BOHEMISTYKA

4/2022

Rocznik XXII – ISSN 1642–9893

Redaktor naczelny

MIECZYSŁAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji

GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)
Cristine BRAGONE (Pavia)
Marie ČECHOVÁ (Praga)
Żorżeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)
Liudmyla DANYLENKO (Kijów)
Xavier GALMICHE (Paryż)
Anna GAWARECKA (Poznań)
Marie KRČMOVÁ (Brno)
Lubomír MACHALA (Ołomuniec)
Alena MACUROVÁ (Praga)
Margerita MLADENOWA (Sofia)
Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Robert PORTER (Glasgow)
Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Janusz SIATKOWSKI (Warszawa)
Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Svatava URBANOVÁ (Ostrawa)
Józef ZAREK (Katowice)

Wydawca: Komisja Slawistyczna 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

4/2022

Rocznik XXII – ISSN 1642–9893

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY I STUDIA

Alexej Mikulášek, *Literární dílo jako pretext: pokus o dekompozici a rekompozici* 493

František Všetička, *Desatero kázanie božie* 517

Vladimíra Derková, Miroslav Kotásek, *Tělesnost a moderní doba: příklad ruralismu* 525

Anna Gawarecka, *W poszukiwaniu ciszy. Dwa głosy w sprawie mizofonii* 543

Lubomír Machala, *Od »pasti estetismu« k »pasti populáru«* . . 565

Ivo Harák, *K slavení já však zrozen jsem* 573

Svatava Urbanová, *Proměny faustovského mýtu* 594

Mariola Walczak-Mikołajczakowa, *Dialog bułgarsko-czeski w czasopiśmie »Славянски диалози«* 611

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Svatava Urbanová, *Nově o literárně-hudební intermedialitě* . . 630

KRONIKA

Lubomír Machala, *K devadesátinám Františka Všetičky* 634

Informacja o Autorach 637

CONTENTS

ARTICLES & RESEARCHES

Alexej Mikulášek, *Literary work as a pretext: an attempt at decomposition and recomposition* 493

František Všetička, *Desatero kázanie božie* 517

Vladimíra Derková, Miroslav Kotásek, *Corporeality and The Modern: The Example of Czech Ruralist Prose*. 525

Anna Gawarecka, *In search of silence. Two voices on misophonia* 543

Lubomír Machala, *From the »aesthetic trap« to the »popular trap«* 565

Ivo Harák, *But I was born to celebrate* 573

Svatava Urbanová, *Transformations of the Faust Myth* 594

Mariola Walczak-Mikołajczakowa, *Bulgarian-Czech dialogue in the journale »Славянски диалози«* 611

BOOK REVIEWS & DISSCUSIONS

Svatava Urbanová, *New about literary-musical intermediality* . 630

CHRONICLE

Lubomír Machala, *To the nineties of František Všetička* 634

About the Authors 637

Alexej MIKULÁŠEK
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
DOI: 10.14746/bo.2022.4.1

Literární dílo jako pretext: pokus o dekompozici a rekompozici

Keywords: literary text, pretext, posttext, interpretation, decomposition, aesthetic value
Klíčová slova: literární text, pretext, posttext, interpretace, dekompozice, estetická hodnota

Abstract

In the following study, we perceive the literary text as a pretext for a decomposition analysis, while the new text modified by us (posttext) sheds an interpretive light on the examined verbal object in the ontological and axiological sense. Decomposition helps to analyze the way of construction and being of the original verbal artefact, as well as to highlight the functions it performs. In the first part we show the values of the poem *Let* (*Flight*) from the collection *Pokosená hlina* (*Mowed Clay*, 1999) by the contemporary Slovak writer Jozef Leikert on grounds of word-order decomposition strategies. In the second part we analyse the finished "recomposition", or rather a verbal adaptation of a canonized poetic text of Czech literature (a poem by Ondřej Koupil called *Květen*, 2020) and its interpretive possibilities with respect to the pretext, i.e. the poem *Máj* (*May*, 1836) by Karel Hynek Mácha.

V následující studii vnímáme literární text jako pretext k dekompoziční analýze, přičemž nový, resp. námi upravený text (posttext) vrhá interpretační světlo na zkoumaný slovesný objekt ve smyslu ontologickém i axiologickém. Dekompozice pomáhá jednak analyzovat způsob výstavby a bytí původního slovesného artefaktu, rovněž zvýrazňuje funkce, které plní. V první části ukazujeme hodnoty básně *Let* ze sbírky *Pokosená hlina* (1999) současného slovenského spisovatele Jozefa Leikerta na pozadí slovosledných dekompozičních strategií, v druhé části pak analyzujeme už hotovou „rekompozici", resp. slovesnou adaptaci kanonizovaného básnického textu české literatury (poéma Ondřeje Koupila nazvaná *Květen*, 2020) a její interpretační možnosti vzhledem k pretextu, tedy k poémě *Máj* (1836) Karla Hynka Máchy.

Úvod

V literární vědě panuje přesvědčení, že literární text by měl být nejdůležitějším, byť ne jediným, jak ukazují např. výzkumy paratextuality (Genette 1997) i adaptační intermediality (Hutcheonová 2012, Timko 2020, Žilka 2015), východiskem i konečným cílem interpretace; označme ji jako komplexně estetickou. V čtenářské a intencionální praxi, tedy školní, knihovnické, muzejní, obecně historiografické, dokonce i ekonomicko-sociologické etc., se ovšem často setkáváme s jiným než uceleně estetickým přístupem. Slovesný text se spíše stává médiem (Mikulášek 2021), prostředkem a nástrojem fixace a reprezentace, sdělování určitých „mimoliterárních" obsahů, čistě předmětných informací např. životopisné povahy, nebo nějak příznakových diskursů (náboženské, politické, filozofické aj. povahy). Stává se také prostředkem přímého a nepřímého ovlivňování, manipulace, persvaze, jistě i zábavy; četba přináší napětí, úlevu, relaxaci, oddych.

Umělecká literatura jako slovesný útvar takto „medializuje" informace o skutečnosti historické i aktuálně vnímané, jeví se být „aplikovaným" a „konkretizovaným" individualizovaným obrazem: statickou i rozpohybovanou slovesnou kvazi fotografií, slovesnou kvazi dokumentární „filmovou" sekvencí (vypravěčem „převyprávěnou"), slovesným kvazi přepisem magnetofonového či jiného záznamu (např. monologu, rozhovoru), někdy dokonce bez onoho „kvazi", „jakoby", a to v naivním čtení. Tento ilustrativní rozměr je často doprovázen (nakladatelskými i autorskými) reklamními výroky o autenticitě, pravdivosti, autobiografičnosti, resp. prožitosti zachyceného, tematizovaného; čtenář pak vidí text např. jako množinu atraktivních informací o autorovi a jeho životě, o zemi, do níž je příběh zasazen, apod. Text se někdy stává východiskem téměř detektivního pátrání, jež směřuje mimo text. Ten jako by nesl nějaký další, tajemný a skrytý smysl, např. aby zmátl cenzuru, ale ten domněle neunikne „pozornému čtenáři". Text se stává nosičem a médiem, resp. východiskem a „branou" tu k poznání autorovy psychiky a mentálního ustrojení, tu se stává zrcadlem ekonomických, politických, historických a jiných

zákonů a dějů v něm zachycených, nebo jen naznačených. Jako zrcadlo, nástroj přímé a doslovné ilustrace je např. vnímáno líčení poválečné inflace v Německu v románu E. M. Remarquea *Černý obelisk* (*Der schwarze Obelisk*)[1]. Mohli bychom však jmenovat četná odkazování filozofů, ekonomů i politologů na literární, divadelní, filmová a jiná umělecká díla, ba i citace i parafráze podobné povahy – literatura se jeví jako zdroj mimoliterárních informací, resp. jako jejich velmi působivá ilustrace.

Podobně pragmaticky se přistupuje k médiu v jeho instrumentální hodnotě výchovné a mravní, resp. ideologické.[2] Oceňuje se pozitivně, do jaké míry text jako celek i jeho jednotlivé části naplňují určitý obraz vědomé skutečnosti např. historické nebo genderové (jako jeho příklad, hyperbola, exemplifikace), jak konvenuje představám čtenáře o hodnotově morálním a nemorálním (hrdinském a zločinném), o ideově uvědomělém a neuvědomělém (progresivním a konzervativním), o zbožném a bezbožném apod. Rovněž samotný autor může vnímat své dílo jako médium a tomuto pragmatickému aspektu přizpůsobovat

[1] Mezi mnohými uveďme jen jeden: Publicista Radovan Novotný v článku *Den, kdy se peníze staly bezcennými* v internetové revui „Měšec" *(*2010, 15.01.) uvádí: „Situaci německé hyperinflace, ke které došlo po první světové válce, barvitě líčí německý spisovatel Erich Maria Remarque (1898–1970) ve svém románu *Černý obelisk.* Německá vláda se tehdy vyvoláním hyperinflace zbavovala domácích dluhů, a to na úkor lidí, kteří chudli. Autor románu, i když přímo vládu neoznačuje jako viníka, to popisuje těmito slovy […]" (https://www.mesec.cz/clanky/den-kdy-se-penize-staly-bezcennymi).

[2] Pojmem *ideologie* zde míníme soubor idejí ukotvených dnes pojmy jako jsou „stabilita, konkurence, prosperita, mír, svoboda, individualismus, spravedlnost, kooperace, vláda práva, péče o duši, kolektivismus, lidská práva" etc., akceptovaných zcela nebo částečně nebo neakcentovaných, chápaných však jako klíčové hodnoty zcela odlišně rozrůzněnými kulturami a civilizacemi (velmi zkratkovitě napsáno: čínskou, dnes konfuciánsko-tengovskou, západní, tedy liberálně křesťanskou, ruskou, s ozvuky byzantismu, rovněž tak arabsko/perskou, dnes muslimskou, dále buddhistickou atd.). Nechceme přímo aktualizovat pojem *falešné vědomí* (srov. Marxovo „das falsche Bewusstsein") asociované s nějakou třídou a jejím vědomím (o sobě a pro sebe), s etnikem a jeho (sebe)prezentací, s genderem nebo s tzv. rasou, s koloniálními a postkoloniálním předsudky apod. (srov. Ritsert 2020).

obsah i formu svého slovesného artefaktu – svým textem chce cosi ilustrovat, ovlivňovat projektované čtenáře, zvláště pak v pragmatické (mravoučné, věroučné) slovesnosti a v populární beletrii (zde s neklamně zábavnou, relaxační funkcí).

