožňuje například na tradiční, často národně uzavřenou bohemistiku názírat v opomíjených nejen slovanských, ale i ve středoevropských spojitostech. Jsou zde běžné reflexe o textech české literatury z nadnárodního pohledu, které vypovídají o badatelově schopnosti tradiční artefakt nově „osvítit“. Např. při hodnocení monografie *Případ Václava Talicha* (2014) od Jiřího Křesťana o dirigentu Václavu Talichovi ukazuje na ambivalentnost konkrétního, přesto typicky českého uměleckého „osudu“ ve vztahu k problematické době, který osciluje mezi manifestovanou loajalitou a tichou kolaborací. Pospíšil, který patří od devadesátých let 20. století k průkopníkům areálového přístupu ve filologických oborech, píše srozumitelným jazykem, jehož výkladový – čtenářsky přístupný – styl se nevyhýbá ani prvkům popularizující publicistiky či esejistického podání. Publikace zároveň upozorňuje i na „zapomenuté“ či méně známé autory a texty, které jsou integrovány do domácích literárních dějin. Jeho esejistické úvahy mají často diskusní a polemický ráz, nebojí se oživit problémové či zasuté téma, někdy odsouvané na okraj seriózní literárněvědné či kulturologické úvahy. Tak je tomu např. v relativizaci přežívajících iluzí o české národní identitě prostřednictvím připomenutí formování mladého T.G. Masaryka, jeho údajným biologickým otcem měl být samotný císař František Josef I. Záměr demonstrovat schopnosti literatury, která esteticky a hodnotově přesahuje samu sebe a tím ve své ontologické existenci dokáže spojit tradici s vývojovou následností, se Pospíšilovi vydařil.

Svatava URBANOVÁ
Ostravská univerzita

DOI: 10.14746/bo.2021.2.10

Listy lásky, víry a naděje¹

Jméno Antonína Satkeho (1920–2008), slezského folkloristy, etnografa a jazykovědce, stále více hlasitě připomínáme a citujeme v odborných pracích. Jeho monogra-

¹ *Listy lásky, víry a naděje*. Editor Kamil Rodan. Opava: Slezské zemské muzeum, 2020. 366 s. ISBN 978-80-87789-70-4.

fie *Hlučinský pohádkář Josef Smolka* (1958), *Povídky a humorky ze Slezska* (1984), *Úsměv a smích. Anekdoty a humorky slezského venkova a hornického Ostravska* (1991) a další studie, stati, články nic neztratily na své podnětnosti. „Edice korespondence se snoubenkou, sestrou a dalšími rodinnými příslušníky od srpna 1957 do května 1962“ nabízí ovšem jiný pohled na Antonína Satka. Je mnohem osobnější. Se zaujetím čteme, jak se formoval milostný vztah dvou mladých lidí, kterým společenským tlakům a perzekucím byla vystavena katolicky smýšlející inteligence na Opavsku. Obětí se stal mj. Antonín Satke, někdejší odborný pracovník Slezského studijního ústavu v Opavě, obviněný z činnosti tzv. Společnosti laiků. Ta údajně měla sdružovat učitele, spisovatele, kněze, lékaře a další věřící jakožto „záškodníky a přísluhovače Vatikánu“. Antonín Satke byl umístěn do vězeňské vazby v Ostravě-Heřmanicích a na podzim 1961 došlo „k vykonstruovanému procesu s politickým podtextem, ve kterém mu byl vyměřen čtyř a půlletý trest. Nastoupil do vězení v Praze – Pankráci, stejně jako mu byl stanoven vedlejší trest – propadl mu veškerý majetek. Až amnestie prezidenta republiky z počátku května 1962 umožnila Satkeho propuštění na svobodu a složitý návrat do života.“ Zvolený název edice *Listy lásky, víry a naděje*, čítající 160 dopisů, vnímáme jako dvojnásobnou synekdochu. Odvíjí se před námi životní příběh v duchu největších křesťanských hodnot a ctností, neboť vzájemný vztah snoubenců byl založený na hluboké lásce k bližním, na víře – nejdůležitějšího životního symbolu a na naději, která vedla k stabilitě postojů. Dopisy se zároveň stávají unikátním svědectvím o osudu dvou obdivuhodných osobností.

Úvodní a závěrečné slovo editora, historika Kamila Rodana, tvoří rámeček edice a poslouží k pochopení obsahu dopisů. Editor připomíná osudy dvojice Antonín Satke – Vlasta Kurková, jak se dochovaly v rodinných archivech. Pokud některé dopisy chyběly, nebo byly části vynechány, bylo to způsobeno vězeňskou cenzurou. Editor pak měl k dispozici pouze kopie dopisů. Dopisy jsou řazeny chronologicky a jsou opatřeny podrobným popisem, vysvětlivkami a dílčími edičními poznámkami, dbá se na důsledné dodržování ochrany osobních údajů. Zveřejněné texty zachovávají přirozený dialogický proud, přitom je důležité sdělení, že po dobu ostravské vězeňské vazby bylo Satkemu umožněno psát jeden dopis za 14 dnů a pouze jednomu rodinnému adresátovi. Proto jsou dopisy adresovány sestře Františce Řehulové a jsou do něj vkládány pasáže pro snoubenku Vlastu Kurkovou. Čtenářskou atraktivitu publikace zvyšuje obrazová příloha, sestávající z kopií soukromé korespondence i úřední pošty, z vybraných rodinných fotografií, které dosud nebyly nikde zveřejněny. Chronologie časová je umocněna číslováním dopisů a oddělováním čarou, aby se záznam odlišila. Často se jednalo o text v textu (dopis rodině a dopis snoubence). Upoutá nás nejen datace a lokace, ale zejména oslovení adresátů. Od strohého „Vlasto“ a „Milý pane profesore“, se mění na „Vlastenko“, „Moje milá Vlastenko“, „Moje nejdražší“, nebo jen

„Milá“. Z druhé strany se postupně objevuje oslovení Antonína a u dopisů do vězení převažuje oslovení „Náš nejdražší“, později „Můj nejdražší“.