K pojmu *slovesná dekompozice*

Možnosti a meze „mediálního" přístupu k literatuře jistě nevyčerpává pouhá užitná recepce, ono „používání" literatury k nejrůznějším, např. reklamním účelům. Text se také může stát základem pro jiné texty, samozřejmě v intertextovém a intermediálním navazování: označme tyto vazby za adaptační v nejširším smyslu slova, resp. pojmu. Vztahy literatury a filmu, literatury a televize, literatury a rozhlasu jsou dobrým příkladem adaptačního navazování. Existuje však ještě jedna možnost, jak vnímat literaturu coby médium, jistě s respektem k jeho literární příznakovosti, a tou je analyticko-kreativní slovesná práce s textem jako artefaktem daným přímo a bez paratextu, jeho dekompozice a rekompozice, tedy různé textové variace, v různých motivických a narativních přeskupováních, „překladech" apod. Částečně tato intelektuálně analytická i intuitivně tvůrčí práce čerpá z impulsů tzv. tvůrčího psaní[3] (Brayfieldová 2007; Bublanová, Selzerová 2021; Jech, Angiolillo 2009; Fišer 2012 ad.), resp. pracuje s tvorbou variant fikčního textu literárního nebo scenáristického, protože vyžaduje jistou míru obrazotvornosti, jazykové a jiné kreativity, fantazie, intuice, jistě předpokládá také značnou míru (cíle)vědomého historického a jiného poznávání.

[3] Teoretické pomůcky „tvůrčího psaní" v českém kulturním prostoru nejčastěji přinášejí „teoreticky ukotvené strategie, metody i praktická cvičení pro psaní různorodých textů, kterými se lze zmocňovat jak vlastních pocitů a poznatků, tak také smyslu a hodnot zašifrovaných v textech druhých" (Fišer 2012). Stává se mj. důležitou složkou arteterapie, terapie slovesným uměním, jak o tom svědčí 16 ročníků literární soutěže psychiatrických léčeben v České a Slovenské republice, soutěže nazvané *Kouzelný klíč*.

Pojmem *dekompozice* v této studii míníme záměrné vytváření funkčních fikčních variant textu, přičemž původní text chápeme jako pretext[4] k nim. Současně můžeme formulovat hypotézu: pokud z pretextu „povstává" naší intencí více variací bez zásadního posunu ve slovesné hodnotě díla, má dílo blízko k médiu, jež vedle estetické informace poskytuje, zprostředkovává informace věcné povahy, chce bavit, popř. emocionálně i jinak ovlivňovat čtenáře. V opačném případě, tedy pokud utvořené variace text „rozbíjejí" a umělecky a noeticky jej neobohacují, nejednou jej spíše ochuzují a trivializují, potom je hodnota pretextu skutečným hodnotovým invariantem možných jiných fikčních přístupů a modelovaných slovesných světů.

Obě hypotézy mají axiologické důsledky: pokud se ukáže jistá, třeba jen podmíněná, platnost tohoto přístupu, napomůže nám prokázat, do jaké míry je slovesný text – jeho funkční jazyk i jeho tematická stavba – originální, jedinečný, nezastupitelný, jeho elementy nepřemístitelné a do jaké míry je takto slovesně nepříznakový, polyfunkční, do jaké míry jsou jeho elementy nahraditelné, variovatelné – a s jakými estetickými důsledky.[5]

Dekompozice se může projevit jen jako mechanické přeskupení částí slovesného materiálu, přemístění a nahrazení jeho některých elementů (např. jen slovosledné záměny na materiálu veršů Jozefa Leikerta). Dekompozice je přirozeně také součástí slovesné adaptace, tzv. rekompozice (v podstatě slovesné adaptace, zde rekompozice Máchova *Máje* Ondřejem Koupilem). Tyto de- a re-kompozice se stávají současně re-interpretací a de-konstrukcí[6] pretextu s cílem ukázat základy bytí textu, jeho výstavbu, též jeho hodnoty, zejména slovesně estetické, relativní neopakovatelnost slovesného gesta a jeho významové bohatství.

Literární historie nám poskytuje sdostatek příkladů tvůrčí autorské práce, práce s vlastními texty z řad spisovatelů, kteří vytvářejí různé variace/varianty textu, ovšem zpravidla jen jednu jeho podobu, z editorského pohledu „text poslední ruky", povýší na hotový, finální, z autorského pohledu nejzralejší text[7]. Avšak i některé autorské korektury, resp. zásahy provedené v jejich rámci (známé jsou korektury Honoré de Balzaca, jimiž vznikala kvazi „nová díla") jsou rovněž takovým příkladem autorského poměru k pretextu, příkladem hledání nejvhodnější podoby, optimálního „invariantu".

Podněty k autorským úpravám ještě před editací může dát i první čtenář coby laik, nebo i profesionální literární kritik, ovšem ovlivňující autora, nebo nakladatelský či časopisecký lektor, jenž má výhrady k textu, který by mělo nakladatelství publikovat. Ti všichni mohou vidět pretext možného, samozřejmě lepšího textu. Ale i profesionální kritik, literární teoretik či historik může v analyzovaném a už publikovaném díle, třeba jen nakrátko, spatřit pretext jiného „možného textu".

V naší studii postupujeme touto cestou a ukážeme si, jak se tato „dekompoziční práce s textem" může stát jedním z pragmatických

[4] Pojmy pretext a posttext užíváme v částečné návaznosti na výzkumy tzv. nitranské školy literární komunikace, a to jako pojmy souvztažné, neoddělitelné: pretext je v zásadě umělecký text podrobovaný jakékoli esteticky či jinak intencionální dekonstrukci, jako posttext v naší studii vystupuje slovesný objekt záměrnou dekompozicí vzniklý, přirozeně na pretextu závislý, z původního uměleckého artefaktu racionálními akty odvozený. Posttext zde tedy nevystupuje jako samostatné umělecké dílo, představuje „světlo vrhané na originál".

[5] Dekompozice rovněž představuje svého druhu pokus o de-fragmentaci „nezavršeného" textu (Snigireva, Podčiněnov 2014), resp. pokus o interpretaci jeho „rozpohybováním". Současně nesmíme zapomínat na skutečnost, že každý text je jistá „jednota v mnohosti" a pouhá možnost jeho „rozpohybování" sama o sobě nic neříká o jeho umělecké hodnotě.

[6] Ovšem zde bez přímé a vědomé vazby na filozofii a praxi tzv. dekonstruktivismu jako uměleckého směru.

[7] Text poslední „tvůrčí" ruky samozřejmě nemusí nutně znamenat, že jde o poslední text autorem ještě korigovaný a „schválený", o čemž svědčí různé autorské zásahy do textu *Slezských písní*. V zásadě však platí, že pokud se v pozůstalosti dochovají různé variace básně, je většinou jen jedna z nich, zvolená autorem, pokládána za edičně nejcennější; výjimky toto pravidlo jen potvrzují. Mohou však být publikovány i různé variace básně, velmi zajímavé, např. v posmrtné edici básní Miroslava Floriana (*Archandělský happening*, 2006), v níž jsou z pozůstalosti publikovány tři „varianty" básně, která v podobě „textu poslední ruky" nese název *Stanice metra I. P. Pavlova* (obě varianty i konečný text na s. 21–27).

nástrojů uchopení a zdůvodnění komplexně estetické hodnoty díla a jeho složek. S textem se pracuje jako s pretextem nikoli samoúčelně, všechny posuny a „destrukce" musejí být zdůvodněné a jasně odlišené od analyzovaného textu.

Dekompozice básnického tvaru

Autorské pojetí literatury coby pouhého média je esteticky spíše problematické, neboť vzniklý text není řízen funkcí estetickou, což jej činí pragmatickým, užitným.[8] Dekompozice textu však může ukázat i skryté, esteticky cenné kvality textu, v běžné recepci neaktualizované, tedy sémantickou variabilitu danou nikoli jen jeho obohacujícími proměnami v každém čtenářském aktu, ale ukázanou i možnostmi dekompozičních aktů. „Schematická povaha" textu a „místa nedourčenosti" spojovaná s bytím literatury (Ingarden 1989, s. 248–256) dávají k uplatnění slovesných i jiných adaptačních strategií vítanou příležitost. V této subkapitole však dekompozicí k textu (coby pretextu) nic motivicky, tematicky ani lexikálně nepřidáváme, také textu nic „neamputujeme", nepřesazujeme jej, nepodřizujeme jej jinému hledisku, podobnému či protikladnému stanovisku, pozici, diskursu; místo/pozice v ideologickém diskursu nebude hrát žádnou roli.

[8] Výsledkem bude trivializace textu; ten ukazuje na způsob své rétorické manipulativní výstavby, což se projevuje v jeho nemožnosti naplnit očekávání esteticky náročných čtenářů, s uměleckým textem vždy asociovaná. Pojmem triviální text ovšem nerozumíme, podobně jako v monografii *Poetika mravoučné povídky »pro dítky a přátele jejich«* (Nitra 2020), v níž navazujeme na impulsy Petra Liby (1981), Františka Mika a Antona Popoviče (1978) a dalších členů tzv. nitranské školy literární komunikace, text apriori bezcenný, ale právě funkčně uzpůsobený potřebám a očekáváním projektovaných čtenářů. V monografii jsme analyzovali morfologii uzpůsobenou interním potřebám mravouky a věrouky, školy a vychovatelů, ovšem taktéž bohatě využívající postupy exemplifikace, přímé ostenze, „specula", proklamativnosti, rétoričnosti, prvků persvazijnosti, jistě hyperboly etc. při tvorbě transparentního, jednoznačně daného hierarchizovaného světa (v mravoučné beletrii „hodných" a „zlých" hochů a dívek), světa autorit.

Základem učiníme čistě lyrickou báseň současného slovenského básníka a historika, univerzitního profesora Jozefa Leikerta, jehož rozsáhlé dílo básnické bylo přeloženo do mnoha jazyků a představuje nezpochybňovanou a nezpochybnitelnou hodnotu současné slovenské poezie, v původním jazyce i v českých překladech (např. Michal Černík, Vladimír Křivánek, Bedřich Stehno, Jana Štroblová) známou i v prostředí českém. Z prostorových důvodů se soustřeďme na jednu jedinou báseň jedné sbírky, kterou v roce 1999 vydal pod názvem *Pokosená hlina*. Sbírka jako celek představuje oproti předchozím souborům jistou spiritualizaci existenciálního lyrického gesta, neznamená však přímý ústup od de-aktualizované konkrétní předmětné obraznosti, ta má jen širší symbolické dimenze (už samotný název představuje de-aktualizaci spojení „pokosená tráva").