Vlasta Kurková (1926–2011) a Antonín Satke se seznámili ve Slezském studijním ústavu v Opavě, kde Vlasta jako studentka vypomáhala přepisovat materiály pořízené vědeckými pracovníky, zakládala je a katalogizovala. Již tehdy jí imponovaly Satkeho široké vědomosti, vzhlížela k němu s obdivem a se zaujetím sledovala jím zvolené odborné postupy a přístupy k problémům. Ráda ho doprovázela při terénním výzkumu na Hlučínsku a postupně se stávala nejen pomocnicí, ale přímo blízkou spolupracovnicí. Nicméně se po absolvování střední školy zcela racionálně rozhodla pokračovat ve vysokoškolském studiu na Lékařské fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, neboť uchazeči o medicínské obory nebyli tak ostře kádrově posuzováni, jako se tomu dělo u společenskovědního zaměření. Přátelská náklonnost Vlasty a Antonína se postupně měnila v lásku. Stali se snoubenci, po propuštění z vězení v květnu 1962 záhy vstoupili do stavu manželského. Každá korespondence je svým způsobem psychologickou sondou pisatelů. Citově zdrženlivý Antonín Satke se setkal s dívčí vřelostí a empatií, nepředstíraným obdivem a oddaností, s nepodmiňovanou láskou, a vše po svém opětoval. Vlasta se projevuje jako velmi vnímavá a učenlivá bytost, dychtící po kráse a harmonii, kterou nachází v přírodě a umění. V jejích dopisech do vězení se objevuje mnoho kulturních glos, informace o nově vycházejících knihách, které si zakoupila a přečetla, nechybí reflexe uměleckých zážitků při poslechu hudebních skladeb, uvažování o shlédnutých divadelních představeních a jiné postřehy. Satke reaguje opatrněji, protože ví, že jsou jeho dopisy prověřovány. Nicméně k jednomu z nich připojuje Zahradníčkovu báseň Pozdrav, kterou editor zařadil jako uvozující následující dopisy. Čtenář nikdy nepocítí vnitřní mínění obou mladých lidí, neboť k němu nedochází, a to bez ohledu, zda se píše o běžných každodenních činnostech nebo svátečních chvílích, zmiňují se úsměvné příhody prožité s dětmi z Antonínovy rodiny, nebo se sdělují dojmy z přátelských návštěv příbuzných z obou stran rozvětvené rodiny Satkových a Kurkových. Nejednou čteme citace z textů vzájemně oblíbených autorů. Zaujme nás, kolik pozornosti věnuje Vlasta chování dětí, jak se rozepisuje o Antonínových synovcích a neteřích. Jako kdyby se již v nich budovalo její odborné zaujetí dětskou psychikou. Dodejme, že se zúročují v její budoucí profesní kariéře, neboť se později specializuje na dětskou psychiatrii.

Precizně editovaný svazek korespondence je určen odborníkům, avšak určitě v něm najde zalíbení širší čtenářský okruh. K orientaci slouží jmenný seznam příbuzných a známých, místopisný slovník, tříjazyčné resumé a zmiňovaná ediční poznámka. Nejcennější se však pro nás stává zjištění, že publikace umožňuje nahlédnout do nitra dvou pozoruhodných osobností, které musely v realitě své doby doslova procházet trnitou životní cestou. Dokázali zachovat si lidskou důstojnost i odvahu, prokázali nevšední schopnost čelit nespravedlnosti a zlu. Vynucené odloučení posilovalo kvali-

tu budovaného vzájemného vztahu a manželství se pro ně stalo přístavem lásky, víry a naděje. Dodejme, že editora Kamila Rodana natolik zaujala osobnost a dílo Antonína Satkeho, že mu miní nadále věnovat badatelskou pozornost, připravuje životopisnou publikaci, kde jistě najdeme řadu dalších doplňujících faktografických údajů a dojde k zveřejnění podrobného soupisu literatury a pramenů.

Letošním vítězem ceny Premia Bohemica je francouzský bohemista a překladatel Xavier Galmiche

Laureátem ceny Premia Bohemica pro rok 2020 se stal francouzský bohemista Xavier Galmiche. Toto ocenění uděluje z pověření Ministerstva kultury Moravská zemská knihovna zahraničnímu bohemistovi či překladateli, který se ve své zemi významně zasloužil o šíření a propagaci české literatury. Vítěze ceny vybírá komise složená z předních českých literárních vědců z univerzitních i akademických pracovišť a z dřívějších laureátů ceny.

Xavier Galmiche (*1963) je profesorem české literatury a středoevropských kultur na katedře slovanských studií při pařížské Sorbonně (Sorbonne Université). V letech 1984–1986 žil v Praze. Publikáční činnosti se věnuje od 80. let dvacátého století. Pozornost české odborné literární veřejnosti si získal například monografií o Vladimíru Holanovi – *Vladimír Holan, bibliotékař Boha: Praha 1905–1980* (2009), přeloženou do češtiny v roce 2012.