Slovesná vazba tohoto Leikertova básnického textu je – i přes existenci přesahů – kvazi uvolněná, mohlo by se proto zdát, že přemístění slov do nějakých jiných, domněle syntagmaticky korektních a sémanticky (věcně) logických spojení by báseň zásadně esteticky i jinak neproměnilo. Pracujme tedy s jakousi domněnkou, že spíše než o poezii jediné výrazové možnosti a relativně optimálního konečného invariantu lze psát o poezii nabízející četné variace, přístupné četným dekompozicím bez estetických důsledků, tedy že jde o text přístupný dalšímu utváření, jakoby nehotový, polymorfní. V básni *Let* z výboru nazvaného *Básnik* (2020) čteme:

Narodili sme sa
pre smrť,

pre ten krásny let
listov.

Aj korene majú
krídla,

ako človek okovy,
aby načisto nezmúdrel.
(Leikert 2020, s. 35)

Tento text, odhlédneme-li od zásadní role přesahu a a prchavého dojmu, od toho, že vždy druhý verš je právě pointou dvojveršové strofy, má přirozenou syntax a těží z paradoxního významového dění: „zrození pro smrť" se sice stává vnějším významovým paradoxem, ale lexikalizovaným, jako sémantická zkratka dobře odůvodnitelná dvěma mezními okamžiky našeho bytí, tedy zrozením a smrtí. Život je bytím mezi těmito dvěma neurastenickými body našeho dočasného, paradoxy naplněného kontinua, je to jistě i „krásný let | listov", jenže ty padají k zemi, umírají... Vlnění paradoxů je zde zřejmé a dále pokračuje: jsme ukotveni v realitě, a přece je nám dána schopnost intelektuálního „létání"; snad schopnosti, jež vystihuje jazyk (duch vane všemi směry, emotivní pocit letu, let jako úžas, také však novodobý prostředek transportu etc.). I to, co nás domněle jen svazuje, co nás pouze omezuje, čím vrůstáme do země a čím jsme spoutáni jako okovy, nás rovněž posiluje a dává nám naději, rozměr nedokonalosti (nejsme bohy, nemůžeme jimi být), když konečné zmoudření (lexikalizované syntagma, Leikertem zřejmě de-aktualizované, sugeruje význam „načisto (ne)zomrel...") je rovno smrti. Snad jde o narážku na tragikomický osud Dona Quijota de la Mancha, postavy ze Cervantesova románu, snad postavy dramatu *Zmoudření Dona Quijota* (1913) českého spisovatele Viktora Dyka. Ztráta iluzí, tedy zmoudření, je rovna smrti nejen intelektuální... Objevuje se proto i druhá možnost čtení, jemně ironického. Tak či onak, nikdy se nestaneme skutečně moudrými, odporuje to naší přirozenosti, být „načisto múdry" znamená nehybnost, kamennost, smrt, cosi nelidského: jistě neznamená nirvánu jako v buddhismu.

„Řeč" lyrického subjektu je přirozeně plynoucí, syntakticky, lexikálně, pravopisně i jinak korektní, jistě respektuje zásady volného nerýmovaného verše ve tvaru čtyř dvojverší, ale pracuje i s jemnými eufonickými, hláskovými ozvuky, danými např. řadou „*sm*e *s*a-*sm*rť--krá*sn*y-lis*t*ov" nebo „*kor*ene-*kríd*la-čl*ovek-okov*y".

Báseň nabízí, při ponechání týchž slov a slovesných gramatických tvarů, přeskupení do mnoha variací, daných minimálně už valenční silou slovesa, a tyto variace vysunují tu či onu stránku textu jako sémantickou dominantu. Vytvoříme modelově tři varianty.

Nejdříve si přepíšeme text do prozaické podoby:

Narodili sme sa pre smrť, pre ten krásny let listov. Aj korene majú krídla, ako človek okovy, aby načisto nezmúdrel.

Vznikl námi dekomponovaný text, který si označme jako *Let 1*, tedy nesporně prozaický i básnický, báseň v próze, s lyrickým a symbolickým podložím, její interpunkce v zásadě zřetelně odděluje samostatné promluvové segmenty, rozložení slabik v úsecích oddělených interpunkcí činí 8 – 7 – 8 – 7 – 8, nezměněna zůstala hlásková eufonie, což budí dojem nějakého záměrného paralelismu nebo prvků prosimetra. První věta se jeví jako významově nejzřetelnější, život má začátek i konec (smrt je opět de-aktualizovaným „narozením pro život"), smrt je zkratkou připodobňována ke krásnému letu listů. Druhá část je sofistikovanější, čteme ji jako symbolickou, nebo spíše parabolickou existenciální informaci. Motivy narození, krásného letu a křídel tíhnou k optimistickému pólu, motivy smrti, kořenů a okovů pak omezují naši lidskou, jistě intelektuální existenci.[9]

Významové dění je podřízeno prozaickému principu, text se stává jen jaksi ozvláštněným sdělením: první věta je přímým, byť eliptickým sdělením, navazující věty sugerují výpověď tajnou, řeč-hádanku a šifru, také prorockou, s kazatelskou a snad i karatelskou dikcí. Báseň ztrácí svoji relativní mnohovýznamovost a skrytou dramatičnost, čteme ji jako sdělení-hádanku, kterou vyhledávají milovníci záhad, šifer. Zachována zůstala schopnost významové zkratky a obraznost; ta se stává slovesně přístupnější, jeví se jako metaforické sdělení o relativně jednoznačně uchopitelných paradoxech bytí člověka, už už racionálně dešifrovatelných.

[9] Pokud bychom měli jít ještě dále „za text", můžeme tušit, že i to je v něm skrytě ambivalentní: dílem jsou ony „okovy" přirozené, zvláště v křesťansky duchovním kontextu „ukotvení letu ducha", dílem nepřirozené, člověku je přece dáno pnutí k poznání veškerenstva, dokonce pýcha vyrovnat se Bohu. Oba póly jsou dobře sladitelné.

V druhé dekompoziční variaci textu, kterou si označíme jako *Let 2*, se vracíme k veršovému členění, opět do čtyř dvojveršových strof:

Narodili sme sa
pre ten krásny

let listov
pre smrť.

Aj krídla majú
korene,

okovy ako človek,
aby načisto nezmúdrel.

Polaritou básně se stává velmi silné tajemné napětí mezi optimistickým a tragickým, stálým a nestálým, dynamickým a statickým, omezeným a neomezeným, motiv zmoudření je opět ambivalentní. Na první pohled je však text podstatně čtenářsky náročnější, nejen oproti *Letu 1*, ale i vzhledem k pretextu. Klade větší recepční nároky, je nutné se k němu několikráte vracet, a přesto nám do jisté míry významově uniká; jako kdyby se k nám básník otáčel zády: po narození pro krásný „let listov" následuje let listů „pre smrť"; zřetelný je tak hiát mezi oběma významy. Též „korene" se ocitají v bezprostřední blízkosti „okovov", můžeme číst i „korene ako okovy", nebo dokonce „korene, [tedy] okovy". Jisté významové znejasnění a zamlžení – křídla mají kořeny, křídla mají okovy – je doprovázeno vystupňovanými paradoxy, v nichž do popředí vystupují „těžké" metafory. Text neztratil charakter básně, naše „artificializace" ji však esteticky a významově znejasňuje, zatemňuje, problematizuje.

Ve třetí variaci, kterou označíme jako *Let 3*, budeme číst text jakoby pozpátku, ale opět nikoli zcela proti základnímu obecnému smyslu (přítomnému už v invariantu). Poté jen upravíme pravopis:

Aby načisto nezmúdrel,
má človek okovy.

Krídla
aj korene

listov
pre ten krásny let.

Pre smrť
narodili sme sa.

Paradoxní polarita (křídla, listy, krásný let – okovy, kořeny, smrt) je zde výraznou, dominantní osou básně. Zachováno zůstává členění do čtyř dvojveršových strof, mění se však pointa básně, jíž se tak stává „zrození pro smrt" (doslovné čtení předchozích veršů je jen přípravou pro tento paradox). Text je dynamický, sugeruje pohyb, „křídla", dokonce i „korene listov" jsou nástroje onoho „krásného letu" ke smrti. Pohyby vzhůru (let) a dolů (padání), nemožnost pohybu (vnoření, pouta), život a smrt se prostupují, okovy moudrosti a „korene listov" vytvářejí symbolickou a vpravdě vícevýznamovou polaritu.

I tento text vyžaduje pozorné a opakované čtení. Je totiž přetížen substantivy, jež se ocitají v těsné blízkosti: okovy-křídla-korene-listy s přímou vazbou na spojení *človek má okovy* a vazbou tušenou na spojení *má krídla*, *má korene*, resp. *korene listov*. Text je nejméně plynulý, souvislý, nejméně logicky navazující, rovněž nejméně eufonický, jistě spíše „roztrhaný", nepřirozený ve smyslu přehlednosti i přirozené věcné návaznosti. Máme dojem, že nejvíce „klopýtá".

Podle teorie zdůrazňující báseň jako pevnou a nerozložitelnou stavbu, v níž má vše koncem konců jen jediné optimální místo, podle teorie stavějící na nerozložitelné těsnosti a bez-variantnosti umělecké estetické výpovědi, je dekompoziční práce nesmyslná, dokonce znásilňující text a tento degradující na „slovesnou hmotu". Když si slova vymění místa, vše by se mělo zbortit: v důsledku „motýlího efektu" není možná žádná úprava, ani vložení slova na jiné místo, natož pak vložení jiných slov, překlad či slovesná a jiná adaptace. Je však zřejmé, že Leikertova báseň tyto variace, přesmyčky, nové skladební dvojice nebo jen obměny do jisté míry umožňuje, aniž by báseň přestala být, samozřejmě umělecky, ještě smysluplným básnickým sdělením. Aristotelovská jednota v mnohosti se zde projevuje dosti zřetelně, a přesto se ukazuje cosi zásadního.

Srovnání tří verzí textu s oním publikovaným, s textem „poslední tvůrčí ruky"[10], prozrazuje jistou specifiku Leikertovy poezie v období vzniku básně a celé sbírky *Pokosená hlina,* resp. její poetiky. Jak ukazuje prozaizace básně (*Let 1*), Leikertův volný verš je blízký próze přirozeným rytmem, větnou melodií, syntaxí; dekomponovaný text však postrádá strukturně důležitý prvek, a to přesah. Veršovaný pretext stěží vznikl jen jako náhodně rozložená (do čtyř dvojverší) báseň v próze. Dvě variace básně (*Let 2* a *Let 3*) pak pretext silně „zatěžují" mnoha elipsami, víceznačností, polyvazebností, postrádají plynulost, eufonii a jemné, smysluplné paradoxní vlnění původní básně.

Všechny dekompoziční variace (vlastně pseudoverze) Leikertova textu vytvářejí do jisté míry smysluplnou báseň, všechny tři mají jeden „leikertovský invariant", ale ten nabízí v ucelené podobě právě báseň *Let* ve sbírce publikovaná. Lze snad prokázat, že tato podoba ze všech představených dekomponovaných variací nejlépe[11] vystihuje zvláštnosti básníkova volného verše tohoto období: v něm se snoubily intelektuální paradoxy a protikladné pohyby lidské existence s jejich konkrétní, jemně spirituální symbolickou prezentací a stylem, jenž evokuje prvky souvislé, přirozené větné výstavby a řeči, snad až kvazi rozmlouvání, veršovými přesahy však nikoli prozaizovaného, ba prozaického.

Rekompozice a hodnota pretextu

Pojmem *dekompozice pretextu* rozumíme tvůrčí, současně však analytickou slovesnou práci s textem, jenž není podrobován zkoumání standardními postupy literárněvědnými, ale postupy operujícími s textem jako s jakousi látkou pro tvořivou, současně však racionálně ukotvenou interpretační práci. Pretext – nějak pozměněn, dotvořen, ba částečně přetvořen – je následně konfrontován s originálem, a to s jednoznačným cílem. Smyslem není vytvořit nové slovesné dílo, nějakou intermediální adaptaci, nový artefakt na intertextuální bázi, cíle takové práce jsou v zásadě badatelské a studijní: kontrastivním srovnáním různých variací lze poměrně názorně demonstrovat vybrané literární jevy, např. autorskou poetiku originálu a strategii autorského výběru slovesného materiálu.

Pojem *rekompozice*[12], který jen s výhradami přebíráme z podtitulu dalšího díla, má jiný obsah: lze ji snad chápat jako „přepis", „přestavbu" nebo „překlad do současného jazyka" (Přibil-Flaišman), má blízko k překladu z jednoho jazykového systému do druhého, nejlépe však jako „přebásnění"[13]. Výchozí text nesmí být neznámý; to by „nerezonoval – znovu se neozýval – v rekomponovaném […] pracuje tu estetika shody a rozdílu" (Koupil 2020, s. 108).[14]

Je jistě otázka, v jakém poměru se má taková rekompozice k adaptaci, ale snad ji můžeme chápat široce jako jednu z adaptačních strategií (Hutcheonová 2012, Timko 2020, Žilka 2015). Adaptace je dnes běžnou formou kontaktu různých uměleckých druhů a žánrů a nikoho

[10] Citujeme proto z nejnovějšího (reprezentativního), autorem korigovaného výboru nazvaného prostě *Básnik*.

[11] Samozřejmě může být „překonána" novým autorským přepisem, text se tak může stát pretextem a výzvou pro stále tvůrčího autora.

[12] Tato kapitola studie představuje rozšířenou podobu úvahy publikované v časopise „Literatura – Umění – Kultura" (Mikulášek 2020a), včleněnou do nových terminologických souvislostí.

[13] Dalšími formami kontaktu může být zkrácené prozaické převyprávění pretextu, jakkoli prozaické úpravy klasických děl světového písemnictví, např. Homérovy a Vergiliovy eposy nebo středověké hrdinské zpěvy jsou mezitextovými adaptacemi (např. z dílny Vojtěcha Zamarovského ad.), nebo digesty. Jde o formy slovesných adaptací s estetickými (adaptace pro potřeby dětí a mládeže) i mimoestetickými funkcemi (jistě v případě digestu pro jazykovou výuku). V naší studii přebíráme pojem rekompozice s vědomím, že je zavádějící – ovšem i náš pojem dekompozice neznamená jen jinou kompozici pretextu.

[14] Autor v rozhovoru s Martinem Valáškem pro časopis „Souvislosti" nazvaném *Jako když se hodí kamínek* uvádí, že pojem rekompozice pro něj znamená „spíš překlad textu než jeho úprava, protože mi záleží na identitě nebo řízeném posunu smyslu původního a výsledného textu. U úpravy nebo modernizace bych se bál posunů smyslu neodhadnutelným směrem". Její smysl vidí v tom, že „má samozřejmě vyvolávat jistou libost vyplývající z porovnání textu původního a rekomponovaného; a ten původní tedy musí být čtoucím známý" (Valášek 2019).

nepřekvapí, když je určité literární dílo adaptováno pro potřeby jeviště, filmu, opery, muzikálu, nebo dokonce comicsu. V širším smyslu slova je za adaptaci pokládána dokonce jakákoliv forma zpracování předlohy, „práce s látkou" (Mikulášek 2020b, s. 2). Tedy od překladu díla až po jeho převyprávění a předvedení, od obdivu k látce až po polemiku s ní, travestii a parodii. Od adaptace mezitextové, mezižánrové až po tu intermediální. „Původní" text je v adaptovaném díle vždy přítomný v přetvořené podobě v závislosti na tom, zda jde o přepis „věrný", nebo jen „volný", jakkoliv oba typy jsou jistě jen mezní, málokdy se projevují v čisté podobě.

Klasické dílo české literatury, tedy *Máj* Karla Hynka Máchy, lákalo a láká k různým formám adaptací, na jejichž výčet ani analýzu zde není prostor. Za nejzdařilejší, ovšem z úzkého hlediska, tedy schopnosti nového artefaktu zprostředkovat bohatství originálu, pokládáme rozhlasovou stereofonní inscenaci, kterou v roce 1986 připravil a nastudoval režisér Josef Melč.[15]

Poéma coby rekompozice (rovněž posttext) poémy Máchovy nese titul *Květen* a už sémantický posun názvu dává tušit záměr „překladu": je jím jisté jazykové zcivilnění, snad i zaktuálnění známého textu. V českém kulturním prostředí jsou dobře známy konotační významy slova-metafory *máj*, lexikalizovaného poetismu s máchovským významem „lásky čas", ale i politickým, a to„svátek práce". Naopak lexém *květen* se stává slohově i jinak neutrálním, civilním výrazem pro pátý měsíc v křesťanském kalendářním roce. Její podtitul pak vymezuje žánr[16], tedy *Rekompozice Máchova Máje*. Máchův text je publikován v kritické edici paralelně s oním přebásněným, rekomponovaným, což podstatně usnadňuje komparaci obou textů. Pro naše záměry je výhodou fakt, že se této práce ujal bohemista a pojal ji „jako disciplinovanou práci" (Koupil 2020, s. 108) s nedeklarovaným záměrem vytvořit relativně nové umělecké dílo (jak jsme uvedli výše, dekompozice takové ambice primárně nemá), jež ovšem důvod svého bytí vyjevuje jen v konfrontaci s pretextem. Dá se a priori předpokládat, že Koupilem rekomponovaný básnický text nebude mít hodnotu originálu, ovšem nový „umělý" text vrhá světlo na ten původní a nutí čtenáře srovnávat – a zjišťovat neopakovatelnost pretextu, jeho sémantické bohatství, obrazotvornost etc.[17]

„Kontrastivní edice" tedy čtenáře vede ke stálé konfrontaci „nového" s původním textem, přičemž „rekomponista" chtě nechtě vstupuje do fiktivní básnické soutěže s „největším českým básníkem všech dob", jehož „hořčičné semeno" zasáhlo do tkáně české poezie podobně jako Shakespearova dramata do vývoje světového písemnictví.

Koupilovi o básnickou soutěž jistě nešlo, resp. ani jít nemohlo. Kdyby podrobně převyprávěl děj a prozaicky konkretizoval okolnosti příběhu, jeho postavy (jejich úvahy, pocity, nálady) a předmětné pozadí, stala by se jeho básnická povídka snad studenty vítanou „alternativou" originálu (jistě recepčně utilitárnější). Kdyby napsal např. básnickou povídku ze současnosti volně *Májem* a jeho poetikou inspirovanou, v níž by Vilémův a Jarmilin příběh, barevnost a hudebnost veršů rezonovaly v podtextu nebo prosvítaly jako palimpsest přes šeď každodennosti, jen málokdo by protestoval a psal o znesvěcení. Kdyby napsal scénář nového filmu nebo rozhlasové hry, dokonce i komicsu, mělo by to podobnou platnost. Takto však každé srovnání, k němuž je čtenář de facto nucen, ukazuje rozdíl mezi genialitou Máchovou – a „průměrným, jen mechanickým veršováním" (Mikulášek 2020b, s. 2). Rozdíl je příliš zjevný.

Autor rekompozice se nechová k *Máji* jen jako překladatel do tzv. moderní češtiny, jenž by tlumočil z básnické češtiny „obrozenecké" do „postmoderní"; základem je mu bazální, doslovný význam pretextového obrazu, a současné životní zkušenosti v čistě pragmatických

[15] Je „věrná", resp. odhaluje v díle leccos, co by při tiché četbě nemuselo být aktualizováno, nejen díky hudbě a zpěvu, ale i recitačnímu a hereckému umění Radovana Lukavského, Vladimíra Ráže, Josefa Somra, Viktora Preisse a Ladislava Freje.

[16] Autor svoji metodu vysvětluje v doslovu nazvaném *Poznamenání a výklad rekomponovaného Máje* (s. 107–111).

[17] To však umožní i dekompozice – lze předpokládat, že jakékoli naše „úpravy" Máchova básnického textu by znamenaly extrémní destrukci mimořádně koncentrovaného tvaru a byly by hodnoceny jako ediční „vražda".

souvislostech. V něčem se to podobá tzv. školním výkladům smyslu, explikaci textu, resp. významu. Píše-li kupř. Mácha:

V rozlehlých rovinách spí bledé lůny svit,
kolem hor temno je, v jezeru hvězdný kmit,
(*Máj*, Koupil 2020, s. 54),

je denotát jasný a Koupilem také prezentovaný:

Na nebi svítí měsíc jasně
na vrchy hor, dál nedosáhne.
(*Květen*, Koupil 2020, s. 55)

Jistě, měsíc jasně svítí – pleonasmus „na nebi" byl vložen proto, aby verš byl devítislabičný; na druhou stranu je vcelku jedno, zda bude svítit „na nebi", nebo „v temnotě" nebo „unaven". Všechny konotační, doprovodné, ale esteticky zásadní máchovské významy tento „překlad" (i dekompozice, jež nás napadají) ignoruje, snad je neschopen je jinak vyjádřit nebo jinak evokovat. Spánek onoho tichého měsíčního paprsku, kontrast bledého a temného, kontrast pohybu hvězdných záblesků a klidu a ticha noci, evokaci širokého, rozlehlého prostoru, to všechno vyjadřuje Mácha v pouhých dvou verších; v Koupilových verších nic z toho nenalezneme. Je nám dáno pouze několik doslovných, přímých významů: měsíc jasně osvětluje vrchy/vrcholky hor, jeho světlo je omezené a neosvětluje nic dalšího. Takto vzniká látka pro diskursivní čtení – označme jej jako denotátové. V četných hodinách literární výchovy na středních školách je základem tematologické explikace textu.