Galmiche se dlouhodobě vědecky zabývá řadou významných českých literátů a do francouzštiny přeložil například některé z textů Karla Čapka, Bohumila Hrabala, Vladimíra Holana, Jana Vladislava, Jakuba Demla, nebo také Karla Jaromíra Erbena, Jana Amose Komenského a dalších. V rámci překladatelské činnosti se mimo jiné zaměřil i na vybrané texty českých estetiků jako Jana Mukařovského, Josefa Durdíka, Otakara Zicha, nebo též výtvarníků, jako Josefa Váchala či Bohuslava Reynka.

Český literární teoretik a historik prof. Petr A. Bílek v souvislosti s Xavierem Galmichem říká: „Jeho výklady jsou originální, nesamozřejmé, a přitom nosné a podnětné k dalšímu domýšlení. Xavier Galmiche stojí už od konce osmdesátých let dvacátého století, kdy začal publikovat, rozkročen mezi rodnou kulturou francouzskou a senzitivně vykládanou kulturou českou, kterou si osvojil. Galmiche má schopnosti i nápady, jež mu umožňují nebýt ani zdaleka pouhým zprostředkovatelem českých výkladů. To, co nachází a interpretuje, je vesměs přínosné i pro český kontext.”

Vyhlášení a předání ceny vítězi za přítomnosti představitelů Ministerstva kultury probíhá tradičně v rámci Bohemistického semináře, který pro zahraniční bohemisty organizuje MZK od roku 2016. Ten se však letos vzhledem k pandemické situaci nemohl uskutečnit.

Alternativním řešením bylo předání ceny Xavieru Galmichovi z rukou ředitele MZK Tomáše Kubíčka v první polovině listopadu v Paříži, kde byl naplánován slavnostní večer ve spolupráci s Českým centrem a za účasti velvyslance Michala Fleischmanna – nicméně vzhledem k průběhu pandemie bylo třeba i tento plán opustit a k fyzickému předání ceny dojde pravděpodobně až v únoru 2021. „Je nám samozřejmě líto, že ceremoniál nebylo možné uskutečnit, ale význam profesora Galmicheho je asi natolik nadčasový, že s tím ani Covid nic nezmůže... Takže jsme se s panem profesorem domluvili na pozdějším předání. Avšak vzhledem k tomu, že jde o ocenění za rok 2020, k jeho veřejnému vyhlášení přistupujeme už nyní,” uvádí ředitel MZK Tomáš Kubíček.

Premia Bohemica se udílí již od roku 1993, do roku 2001 ji udělovala Nadace Český literární fond a v letech 2002–2011 Obec spisovatelů. V roce 2017 došlo k jejímu obnovení a od té doby ji udílí Moravská zemská knihovna. Význam ceny spočívá především ve vyjádření jasného vděku za náročnou práci, s níž je šíření české kultury v zahraničí spojeno.

V minulosti cenu obdržely osobnosti jako Susanna Rothová (1993), Oleg Malevič (1998), Christa Rothmeierová (1999), Reiner Kunze (2004), István Vörös (2005), Edgar de Bruin (2008), Andrzej Czcibor-Piotrowski (2011), Urs Heftrich (2017) či naposledy italská bohemistka a profesorka Annalisa Cosentino (2019).

Veronika HEĚ

DOI: 10.14746/bo.2021.2.12

Univerzita Loránd Eötvöse v Budapešti

Jan Křesadlo – zapomenutý génius?

K 25. výročí spisovatelovy smrti

Jan Křesadlo (1926–1995) a jeho mnohostranný talent a neobyčejná kariéra dávají důvod přemýšlet o tom, jak složitá věc je trvalý úspěch a jeho vyšší stupeň, spisovatelská nesmrtnost.

Václav Jaroslav Karel Pinkava (známý pod uměleckým jménem Jan Křesadlo) vyrůstal jako jediné a úzkostlivě střežené dítě v rodině bohatého českého skláře. Od mládí projevoval mimořádný talent v celé řadě oborů. Bylo mu asi 4–5 let, když při návštěvě muzea uvedl latinsky jména všech zvířat, která tam byla vystavena¹. Během jeho školních let se brzy projevil jeho nadprůměrné jazykové a matematické schopnosti, navíc s velkým talentem kreslil a zpíval.

Vnější jeho život byl však brzy zakalen neblahými historickými událostmi. Řada jeho životních zkoušek začala již v gymnáziu za protektorátu. Byl vyloučen ze školy za rvačku se spolužákem nakloněným nacistům. Dříve než mohl pokračovat a dokončit středoškolské studium, nějakou dobu se učil lékárníkem. Další ranou osudu bylo převzetí moci komunisty. Kromě znárodnění rodinných továren a obchodů byl dokonce, ač nevinný, obviněn z ozbrojeného spiknutí. Byl sice u soudu osvobozen (prokurátor se dvakrát odvolal), ale vysokoškolské studium musel přerušit. Po několika letech práce a vykonání povinné vojenské služby mohl v roce 1954 absolvovat na universitě psychologii, v té době politicky i společensky opomíjený obor. Jeho kariéra klinického psychologa se zdála načas stoupat: připojil se k renomovanému sexuologovi-psychiatrovi Kurtu Freundovi, pod jehož vedením se podílel na důležitých výzkumech. V roce 1968, již po pádu Pražského jara, odešel do Anglie na předjednanou podnikovou stáž, ze které se nevrátil; rodina jej následovala, usadili se v malém jihoanglickém městečku, v Colchesteru.