Slovesná estetická hodnota rekompozice[18] jako posttextu je ve srovnání s pretextem redukovaná, trivializovaná ve výše uvedeném významu. Srovnejme si jen „notoricky" známou expozici prvního

[18] V naší studii užíváme pojem rekompozice, jak je užit O. Koupilem; jak se ukazuje, jde spíše o adaptaci, reformulaci, o „denotátové přebásnění", snad i o veršované převyprávění akcentující především předmětné a epické prvky Máchova *Máje* na úkor jiných jeho vrstev, k nimž ovšem cestu neklestí: rekompozice má být „polní cesta k četbě básníkova *Máje*" (Koupil 2020, s. 111). Rekompozice však

zpěvu s expozicí *Května*. A jakkoliv jsou ony verše všeobecně známy, ocitujme si je:

Byl pozdní večer – první máj –
večerní máj – byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech;
květoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech.
(*Máj*, Koupil 2020, s. 10)

Jediná změna hlásky, postpozice shodného přívlastku, dekompoziční slovosledné změny, to vše by tento artefakt esteticky ochudilo, zmrzačilo a odcizilo. Srov. např. námi dokomponované verše:

mech tichý o lásce šeptal
žel lásky lhal strom květoucí
pěl růži slavík lásku svou,

které upomenou na vkusné, leč průměrné obrozenecké „veršovní umění pro potěchu čtenářů vyložené..."

V Koupilově rekompozici čteme:

Bylo dost pozdě, květen zrovna
začínal, lásku připomněla
hrdlička, která se ozvala
z borovic – hlas se nesl z okna.
Člověk měl pocit, že i mech tam
šeptá o lásce. Kvet strom bíle
a v růži slavík provinile
do srdce trn si bodl zdeptán.
(*Květen*, Koupil 2020, s. 11)

velmi dobře a přímo exemplárně ukazuje, podobně jako dekompozice lyriky Jozefa Leikerta, původní estetické hodnoty pretextu. Je možné, že srovnáním obou básnických textů v hodinách literární výchovy bychom uměleckou genialitu Máchovu zřetelněji vyložili – a to v jednoznačně pragmatické situaci.

Nejen text ukázky, ale celá poéma *Květen* je psána pravidelným devítislabičným veršem pravidelně, tedy obkročmo rýmovaným. Jde jistě o verš normovaný, „vázaný", jejž bychom hypoteticky mohli převést do vět zapsaných in continuo, srov.

Bylo dost pozdě, květen zrovna začínal, lásku připomněla hrdlička, která se ozvala z borovic – hlas se nesl z okna. Člověk měl pocit, že i mech tam šeptá o lásce. Kvet strom bíle a v růži slavík provinile do srdce trn si bodl zdeptán (*Dekompoziční posun*, A.M..).

Je však nutné zdůraznit, že tato naše pseudoprozaická dekompozice problematizuje už rýmové shody, které v ní téměř zanikají, podobně jako významové přesahy, místy i dojem dvou poloverší, do nichž se verš kvazi strukturně rozpadá. V Koupilově rekompozici hrají oba elementy, rým i přesah, estetickou roli.

Do textu vstupuje obecně české slovo *kvet* místo *kvetl*, což je jistě zdůvodněno poměry slabičnými. Důležitější je však ono denotátové čtení, předmětná epická doslovnost – dělo se na začátku května – hlas hrdličky se ozval z borovicového lesa (a z okna?) – člověk měl pocit, že šeptá (?) o lásce – strom kvetl bíle etc. Motiv slavíka milujícího a zraňovaného růží-trny je běžnou alegorií milostné poezie, jakýmsi topos, jenž této rekompozici vtiskuje vnějškově poetický ráz (slavík-srdce-trn-zdeptán).

Vokalická hudebnost, sugesce zpěvavé harmonie, jásavá atmosféra prvního májového večera jsou nahrazeny doslovností[19] „výkladu", resp. „přepisu": máme k dispozici přímé informace o tom, že se toto děje večer a právě začátkem května (ale to neznamená, že právě prvního května), hrdlička vydává zvuky (konvenčně) spojované s láskou, její „hlas", pokud je přisuzován hrdličce, se ozývá z borovic, a současně se nese z nějakého okna. A to vše je psáno pravidelným veršem s hojnými přesahy, které akcentují slova jako *zrovna*, *připomněla*, *se ozvala*, resp. syntagmata *zrovna začínal*, *připomněla hrdlička*, *se ozvala z borovic*. Verš nelibozvučný jako by se jen z formálních důvodů (nutnost mechanicky dodržet devítislabičné metrum) lámal, halasovsky „klopýtal" (jako v jedné z našich dekompozic Leikertovy lyrické básně), což je jistě na úkor Máchovy melodičnosti a dalších kvalit, které mu byly „amputovány", ovšem nové estetické informace, jako náhradu těch eliminovaných, nepřináší.

Ondřej Koupil se jistě bude bránit, že mu o soutěž nešlo, a bude do jisté míry v právu, ovšem nabízí se otázka, zda „libost" nepocítí čtenář nikoli z přímého srovnávání originálu a rekompozice (v překladu slovo latinského původu znamená „znovu-složení"), ale z opětovného a poučeného, Koupilem vyprovokovaného čtení Máchova *Máje* – jde o báseň, kterou je možné číst mnohokráte a stále se otevírá novým a novým kontextům.[20] Pocítí radost ze čtení, které při konfrontaci s „překladem" obrací pozornost k tomu, co při běžném čtení může zůstat opomenuto nebo částečně potlačeno ve prospěch „doslovných významů". V Koupilově *Květnu* je vše typicky máchovské, vše niterně, hluboce dramatické, existenčně dramatické eliminováno ve prospěch denotátu, jasnosti, doslovnosti, též však pravidelnosti a uměřenosti. Máchova eufonie a hudebnost se zcela vytratily, zmizely bez náhrady, což je s podivem, píše-li autor v doslovu, že se inspiroval pojmem skladatele Maxe Richtera, který „Vivaldiho *Čtvero ročních období*" uměl nejen „přearanžovat, ale přepsat podle sebe" (Koupil 2020, s. 107). Zachována zůstala jen látka, resp. zachycení před-

[19] Přímého vysvětlení se nám dostává nikoli v knize, ale v již připomínaném rozhovoru s M. Valáškem pro revui „Souvislosti" (2019, s. 4). Když Koupil na otázku, co během „rekomponování" zjistil, odpovídá, že jednak to, jak velkou roli hraje „slovní prezentace barev", jednak „syntaktická zašmodrchanost mnoha míst". To druhé, míněno zřetelně jako nedostatek, „asi milosrdně zakrývají rýmování, poetická slova a silné obrazy". Nezbývá než opakovat to, co jsem už napsal jinde: pokud hodnotíme Máchovy divukrásné dramatické elipsy, funkční porušování dobové i dnešní jazykové normy a smělé inverze výrazem „zašmodrchanost mnoha míst", jestliže oxymóron (stal se součástí identity české poezie) „mrtvé milenky cit" v nás vyvolává představu „vdovce, který někde najde zapomenutou cedulku, kterou ale opravdu psala, ještě nedávno, manželka: »V šest před kinem. Těším se!«" (Mikulášek 2020b, s. 2), prozrazujeme krajně zjednodušenou konkretizaci nejen pro potřeby utilitárně zaměřeného recipienta.

[20] To však platí pro adaptace, které vytvářejí novou skutečnost podle pravidel toho či onoho uměleckého druhu.

mětného smyslu výpovědi, jisté ekvivalenty tedy našla dějová a předmětně-situační stránka poémy a sytá barevnost, byť na stejně důležité, ba důležitější barevné nuance se už nedostalo. A to – snad nejcennější na *Máji*, jeho „hudba slov", zůstalo zcela eliminováno, ona sugesce zvuků i hlásková melodie, už před téměř sto lety (1928) zevrubně analyzovaná estetikem Janem Mukařovským. Opakovat jeho analýzy a detailní závěry nepokládáme v naší studii za potřebné, jsou sdostatek známy.

Co tedy přidala posttextová rekompozice k Máchovu textu jako pretextu? Jistě názvy čtyř zpěvů (první je *Abendschatten / Večerní stíny*, druhý *Nacht / Noc*, třetí autor nazval *Morgenland / Země úsvitu* a konečně čtvrtý *Nachleben / Další život*, intermezza coby „mezihry" nesou charakteristiky *noc a vigilie* a *noc a panychida*). Rekomponista patrně zdůrazňoval domnělé nebo skutečné německé souvislosti vzniku poémy. Nelze nevidět obrozenecké německo-české a česko-německé „vlivy" a paralely jazykové, kulturní i filozofické; připomeňme však, že Mácha byl jen průměrným spisovatelem německého jazyka, z jehož literatury a slovesnosti rovněž čerpal inspiraci, o čemž svědčí Máchovy *Versuche* a *Ostatní německé básně* (Mácha 1959, s. 283–325) i jejich analýzy (Eisner 1956), zato se stal geniálním tvůrcem moderní básnické češtiny.

V jednom jediném svazku a v přímé konfrontaci dvou poetik se ukazuje, co tvoří určité dílo geniálním uměleckým artefaktem – a co řemeslnou, slušně odvedenou slovesnou prací. Axiologickému srovnávání by se O. Koupil jistě bránil, ale právě ono má nesporně pozitivní efekt. Umožní čtenářům poezie, např. studentům středních i vysokých škol, „pocítit libost" z veršů právě v konfrontaci „geniálního"

[21] V rámci tvůrčí práce s textem by jistě bylo možné „znovu komponovat" báseň *Máj*, jak by ji „mohli napsat" Jan Slavomír Tomíček, Josef Kajetán Tyl nebo Josef Krasoslav Chmelenský, tyto hypotetické „ohlasy" (rekompozice) pak konfrontovat s originální básní. Podobně jako v případě parodie, travestie (nebo dokonce využití ohlasové techniky kupř. ozvláštněné palinodicky) bychom jistě psali o nějaké formě slovesné adaptace.

a „průměrného"[21]. V tomto smyslu tedy lze i umělecky málo úspěšný pokus doporučit při práci s texty v hodinách literární výchovy nebo též v seminářích bohemistických.[22]

Závěr

Dekompoziční a rekompoziční postupy v naší studii ukázané nebo jen naznačené mohou mít důsledky nejen literárněvědné[23], např. poe-

[22] Současně můžeme formulovat hypotézu, kterou by bylo potřeba ověřit: rekomponovaný text i při nesporném zploštění a trivializaci pretextu může být utilitárnímu, jazykově i jinak málo vybavenému mladému čtenáři přístupnější, svojí doslovností pochopitelnější, ba „libější" než text Máchův, který jeho zkušenostní, jazykově kulturní horizont překračuje a jeví se jako nesrozumitelný, ba dokonce jako „staročeský". Z ankety provedené ve čtyřech třídách SOŠ na Smíchově (Drtinova 3), kde autor studie rovněž působí, vyplynulo, že většina studentů (cca 3 čtvrtiny) dávala přednost autentickému Máji před jeho rekomponovanou podobou.

[23] Současně ony dekompoziční postupy mohou ovlivňovat i literárně výchovnou praxi, podobně jako prvky tvůrčího psaní. Zdánlivě „čistá" a „samoúčelná" literární věda se zde přímo dotýká i školní teorie a praxe. Stačí jen naznačit změnu vypravěče epického díla, ať již v podobě čistě formální (jde tedy o banální záměnu např. er-formy ich-formou nebo střídání er-formy s prvky tzv. du-formy), nebo zásadnější, velmi náročnou, tedy změnu hlediska hodnocení (jde např. o identifikaci vypravěče s jiným konceptem, dokonce s hlediskem zcela protikladným tomu, jež dominuje v pretextu). Podobné efekty můžeme zaznamenat se změnou – projektované – třídní, rasové, genderové či nacionální identity postav (jde např. o záměnu židovské sebe-identity za hetero-identitu autora i postav, resp. vnímání díla jako židovského, domněle skrytě řešícího židovská témata). Zásadní důsledky může mít rovněž změna jazykového stylu a kompozice epického díla, už pouhý primitivní „přepis" textu obecnou češtinou, nebo podstatně složitější pokusy o adaptaci a přepsání určité slovesné sekvence vědomou tvůrčí nápodobou poetiky a hlediska (*point of view*) jiného spisovatele (Bertolta Brechta, Bohumila Hrabala, Jamese Joyce, Franze Kafky, Milana Kundery, Romaina Rollanda etc.). Tomu všemu se v naší studii už věnovat nemůžeme, ale jako složky možných dekompozičních/rekompozičních aktů přispívají nejen v podmínkách vysokoškolského semináře k pochopení specifičnosti uměleckého slovesného díla, jež nechce být pouhým médiem (zábavy, informací, přesvědčivé manipulace), ale manifestuje se jako svébytná, tvarově i tematicky intencionální danost, významové dění v literární komunikaci, jako nezastupitelný umělecký artefakt.

tologické, axiologické, komparatistické. Rozpohybovaný pretext v tomto kontextu ukazuje způsob výstavby pretextu i významové dění, jež je umění vlastní.

V první části studie jsme formulovali hypotézu, že pokud námi utvořené variace esteticky hodnotný text umělecky ani noeticky neobohacují, nejednou jej spíše ochuzují a trivializují, potom můžeme analyzovanou podobu pretextu vnímat jako „optimální", jeho estetickou hodnotu jako nezpochybnitelnou. Text se jeví jako optimální funkční stavba a jediný akceptovatelný hodnotový invariant možných dekompozičních fikčních přístupů. Zdá se nám, že se tato hypotéza, ověřovaná některými dekompozičními akty, podobně tzv. rekompozicí provedenou jiným autorem, jednoznačně potvrdila.

Literatura

Brayfieldová Celia, 2007, *Jak napsat bestseller: tajemství úspěšného psaní*, Praha: Olympia.

Bublanová Alžběta, Selzerová Andrea, 2021, *Cvičebnice tvůrčího psaní: i Shakespeare nějak začal...*, Praha: Grada.

Eisner Pavel, 1956, *Okusy Ignaze Máchy*, Praha: Československý spisovatel.

Fišer Zbyněk a kol., 2012, *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*, Brno: Masarykova univerzita. Online: https://munispace.muni.cz/book?id=873.

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

Holland Robin W., 2013, *Deeper writing: quick writes and mentor texts to illuminate new possibilities*, Los Angeles: Corwin Press. Online: https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1211760.

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

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

Jech Pavel, Angiolillo Mary, 2009, *The seven minute screenplay*, Praha: Akademie múzických umění.

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

Leikert Jozef, 2020, *Básnik* [Básně vybral a ilustroval Peter Pollág], Bratislava: Slovak PEN Centre.

Liba Peter, 1981, *Kontexty populárnej literatúry*, Bratislava: Tatran.

Mácha Karel Hynek, 1959, *Básně a dramatické zlomky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Miko František, Popovič Anton, 1978, *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*, Bratislava: Tatran.

Mikulášek Alexej, 2020a, *Poetika mravoučné povídky »pro dítky a přátele jejich«*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Mikulášek Alexej, 2020b, *Skromné poznamenání (místo recenze)*, „Literatura – Umění – Kultura" 7, č. 39, s. 2.

Mikulášek Alexej, 2021, *Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace*, „Bohemistyka" 21, č. 2, s. 143–168.

Mukařovský Jan, 1936, *Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu*, „Slovo a slovesnosť" 2, č. 1, s. 33–43.

Mukařovský Jan, 1928, *Máchův »Máj«: estetická studie*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

Popovič Anton a kol., 1981, *Interpretácia umeleckého textu*, Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Přibil Marek, Flaišman Jiří, 2020, *Májové rozpaky*. „Kanon". Online: http://i-kanon.cz/2020/05/07/majove-rozpaky. Publikováno 7. května 2020.

Ritsert Jürgen, 2020, *Wissen, Wahrheit und das falsche Bewusstsein*, Weinheim: Beltz Juventa.

Snigireva T. A., Podčiněnov A.W. (red.), 2014, *Fenomen nezavěršennogo*, Jekaterinburg [Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. (ред.), 2014, *Феномен незавершенного*, Екатеринбург: Издательство Уральского университета].

Timko Štefan (ed.), 2020, *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Valášek Martin, 2019, *»Jako když se hodí kamínek«. S Ondřejem Koupilem o rekompozici Máchova »Máje«*, „Souvislosti" 32, č. 4. Online: http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2483.

Žilka Tibor, 2015, *Od intertextuality k intermedialite*, Nitra: Univerzita Konštantína Filosofa.

František VŠETIČKA
Olomouc

DOI: 10.14746/bo.2022.4.2

Desatero kázanie božie

Keywords: triadic principle, exampla, framing, prologue, epilogue, stanzettas
Klíčová slova: triadický princip, exempla, zarámování, prolog, epilog, strofetty

Abstract

Satirical work *Desatero kázanie božie* from the 14th century is based on triadic principle, there are three examples of minor offence, the work consists of twelve architectonic units etc. The composition contains examples and as for the architectonics it is framed by a prologue and an epilogue. The text recorded in continuo tends to partial stanzettas.

Satirické dílo *Desatero kázanie božie* ze 14. století je založeno na triadickém principu, jsou zde tři ukázky drobného provinění, dílo se skládá z dvanácti architektonických celků. Skladba je prostoupena exemply a je architektonicky zarámována prologem a epilogem. Text zaznamenaný *in continuo* naznačuje tendenci k dílčím strofettám.

České písemnictví 14. století je již natolik rozvětvené a obsáhlé, že přichází i s početnou satirickou poezií. Dokonce, podle zachovaných rukopisů, dvojí – jedna její vrstva se objevuje v tzv. *Hradeckém rukopise*, druhá pak dostala označení *Smilova škola* (podle Smila Flašky z Pardubic). *Hradecký rukopis* obsahuje texty různého druhu – od sakrálních legendických látek (*Legenda o svatém Prokopu*) až po látky satirické, k nimž patří *Desatero kázanie božie* a *Satiry o řemeslnících*. Pozoruhodné je především *Desatero kázanie božie*, veršovaná satira mířící proti mravním prohřeškům. Její tvůrce v ní ukazuje, jak jsou v soudobé společnosti porušovány jednotlivé příkazy biblického desatera. Skladba je poměrně rozsáhlá, zahrnuje 1196 veršů, verše jsou osmislabičné a sdruženě rýmované. Básník, jako u většiny

textů tohoto období, je neznámý.[1] Skladba s největší pravděpodobností pochází ze šedesátých let 14. století.

Desatero je zahájeno prologem a uzavřeno epilogem. Mezi ně vložil básník deset různě rozsáhlých kázání. Tématem prologu je božský původ desatera – Bůh je předá Mojžíšovi (Mojzesovi) napsány na dvou kamenných deskách.

V každém kázání básník uvádí tři příklady prohřešků proti jednotlivým přikázáním. Toto architektonické rozvržení vymezil autor na začátku prvního přikázání (v. 37–40):

> Nejmějte Boha jiného,
> kromě tvorče silného.
> Proti tomu trój lid činí,
> jímž svú duši velmi črní.[2]

Uvedené ustanovení o třech druzích prohřešků proti desateru je důsledně a zákonitě v celé skladbě dodržováno. Stěžejní princip skladby je tedy triadický. Triadičnost, ternarita, trichotomie byla ve středověku běžná, zdaleka nejen v umění. Číslo tři bylo zjevným odkazem k Nejsvětější Trojici boží. Triadický princip se promítá do celkové architektoniky *Desatera*, které spolu s prologem a epilogem zahrnuje dvanáct architektonických jednotek, což je násobek čísla tři. Stejně tak triadický (trojčlenný) je i titul skladby. Triadický princip je nepřímo napovězen už v prologu, v němž Bůh předává Mojzesovi kamenné desky s desaterem. Mojzesovo jméno padne totiž v prologu třikrát – verš 13, 16 a 22. A obdobně je tomu i se jménem Stvořitelovým, vyskytuje se v prologu šestkrát, tj. v podobě násobku – verš 3,

[1] F. M. Bartoš se domnívá, že by jím mohl být Johlín z Vodňan (*Básník Rukopisu hradeckého*, „Jihočeský sborník historický" 17, 1948, s. 1–6).

[2] Cituji z Hrabákovy edice *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy* (Hrabák (ed.) 1962). Editor píše slovo *Buoh* zásadně s malým písmenem, přidržuji se v tomto případě psaní božího jména s velkým písmenem, jak je v rukopise a jak činil Hrabák ve své předchozí edici *Desatera* v *Staročeských satirách* (Hrabák (ed.) 1947). Fotomechanické vydání *Hradeckého rukopisu* připravil Bohuslav Havránek (Praha: Cimelia Bohemica, 1969).