Zde, finančně sice zabezpečen, mohl pokračovat v kariéře klinického psychologa, ovšem na méně významné úrovni než v Praze, kde byl, ač nestraník, i soudním znalcem. Pinkava, vynikající diagnostik a profesionálně vysoce kvalifikovaný odborník, nebyl vždy schopen se svými provinčními kolegy diplomaticky vycházet, když napravoval jejich mylné diagnózy. Nepochopení a za léta nahromaděné menší či větší mrzutosti způsobily, že počátkem roku 1982 předčasně odešel do důchodu. Co se z hlediska jedince a profesionála mohlo zdát být porážkou, byl z umělecké stránky zisk, poněvadž jeho tvorba se intenzivně rozvinula až v důchodu.

Jako vědec upoutal též pozornost, dokonce mezinárodní, svými publikacemi a knihou v oblasti vícehodnotové matematické logiky, kterou vlastně pěstoval „jen“ jako koníček (*Introduction to Logic for Systems Modeling*, 1988). V oboru psychiatrie vznikla kniha, vlastně učebnice *Průvodce inteligentního laika džunglí současné psychologie a psychiatrie, zejména vzhledem k tzv. duševním poruchám a psychologickým problémům* (2001, online: www.kresadlo.cz).

¹ Údaje o rodinném zázemí a osobních aspektech jsou čerpány z nahrávky vzpomínek spisovatelova syna Václava Z. Pinkavy, kterou jsem pořídila v jeho domě na Moravě při své návštěvě 8. května 2019.

Nejvíce se však věnoval umělecké činnosti. Nejrozsáhlejším a nejtrvalejším se stalo jeho literární dílo, ale zhotovil i malby a kresby a zkomponoval několik hudebních skladeb, včetně mší. Jeho literární díla, která vznikala pod jménem Jan Křesadlo během krátkých zbylých třinácti let jeho života, se stala na krátkou dobu senzací českého literárního života.

Jeho první román *Mrchopěvci*, který doma okamžitě vyvolal pozornost, vyšel v roce 1984 v největším českém emigrantském vydavatelství manželů Škvoreckých, „68 Publishers“.

Poté se na čas dostal Křesadlo do popředí pozornosti české literární veřejnosti. Jeho práce vyvolávaly smíšené emoce, protože se lišily ode všeho dosavadního. Jako emigrant a „amatér“ necítil nucení podléhat právě aktuálním literárním módám opuštěného domova, ba dokonce je různými způsoby zesměšňoval. Ačkoli ho kritici označovali postmodernistou, on pořád tvrdil, že o dobové literární trendy nemá zájem. Svá díla tvořil ze záliby, pro své vlastní potěšení, částečně aplikoval psaní jako odreagování, i skrze svá díla se snažil zbavit se pocitu osamění z nesčetných traumat svého života. Nesen svými vědomostmi polyhistora, volně se procházel po literárních stylech různých dob a hravě skotačil mezi různými sférami lidského vědění. I hra s jazyky a fantaskní etymologizování patří k osobitostem jeho stylu. Rád využívá i žánry starších i starých časů (starořecký epos, zvířecí alegorie, dobrodružný román pro mládež, sci-fi aj.). Se zvláště velkou zálibou a hravostí paroduje narativní metody 19. století. Tato doba s jejími snad naivními, ale zároveň čistými, ještě neporušenými ideály je Křesadlovi blízká.

Tyto tvůrčí metody a stylové prvky nezvykle heterogenního původu se stávají na některých místech jeho tvorby značně přebujelými, ale v jeho nejlepších dílech se mu daří je stmelit do jedinečného osobního stylu, který markantně odráží autorův svérázný náhled na tvora zvaného člověk a na jeho životní trampoty.

Jeho místy ostře, jindy shovívavě ironický přístup k lidským záležitostem prosakuje celou jeho tvorbu. Jako klinický psycholog má autor obrovské vědomosti o lidských schopnostech, morbiditách, také o tabuizovaných sexuálních i jiných odchylkách. Temně tragická až příšerná stránka těchto chorobných lidských záležitostí se v Křesadlově díle projevuje jen sporadicky². Lehké variace pohlavnosti se objevují v Křesadlově tvorbě jako trapné humorné nutkání u lidí v podstatě slušných³, nebo se spojují s jinými negativními morálními vlastnostmi⁴.

² Viz např. vzrušující příběh malého chlapečka v povídce *Trikitan* ze sbírky *Slepá bohyně* (posmrtně, 2006).

³ Viz postavu dirigenta v „české“ epizodě románu *Fuga Trium* (1988).

⁴ Viz postavu archiváře dra Pitra v oddílu *Pangerach* knihy *Obětina* (1994).

Autor má také často proti obecnému veřejnému mínění konfrontující názory i v jiných otázkách než zdravotních. Má místy výroky, které by se daly nesprávně interpretovat z rasového hlediska. Dále mívá ostré výpady proti veřejně uznávaným osobnostem české kultury a politiky, což u mnohých vyvolalo pohoršení. Porušování tabu a pobuřující výroky v jeho dílech vzbudily někdy u části kritiků i čtenářů větší ohlas než hlubší smysl, jedinečná osobitost a vysoké umělecké kvality těchto děl.