15, 17, 21, 24 a 27. Jméno boží se v něm objevuje ve dvojí podobě – v tvaru *Buoh* a *tvořec*. Je přitom pozoruhodné, že první a poslední označení Boha se vyskytuje pouze na začátku a na konci prologu (v. 3 a 27), kdežto nepřímé označení pak mezi oběma krajními jmény. *Desatero* tak zahrnuje vedle zjevných triád také triády skryté, utajené a nezjevné. Bezprostřední spojitost obou podob božího jména je podtržena hned na začátku prvního kázání, kde jsou obě její verze dány do nejtěsnější souvislosti (v. 37–38):

Nejmějte Boha jiného,
kromě tvorcě silného.

Důraznějším způsobem se triadický princip projevuje v šestém přikázání (6 = 2 x 3). Ve verších 305–308 je zmínka o ženách, jež porazily statečné muže:

any jsú přěmohly čsného
krále Davida mocného,
Salomona přěmúdrého
a Samsona přěsilného.

V třetím přestupku šestého přikázání básník podává trojí výčet hříšníků, jenž je nejen shodně stylizován (*Ty jsú*), ale mají rovněž shodný rozsah, pouze poslední se poněkud prodlužuje (v. 365–376):

Ty jsú pravé zahradničě,
vších ďáblóv dobré ščěpničě;
božie ščěpy vytrhují
a ďáblóm jě přěsazují.
Ty jsú ďáblovi měši,
jimiž ďábel velmi spieší
oheň smilstva rozdýmati
a mladým zlý příklad dáti.
Ty jsú horší než kacieři.
Dosvědči-liť, každý mi uvěří:
kacieř přída, kdež neznám jest,
dvě létě nebo tři tajen jest…

Básník se ve svých argumentech často uchyluje k příběhům, exemplům, jež vkládá do svých kázání. První historka se vyskytuje již

v prvním kázání, zcela příznačně v jeho třetím varování. Jde o exemplum o opilém hráči, které má dvacet veršů (v. 91–110).

Obdobná exempla jako v prvním kázání obsahuje přikázání šesté a deváté. Šesté kázání zahrnuje dvě historky – o jednom bláznovi, jež má osm veršů (v. 317–324) a o chytré kuplířce (svódnici), která patří k nejrozsáhlejším, zahrnuje 192 verše (v. 393–584). V devátém přikázání se posléze vyskytuje povídka o zlém sousedovi, která má 44 verše (v. 1069–1112).

Vedle ucelených exempel zahrnuje *Desatero*, konkrétně sedmé přikázání, historky, jež mají výlučně dialogickou podobu (v předchozích rovněž probíhala promluva, ale neměla určující, převažující charakter). Rozvitější jsou v tomto kázání tři – o dobrém sedlákovi, kmeti (v. 667–736), o zlém zpovědníkovi (v. 757–792) a o jednom kaplanovi (v. 843–868).

Triadický princip je nejplněji rozehrán v exemplu o dobrém sedlákovi (kmeti) v sedmém kázání. Třikrát v něm činí vladyka nátlak na sedláka, aby něco rozdal (nakonec sám vyzíská dva voly). Při druhém náporu sedlák vladykovi sděluje, že svůj majetek rozdělí na tři díly (v. 701–712):

Toť chcu učiniti, pane,
však sě přěs mú vóli stane:
Najprvé dám za svú duši
v kněží modlitvu a ve mši
svého sbožie třetinu,
aby za mú za vši vinu
k laskavému Hospodinu
vzdával svú modlitvu věrnú.
Druhú čiest, ženo, jměj sobě,
tuť jáz otdávaji tobě;
třetí dám přátelóm chudým,
to vše, pane, s svědečstvím tvým.

V jedné historce se tak nacházejí dvě trojiny.

Exempla sedmého kázání mají vysloveně dialogický ráz, kdežto zbývající spíše povídkový. Josef Hrabák o jejich charakteru praví:

[…] básník nedovede děj anekdoty do konce: jakmile anekdota splní svůj ilustrační úkol, autor ji opouští, nedovypravuje ji, jde dále (Hrabák 1947, s. 13).

Jako příklad uvádí příběh o kuplířce (svódnici). O něm to nepochybně platí, stěží však o všech, zejména dialogické historky sedmého kázání mají tendenci k zakončení (v dialogických se totiž hovoří a nekoná), u povídkových příběhů je tendence opačná.

S dvojí podobou a výskytem exempel v textu *Desatera* je tomu podobně jako s dvojí podobou božího jména v jeho prologu a epilogu (*Buoh*, *tvořec*).

Výjimečné postavení má v *Desateru* sedmé kázání – je nejrozsáhlejší a důsledně propracované, zahrnuje 454 veršů a tři rozměrná exempla. Výsostné postavení tohoto kázání má svůj sociální základ, neboť požadavkem nekrást nepřímo promlouvá o společenské vrstvě, za niž autor hovoří a jejíž práva hájí. Jde o měšťanskou třídu, zejména o její střední vrstvu, která se ve 14. století nejen domáhá svých práv, ale také se společensky a ekonomicky zajišťuje. Z tohoto prostředí nepochybně pocházel i tvůrce skladby. Sociální vazba, tak poměrně zjevná v sedmém přikázání, se s větší nebo menší intenzitou projevuje v rozsahu celého díla.

Prolog zahrnuje 34 verše, epilog 38. Jejich rozsah naznačuje, že epilog je organickou součástí *Desatera* a že jeho autor je shodný. Josef Hrabák o shodném autorovi pochybuje, byť má epilog také stejný veršový rozsah (osmislabičný) jako prolog. Podle Hrabáka „původcem této skladbičky byl zřejmě jiný básník" a zastává názor, že „jde o skladbu samostatnou" (Hrabák (ed.) 1947, s. 6). Toto mínění překvapuje už proto, že všichni editoři Desatera je vždy publikovali spolu s epilogem – počínaje Václavem Hankou a konče dvojí edicí právě Josefa Hrabáka (Hanka 1817, Hrabák 1947, Hrabák 1962). Obdobně postupovali editoři *Výboru z literatury české* z roku 1845 a Adolf Patera (*Výbo*r... 1845, Patera 1881). Jedinou výjimku představuje edice Jana Vilikovského, jež jako jediná epilog nezahrnuje, nutno ovšem dodat, že jde o edici čtenářskou (Vilikovský 1942).

O bezprostřední přináležitosti epilogu k *Desateru* svědčí jeho obsah – představuje resumé, celkové shrnutí skladby.

Pro prolog byl příznačný trojí výskyt jména Mojzesova a šesterý jména božího. Jistá obdoba prostupuje i epilog, v němž se boží jméno objevuje třikrát (v. 1165, 1191 a 1196). Verš 1196 je zároveň explicitem: *tak sě k Bohu přiblížíte.* Odkaz na Boha v explicitu svědčí nejen o završenosti skladby, ale nepřímo spolu s frekvencí jeho jména rovněž o tom, že autor epilogu je shodný s autorem *Desatera*. Synonymum *tvorcě* se v epilogu vyskytuje pouze jednou.

Prolog a epilog tvoří architektonické zarámování skladby, které přispívá k její uzavřenosti a kompaktnosti. Existence této stavebné složky je logická a nezbytná stejnou měrou jako byla i v dobových kázáních.

Desatero kázanie božie není rozděleno do strof, celá skladba je v rukopise zaznamenána in continuo, doslova jako prozaický text. Novodobí editoři vydělují jednotlivá kázání, při jejich různé délce, někdy nadměrné, jde o rozvržení dosti povšechné. Přesto z textu vysvítá básníkova dílčí architektonická tendence, jež míří k čtyřveršovým a šestiveršovým strofettám. Názorným příkladem pro šestiveršové strofetty může být začátek třetího kázání (v. 139–156):

Třetie kázanie božie jest,
slyš chudý i ten, jenž jmá čest:
Pomněte svaté dni čstíti
a jě v čistotě světiti.
Proti tomu trój lid činí,
jímž sě proti Bohu viní:

Prví, jenž v svátky dělají,
proto jim vždy kněžie lají;
druzí v svaté dni hřiechy plodie
a káti sě jich nerodie;
třetí v svaté časy hrají
a na svaté nic netbají.

Lépe by bylo orati
než v neděli tancěvati:
vězte, ktož rádi tancují,
ti své tělo ořěrují

ďáblu i všěchny své údy,
když proň činie také trudy.

Ideálně, tj. bezezbytku, jsou strofetty rozvrženy v epilogu o 38 verších:

6 – 4 – 6 – 6 – 4 – 4 – 4 – 4

Jiný příklad strofettového členění představuje výše citovaná trojice hříšníků z šestého přikázání, v němž je naopak uplatněn čtyřveršový rozsah. Sklon k strofettovému dělení je pro text *Desatera* poměrně příznačný, není však jednoznačný. Strofettová tendence je totiž od počátku narušována výraznou tendencí kazatelskou. O této tendenci a o příbuznosti s kázáními Milíčovými a Waldhauserovými se zmiňuje už Antonín Havlík (Havlík 1906, s. 255–261). Václav Chaloupecký rozšířil tuto dvojici o Matěje z Janova (Chaloupecký 1912, s. 1–6). Jan Vilikovský navázal na předchozí podněty, jmenoval rovněž Waldhausera a Milíče a dodal:

Také oni obracejí se především proti lakotě, zhýralosti a rozmařilosti i přepychu v oděvu a jídle, a můžeme bezpečně souditi, že náš básník přejal velkou část svého materiálu přímo z kazatelských pomůcek, ne-li rovnou z kázání (Vilikovský 1942, s. IV).

Kázání a kazatelské pomůcky byly tedy podnětem i jistým omezením, omezením při důslednější výstavbě textu. Uvedené tvrzení je ovšem relativní, poněvadž záznam v *Hradeckém rukopisu* není nepochybně prvopis. Autor prvopisu by totiž stěží zapsal veršovaný text jako prózu *in continuo*, jako důkaz viz fotoreprodukci záznamu *Podkoního a žáka* a *Sváru vody s vínem* v Hrabákově edici *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy* (Hrabák (ed.) 1962, obrázek č. 8 a 11), kde jsou obě skladby zapsány jako veršované.

Pro výstavbu *Desatera* jako satirického díla je příznačný triadický princip. Numerický princip tohoto druhu je častý také v milostné poezii této doby, výraznou měrou se podílí na tektonice *Závišovy písně*.

Do celostní podoby textu *Desatera* proniká nápadnější tendence k dílčím strofettám. Jde o jev vyskytující se v gotické poezii hojněji, a to nejen v tvorbě světské (např. v *Závišově písni*), tak v tvorbě sa-

krální (kupř. v *Legendě o svatém Prokopu*). V prokopské legendě se navíc vyskytuje obdobná tendence k čtyřslabičným a šestislabičným strofettám.