Křesadlo po celý život těžce bojuje se svou hluboce prožívanou katolickou vírou. Četné stopy toho lze nalézt v jeho díle, a to nejen ve sbírce povídek, kterou tomuto tématu věnoval (*Království české a jiné polokatolické povídky*, 1996). Je to důležitý motiv na mnoha místech jeho tvorby, např. v jeho *Obětíně* (1994), která má snad nejvíce z jeho životních zkušeností emigranta, nebo v jeho dalším znamenitém díle *Skrytý život Cypriána Belvy* (posmrtně, 2007). Kvůli jeho svéráznému pojetí této problematiky také tyto projevy občas narazily na nepochopení.

Přes všechny problematičnosti nemůže však pozorný čtenář pochybovat o autorově soucítěním a hlubokém humanismu, z jehož pozice stíhá nemilosrdnou a šířavou satirou projevy lidské hlouposti a podlosti, které se zčásti zdají být nadčasové, zčásti však jsou poznamenány dobou.

Křesadlový příběh prozrazuje hlubokou znalost lidské psychiky a jejího fungování ve všech životních trampotách. Mají formu často alegorickou, jsou protkané fantaskními prvky, neočekávanými asociacemi a pronikavou duchaplností, ve které se prolínají vážnost a hravost. Z toho všeho se skládá autorův nezaměnitelný styl v dílech, jako je sci-fi román *Fuga Trium* (1988, doma 1990), která se odehrává ve fiktivní diktatuře na pomezí reality a fantazie, nebo jeho značně mnohovrstevnatá *Obětina* (1994), mnohými považovaná za Křesadlovo veledílo, „fantastická fraška“ *La Calle Neruda* (1995), odehrávající se na Malé Straně, alegorický román *Dům* (posmrtně, 1998), duchaplné líčení anomálie doby po sametové revoluci, *Rusticalia* (posmrtně, 2006), šokující parodie českého vesnického románu 19. století, i nejvíce kritizovaná „pornofaustiáda“ *Skrytý život Cypriána Belvy* (posmrtně, 2007) aj.

Autor v posledních letech svého života takřka chrlil ze sebe díla, která ani nestačila hned vyjít, a tak, jak je vidět, první vydání vícero jeho prací vycházela ještě skoro deset let po jeho smrti.

Kritikové snad nejvýrazněji vnímali chmurné až zstrašující stránky jeho děl. Recenzent románu *Skrytý život Cypriána Belvy* uzavírá svůj soud takto:

Křesadlovský svět je prostorem hrůzy a smíchu, v němž zájemce provází boschovský komentátor lidské existence. Je to často ošklivý a směšný pohled, ale bez něj není pravda o životě celá.⁵

⁵ Jiří Peňáš, *Pornofaustiáda jako důkaz Boha*. Online: <https://www.tyden.cz> [14.10.2007].

Musíme dodat, že lidská poctivost, soucit a vstřícnost, krása a zázraky přírody – tedy zásadně hodnotné a fascinující aspekty života, jsou v Křesadlově dílech vždy přítomné. Je ale pravda, že tyto hodnoty jsou nejvíce vkládány do děl jako román vytvořený fiktivním autorem, který ovšem má v sobě hodně Křesadlový vlastní groteskní zkušenosti poloamatérského, začínajícího spisovatele. V románu *Dům* je takovým autorem pes Lasius, který se stává úspěšným spisovatelem se svým románem *Medvědí kruh*, báječnou obdobou skautského románu po způsobu Jaroslava Foglara. Křesadlo se jako autor často obrací ke čtenáři a s lehkou (sebe)ironií komentuje dílo svého fiktivního autora. Je to autorův oblíbený způsob, jak vyjádřit svou nostalgii po věčných lidských hodnotách, které jako by zmizely ze současného života.

Na konci svého života nemohl být Křesadlo asi oprávněně spokojený s dobou, ve které mu bylo dáno žít, ani s vlastní, velmi klikatou kariérou, která mu v žádné oblasti nedala možnost jeho jedinečný talent plně využít. Toto vědomí však nosil mlčky, se skepsí, víc a víc uzavřený do sebe.

Všechny jeho čtyři děti se staly vysoce kvalifikovanými, zajímavými lidmi, jeden z nich, Jan Pinkava, dokonce dosáhl i světového věhlasu v oblasti animovaného filmu, a to se dvěma produkcemi, které dostaly Oscara. Prvním z nich je krátký film *Geri's Game* (1997) a druhým je velice úspěšná celovečerní produkce – *Ratatouille* (2007), již byl spoluautorem. Jeho otec se však už této slávy nedožil.

Jedinečnost Křesadlový tvorby si po nějakou dobu po autorově smrti udržovala pozornost, postupem času pak v záplavě novotvorby jiných, mladších autorů skoro zanikla. Dnes, kromě literárních historiků a úzkého tábora fanoušků, o tomto skvělém spisovateli ví málokdo. A to je škoda.

Agata FIRLEJ

DOI: 10.14746/bo.2021.2.13

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Działalność Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu (1923–1938)

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w Warszawie, Poznaniu, Lwowie, Krakowie, Katowicach, Bydgoszczy, Toruniu i Gdyni powstały Towarzystwa Polsko-Czechosłowackie z filiami w mniejszych miastach: Gnieźnie, Ostrowie Wielkopolskim, Kępnie i Zbąszyniu.

Główną ideą działalności Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu było nawiązanie silnej więzi z Czechosłowacją (a w dalszej kolejności i innymi środkowoeuropejskimi krajami) w celu przeciwstawienia się gospodarczej, kulturalnej i militarnej dominacji niemieckiej. Działacze Towarzystwa podkreślali, że współpraca kulturalna ma być jednym z elementów związku politycznego i gospodarczego z Czechosłowacją, w przyszłości prowadzącego być może do federacji słowiańskiej. Hasło, pod którym Towarzystwo rozpoczęło swoją działalność w Poznaniu, było połączeniem sloganu znanego czeskiego polonisty Edwarda Jelínka i staropolskiego zawołania: „Poznajmy się – kochajmy się!” W 1933 roku, wobec narastającego zagrożenia ze strony Niemiec, zmieniono to hasło na „Kochajmy się – nie dajmy się!”. W lipcu 1923 roku, dwa miesiące po założeniu Towarzystwa, jego członkowie – profesorowie i studenci Uniwersytetu Poznańskiego oraz artyści i literaci – wyjechali w podróż po Czechosłowacji, nawiązując kontakty z czeską inteligencją i, już po powrocie, publikując artykuły o kulturze i nauce południowych sąsiadów. Podróże te powtarzały się jeszcze kilkakrotnie w ciągu piętnastu lat funkcjonowania Towarzystwa. Osobny blok działalności stanowiła organizacja wieczorów, koncertów, audycji i spotkań poświęconych ważnym postaciom czeskiej kultury: Bedřicha Smetany, Elišky Krasnohorské, Alojzego Jirásky, Jaroslava Vrchlickiego, Josefa Svatopluka Macháry, Antonína Sovy i innych. Gościnnie wykłady w Poznaniu wygłaszali profesorowie Marian Szyjkowski z Pragi (*Unja kulturalna czesko-polska*, 1926), František Novotný z Brna (cykl prelekcji o Platonie, 1931), Václav Kredba (o tłumaczeniu Sienkiewicza na język czeski, 1930); systematyczne prelekcje na temat kultury, sztuki, przyrody i historii czeskiej proponowali poznańscy profesorowie, zwłaszcza Tadeusz Grabowski i Ignacy Hanus. Wykłady te, bez względu na temat, gromadziły zawsze powyżej setki słuchaczy. Towarzystwo gościło chór Sokoła z Ostravy i chór morawskich nauczycielek, pokazywano przeżroczą z podróży po Czechosłowacji, urządzano recytacje poezji czeskiej (robił to m.in. Emil Zegadłowicz). Członkowie Towarzystwa mieli zniżki w Touring-Klubie, co stanowiło zachętę do podróżowania; byli także zaangażowani – jako przewodnicy gości z Czechosłowacji – w PeWuKę, otwartą przez prezydenta Cyryla Ratajskiego w 1929 roku. Regularnie obchodzono urodziny prezydenta Tomaša G. Masaryka: wykład profesora Władysława M. Kozłowskiego, *T. G. Masaryk a mesyanizm polski*, wygłoszony z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin Masaryka był pierwszą publikacją wydawnictwa Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w 1925 roku.

W roku 1931 Towarzystwo zostało zreorganizowane. Wybrano nowe władze (Tadeusz i Władysław Grabowsky, Ignacy i Olga Hanusowie, Kazimierz Kierski, Krystyna Kłesówna), podjęto wstępne decyzje dotyczące reformy finansowania (do tej pory liczące ponad stu członków Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego utrzymywało się z subwencji i nie pobierało składek) i wytyczono nowe cele. W roku 1932

liczba członków Towarzystwa wynosiła blisko trzysta nazwisk. W październiku tego samego roku zorganizowano w Poznaniu walny zjazd wszystkich towarzystw polsko-czechosłowackich i ustalono, że ośrodek poznański będzie koordynował ich działalność. Współpraca układała się pomyślnie, wymieniano doświadczenia, odwiedzano się nawzajem z odczytami i projektowano kolejne inicjatywy. Z czasem poszerzono kontakty na czechosłowacko-polskie stowarzyszenia, istniejące również od lat dwudziestych w Pradze i Brnie. Po wybuchu drugiej wojny światowej działalność Towarzystwa została zawieszona, nigdy go formalnie nie rozwiązano.

Najważniejszymi postaciami Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu były:

I g n a c y H a n u s (właściwie Hynek Hanuš, ur. 1881 w Jaroměřicach k. Pilzna, zm. 1948), profesor Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Poznańskiego i lektor języka czeskiego od roku akademickiego 1922/23, lektor języka czeskiego w Wyższej Szkole Handlowej w Poznaniu, inicjator bezpłatnych lektoratów z języka czeskiego dla chętnych mieszkańców Poznania (170 słuchaczy) i Gniezna (Kółko Miłośników Języka Czeskiego). Współtwórca Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu; kurator Korporacji Akademickiej Hermesia. Autor opracowania *Stosunki polsko-czeskie na przestrzeni wieków*, wyd. Nakł. Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu, ss.159, Poznań 1936.

W ł a d y s ł a w M i e c z y s ł a w K o z ł o w s k i (ur. 1858 w Kijowie, zm. 1935 w Konstancinie) – zesłaniec syberyjski, profesor Uniwersytetu Poznańskiego w latach 1920–1928, w tym samym czasie redaktor serii *Podstawy wykształcenia współczesnego* i aktywny członek Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu i Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Studia z zakresu nauk przyrodniczych ukończył w Kijowie, Dorpacie i Krakowie. Był autorem znaczących prac z historii filozofii, socjologii oraz teorii i metodologii nauk; w czasie licznych stypendiów i podróży naukowych przebywał m.in. kilka lat na Uniwersytecie Karola w Pradze; jego publikacje w czeskich periodykach, m.in. „Česká mysl”, stanowiły ważny element czesko-polskich kontaktów naukowych w dziedzinie filozofii. Władysław Mieczysław Kozłowski prowadził badania i wykladał m.in. w Stanach Zjednoczonych, Francji, Szwajcarii i Belgii.

C y r y l R a t a j s k i (ur. 1875 w Zalesiu Wielkim, zm. 1942 w Warszawie), dwukrotnie prezydent Poznania, minister spraw wewnętrznych w rządzie Władysława Grabskiego, delegat Rządu na Kraj podczas II wojny światowej. Współzałożyciel (wraz z żoną Stanisławą) i honorowy członek Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu. W uznaniu dla zasług Cyryla Ratajskiego na rzecz relacji polsko-czeskich rząd Czechosłowacji odznaczył go w 1929 roku komandorią Orderu Białego Lwa. Prezydent Ratajski widział w zacieśnieniu więzi z Czechosłowacją koniecz-

ność historyczną wobec zagrożenia niemieckiego. W 1932 roku wygłosił przemówienie, którego fragment – przytaczany w dokumentach Towarzystwa – brzmi:

Biada Czechom i Polakom, jeśli wczas nie dojrzą grozy bezpośrednio nad nimi wiszącej; biada im, jeśli poprzez najlepsze chęci pokojowe nie dostrzegą dość wcześnie zarzewia pożaru. Jeśli nie krew bratnia, nie wspólność języka i umysłowości, jeśli nie wspólność interesów gospodarczych – to sam instynkt samozachowawczy winien obydwu narody zespolić w jeden organizm duchowy, przeciwstawiający wrogim zakusom przemożną wolę utrzymania bytu niepodległego i granic nieuszczuplonych obydwu republik, wolę wytężoną do ostatnich granic napięcia.

Kazimierz Kierski (ur. 1873 w Jaślikowie w Lubelskiem), potomek zasłużonej wielkopolskiej rodziny szlacheckiej z Kiekrza, społecznik, prawnik, erudyta i kolekcjoner, posiadacz największej prywatnej kolekcji historycznych dokumentów i autografów w II Rzeczypospolitej. Prezes poznańskiej Prokuratury Generalnej, specjalista z zakresu prawa mniejszości narodowych oraz traktatu wersalskiego. Działacz Związku Obrony Kresów Zachodnich, współzałożyciel i kronikarz Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego, członek Rady Miasta Poznania. Politycznie początkowo związany z Narodową Demokracją, następnie wsparł Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem.

Literatura

Dzieje Wielkopolski, 1969, t. 1–2, Poznań, 2. wyd. 1973.

Firlej A., 2011, »Kochajmy się, nie dajmy się«. *Idee i działalność poznańskiego Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w latach 1923–1934*, [w:] *Na styku kultury polskiej i czeskiej. Dziedzictwo, kontynuacje, inspiracje*, Poznań, s.79.

Kierski K., 1933, *Dziesięć lat Towarzystwa Polsko-Czechosłowackiego w Poznaniu*, Poznań.

Kozłowski W. M., 1925, *T. G. Masaryk a mesyanizm polski*, Poznań-Frysztat.

Tobiański Z., 1994, *Czesi w Polsce*, Kraków.

Wielkopolski słownik biograficzny, 1983, Warszawa–Poznań.

INFORMACJA O AUTORACH

MAGDALENA BRODACKA, mgr, polonistka, bohemistka, literaturoznawczyni, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendystka Józef Tischner Junior Visiting Fellowship w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu. Główne zainteresowania naukowe: tożsamość środkowoeuropejska, literatura polska i czeska XX wieku w perspektywie porównawczej, filozofia dialogu. E-mail: magdalenabrodacka@gmail.com.

AGATA FIRLEJ, profesor uczelni, dr hab., bohemistka, komparatystka, literaturoznawczyni, Zakład Języków i Literatur Zachodniosłowiańskich Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze: reprezentacja Zagłady w czeskim i polskim teatrze; zagadnienia związane z dramaturgią czeską; status badań nad dramaturgią na tle całości badań literackich; przekład literacki: koncepcje translatologiczne w zestawieniu z praktyką przekładową; komparatystyka literacka. E-mail: afirlej@amu.edu.pl.

ANNA GAWARECKA, profesor uczelni, dr hab., bohemistka, literaturoznawczyni, dyrektor Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ORCID 0000-0002-0930-0064. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginariusz narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. E-mail: gawarecka@gazeta.pl.

VERONIKA HEÉ, dr hab., bohemistka, literaturoznawczyni, emerytowana docentka Katedry Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Eötvöse Loránda w Budapeszcie. Główne zainteresowania naukowe: literatura czeska doby średniowiecza, satyra i utopia, stosunki literackie i kulturowe, translatologia, teoria literatury. Laureatka nagrody Gratias Agit za rok 2005. E-mail: heevludens.elte.hu.

MILAN HRDLIČKA, dr hab., bohemista, językoznawca, zastępca dyrektora Instytutu Studiów Bohemistycznych Uniwersytetu Karola w Pradze, docent w Katedrze Języka Czeskiego Uniwersytetu Zachodnioczeskiego w Pilźnie, w latach 2016–2018 profesor Narodowego Uniwersytetu Seulskiego w Seulu. W latach 1997–2000 i 2006–2007 był profesorem na Université libre de Bruxelles. Główne zainteresowania naukowe: gramatyka współczesnego języka czeskiego, lingwodydaktyka, teoria przekładu artystycznego. E-mail: Milan.Hrdlicka@ff.cuni.cz.

JAKUB LUKÁŠ, mgr, bohemista, literaturoznawca, doktorant w Katedrze Literatury Czeskiej i Teorii Literatury, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Ostrawskiego. Główne zainteresowania naukowe: historiografia a komparatystyka literacka, szczególnie porównanie literatury czeskiej i latynoamerykańskiej. E-mail: A17629@student.osu.cz.

ALEXEJ MIKULÁŠEK, dr, bohemista, literaturoznawca, krytyk literacki, adiunkt w Instytucie Języków i Kultur Środkowoeuropejskich, Wydział Studiów Środkowoeuropejskich, Uniwersytet Konstantego Filozofa w Nitrze, członek Stowarzyszenia Literatów Słowackich. Główne zainteresowania naukowe: literatura czeska XIX i XX wieku, krytyka literacka, stosunki literackie czesko-słowacko-niemiecko-żydowskie. E-mail: alexej.mikulasek@seznam.cz.

MARKĚTA POLÁCH BALONOVÁ, mgr, bohemistka, literaturoznawczyni, doktorantka w Katedrze Literatury Czeskiej i Teorii Literatury, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Ostrawskiego. Główne zainteresowania naukowe: współczesna czeska poezja, czeska eksperymentalna poezja lat sześćdziesiątych XX wieku, twórczość Miloslava Topinki. E-mail: A17626@student.osu.cz.

RADOSLAV POSPÍCHAL, mgr, rzecznik prasowy Morawskiej Biblioteki Okręgowej (Moravská zemská knihovna), kurator wystaw. Główne zainteresowania naukowe: estetyka, wystawiennictwo. E-mail: radoslav.pospichal@mzk.cz.

SVATAVA ŠKODOVÁ, dr, bohemistka, językoznawczyni, dyrektor Instytutu Studiów Bohemistycznych Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze i adiunkt w Katedrze Języka i Literatury Czeskiej w Uniwersytecie Technicznym w Libercu. Główne zainteresowania naukowe: gramatyka języka czeskiego jako języka ojczystego i jako języka obcego, lingwodydaktyka, analiza uczniowskiego korpusu językowego. E-mail: Svatava.Skodova@ff.cuni.cz.

FRANTIŠEK VŠETIČKA, dr hab., bohemista, literaturoznawca, emerytowany docent Katedry Języka i Literatury Czeskiej Uniwersytetu im. F. Palackiego w Ołomuńcu. Główne zainteresowania: literatura czeska, literatura Moraw, poetyka dzieła literackiego. E-mail: fvseticka@seznam.cz.

SVATAVA URBANOVÁ, prof. dr hab., bohemistka, literaturoznawczyni, teoretyk literatury, profesor w Centrum Studiów Regionalnych oraz w Katedrze Literatury Czeskiej i Teorii Literatury Uniwersytetu Ostrawskiego w Ostrawie. Główne zainteresowania naukowe: współczesna literatura czeska ze szczególnym uwzględnieniem literatury dla dzieci i młodzieży, literatura regionalna a regionalna tożsamość, socjologia literatury. E-mail: svatava.urbanova@osu.cz

ANNA ZELENKOVÁ, dr hab., sławistka, komparatystka, literaturoznawczyni, docent w Instytucie Słowiańskim Akademii Nauk Republiki Czeskiej w Pradze. Główne zainteresowania naukowe: historia sławistyki, czesko-słowackie stosunki literackie, czeska i słowacka ludowa twórczość słowna, folklorystyka, historia literatury XIX i pierwszej połowy XX wieku. E-mail: zelenkov@slu.cas.cz.

BOHEMISTYKA

2/2021

Rocznik XXI – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny

MIECZYŚLAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji

GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)
Cristine BRAGONE (Pavia)
Marie ČECHOVÁ (Praga)
Žoržeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)
Xavier GALMICHE (Paryż)
Anna GAWARECKA (Poznań)
Marie KRČMOVÁ (Brno)
Jan KOŘENSKÝ (Praga)
Alena MACUROVÁ (Praga)
Margerita MLADENOWA (Sofia)
Walery MOKIJENKO (Sankt-Peterburg)

Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Galina NIESZCZIMIENKO (Moskwa)
Robert PORTER (Glasgow)
Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Janusz SIATKOWSKI (Warszawa)
Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Svatava URBANOVÁ (Ostrava)
Józef ZAREK (Katowice)

Wydawca: Komisja Sławistyczna Polskiej Akademii Nauk,
Oddział w Poznaniu
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo „Pro”

Adres: ul. Aleksandra Fredry 10, 60–701 Poznań, tel. 61 829 4517

E-mail: bohemistyka@amu.edu.pl
mieczyslaw.balowski@amu.edu.pl

BOHEMISTYKA

2/2021

Rocznik XXI – ISSN 1642–9893