Tvaroslovná konfrontace s uvedenými dvěma skladbami je pozoruhodná tím, že se zde stýká a střetává trojí živel – satirický, sakrální a milostný. Svědčí to mimo jiné o tom, že jde o tektonické prostředky nejen obecnějšího rázu, ale také o prostředky stavebně účinné.

Tektonika *Desatera* získává posléze na působnosti také tím, že je budována na dvou stěžejních číslech – na desítce jako čísle dokonalosti a na trojce jako čísle zákonitosti.

Literatura

H a n k a V. (ed.), 1817, *Starobylá skládanie I,* Praha.

H a v l í k A., 1906, *V které době žil skladatel Rukopisu hradeckého*, „Časopis Musea království českého" 80, s. 255–261.

Hrabák J. (ed.), 1947, *Staročeské satiry,* Praha: Matice česká – Orbis.

Hrabák J. (ed.), 1962, *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy,* Praha: Nakladatelství ČSAV.

Chaloupecký V., 1912, *V které době žil skladatel Rukopisu hradeckého?*, „Český časopis historický" 18, s. 1–6.

Patera A., (ed.), 1881, *Hradecký rukopis,* Praha.

Vilikovský J. (ed.), 1942, *Staročeské satiry,* Praha: Vyšehrad.

Výbor z literatury české I, 1845, Praha.

Vladimíra DERKOVÁ
Miroslav KOTÁSEK
Masarykova univerzita v Brně

DOI: 10.14746/bo.2022.4.3

Tělesnost a moderní doba: příklad ruralismu[1]

Keywords: Czech literature, Ruralism, Modernism, Corporeality, Identity
Klíčová slova: česká literatura, ruralismus, moderna, tělesnost; identita

Abstract

The article focuses on cultural changes that the human body goes through in Modernism. It points at the main features of the current disourse of the body. It stresses the importance of medicine and psychological discourses of the time and their link with political discourse of nationality. The same relevance is found regarding the new visual massmedia – especially newspapers and photography. The general outline of the most relevant features of Modernity in connection with the human body is followed by a particular analysis of ruralist prose by František Křelina and Václav Prokůpek. The analysis points at the relevancy of literature disourse facing competition from new modes of representation (especially visual ones).

Článek se věnuje kulturním proměnám, jimiž prochází v moderní době lidská tělesnost. Pojmenovává hlavní okolnosti, formující dobové pohledy na problematiku těla, přičemž zdůrazňuje prosazování i laickou recepci medicínského a psychologického diskurzu, jež jsou propojeny se zájmy politickými. Přinejmenším stejná závažnost je přisuzována novým vizuálním a hromadně sdělovacím médiím – především fotografiím a novinám. Na obecnější uvedení do relevantních znaků moderny ve vztahu k lidské tělesnosti navazuje konkrétní analýza textů Františka Křeliny a Václava Prokůpka. Tato analýza umožňuje poukázat na relevantnost literárního diskurzu i v konkurenci nových, moderních reprezentačních médií.

To, že je materiální stránka živých organismů vystavena časovým změnám, tedy že jsme všichni vystaveni působení času a evoluci po-

[1] Studie vznikla v rámci projektu Identita a tělesnost v české ruralistické literatuře (MUNI/A/1242/2020).

změňujícím vzhled a konstituci nejen těl jako takových, ale i jednotlivých orgánů, dnes s výjimkou bigotních kreacionistů nikdo nezpochybňuje. Co se týče lidského těla jsou možná ještě závažnější změny, k nimž dochází v kratších časových obdobích, než jsou ty odměřované tempem evoluce. Spolu s kulturními a vědeckými změnami, s proměnami diskurzů, které se jakkoli vztahují k člověku, se dějinně proměňuje i lidské tělo. S novými vědeckými a diagnostickými poznatky (od mikroskopie po počítačové zobrazovací metody) se mění například viditelnost těla, což platí v jiné podobě i pro změny ve způsobech odívání. V jednotlivých obdobích se mění pohledy na lidskou sexualitu, ať už se jedná o nepsaná společenská tabu, nebo nabývají podob legislativních, či jsou patrná v pohledech na funkci prostituce nebo ve způsobech nakládání s mrtvými těly (Aries 2020, Lorenzová, Petrasová 2001) apod. Lidské tělo není jen netečným „biologickým materiálem", je to ve zcela konkrétní podobě objekt mocenských zájmů – ať už čistě politických, či militaristických, pedagogických, nebo lékařských – jak na ně upozorňuje např. Michel Foucault nebo Giorgio Agamben (Agamben 2011; Foucault 1999, 2000, 2003a, 2003b, 2010; Lenerová a kol. 2014); lidské tělo je zápisníkem, na němž čas stejně jako mocenský a sociálně politický aparát zanechávají své více či méně čitelné stopy (vzpomeňme třeba povídku *V kárném táboře* Franze Kafky). Stále dokonalejší média reprezentace jsou schopna tyto stopy zachycovat zdánlivě bezezbytku – máme zde na mysli především fotografii (opět v neposlední řadě ve spojitosti se smrtí – Barthes 2005, Kittler 2018, Sontag 2003).

Právě „moderní doba" představuje v tomto ohledu snad nejvýznamnější období, neboť se v ní tempo kulturních, sociálních a politických změn nevídaně zrychlilo a problémy, které moderna otevřela, jsou aktuální dodnes a ve velké míře stále formují dnešní kulturu a možné pohledy na lidské tělo a jeho „politizaci". V názvu zmiňovanou „moderní dobu" tak pojímáme jako vysoce komplexní kulturní formaci, a proto zde její obrysy pouze načrtneme v bodech, které se dotýkají našeho konkrétního tématu, jímž je zachycení tělesnosti v ruralistické literatuře.

Počátek „moderní doby", její strukturní či diskurzivní utváření spojujeme především s proměnou mediální situace – s objevem a rozvojem fotografie, rozmachem novin a jiných masmédií (srov. Kittler 1995), s rozvojem studia psychopatologie, orientovaného tělesně (Jean-Martin Charcot, Richard von Krafft-Ebing, Sigmund Freud), stejně jako s proměnou situace sociální, nastupující především s urbanizací měst, rozvojem průmyslové výroby a následnou koncentrací obyvatel v městech. Tato koncentrace spolu přinášela zvýšená rizika sociální (prostituce, vraždy, nezaměstnanost) a zdravotní (neštovice, TBC apod.). S uvedenými riziky souvisí mj. růst závažnosti a relevance konkrétně medicínského, obecně pak vědeckého diskurzu, jenž se stále silněji přimyká k diskurzu politickému (Lenerová a kol. 2014, s. 288–298).

Ve 2. polovině 19. století nalezneme množství příkladů, které naznačují, jak lidé té doby vnímali propojení mezi obecnou „lidskou situací", novými médii, industrializací výroby a životů. Jedním z nejcitovanějších příkladů je konstatování Krafft-Ebinga v knize *Nervosität und neurastenische Zustände* z roku 1895:

> Nespočet lidí dnes již netráví svůj život na čerstvém vzduchu, nýbrž v temných dílnách, továrnách, kancelářích apod. Jiní pak jsou nuceni k náročným úkolům, které jim vnutila pára a elektřina, tedy prostředky pohybu stejně jako hybné síly moderního věku. Zvýšené požadavky na práci však vytvářejí poptávku po větším potěšení ze života. Civilizační pokrok vytvořil životní styl s většími potřebami a mozek musí za uspokojování těchto potřeb platit. […] Můžeme pozorovat, jak se lidé ve svém životním usilování neustále horečnatě vzrušení honí za penězi, propůjčujíce všechny své fyzické i duševní síly do služeb železnice, pošt a telegrafu. Takto napnutý nervový systém však vyvolává zvýšenou potřebu konzumace a vzrušení (káva, čaj, alkohol, tabák). Ruku v ruce se zlepšením životních podmínek moderního věku se stává stále obtížnějším vytvořit si vlastní domov: muž náležející k vyšší společenské třídě je možná schopný uživit ženu, ale ne ji obléci. Zvláště ve velkých městech je nutným důsledkem mimomanželský sexuální styk; muži zůstávají svobodní nebo se žení pozdě. Když se takový zaneprázdněný moderní muž obchodu konečně v pokročilém věku ožení, je vyžilý, zhýralý a často syfilitik; se skromnými zbytky své potence, uprostřed shonu a vyčerpání pracovního života může dát život pouze neduživým, slabým a nervózním dětem (cit. in Rühmann 1992, s. 352).

Pozoruhodná je u Krafft-Ebinga jednoznačnost, s níž spojuje moderní technologie s proměnami pracovního režimu a konstatuje je jako příčinu následné neuropatologie, fyzické nedostatečnosti s doprovodnými jevy degenerativních sexuálně přenášených chorob a obecně zcela konkrétního úpadku, jenž je pak přenášen na potomstvo.

Podobně jednoznačně se však vyjadřují i jiní, přičemž využívají jiné erbovní slovo pro krizi modernismu, jímž je „šok". Tim Armstrong ve svém článku *Two Types of Shock in Modernity* upozorňuje na teorie Johna Erica Erichsena, který tvrdil, že železniční neštěstí s sebou přinášejí nový druh poranění páteře, které, přestože nenabízejí žádné zjevné fyzické trauma, jsou provázeny rozmanitými symptomy, označovanými Erichsenem jako „hysterické". Armstrong upozorňuje, že podobně se vyjadřuje i americký psycholog George Beard v druhé polovině šedesátých let devatenáctého století. Ten vychází z pojetí těla jako neuro-elektrického systému, s omezenou kapacitou vnitřní energie, jež mu může pomoci vyrovnat se se signály přicházejícími z vnějšího světa. Podle Bearda jsou dopady šoku vepsány do každodenního života moderního člověka, a jsou specifickým způsobem spjaty s rychle se rozvíjejícími technologiemi městského života (Armstrong 2000, s. 61 a 62). Podobně jako u Krafft-Ebinga je i zde konstatováno zcela jednoznačné spojení mezi moderní technologií a (psycho/neuro) patologií.

Walter Benjamin později ve svém komentáři Baudelaira popisuje baudelairovskou vizi moderního velkoměsta souhlasně takto:

> Jednotlivec pohybující se tímto [velkoměstským] provozem je vystaven sérii šoků a kolizí. [...] nervové vzruchy jím projíždějí v rychlém sledu, jako elektrický proud z baterie. Baudelaire hovoří o muži, který se noří do davu jako by se napojoval na zdroj elektrické energie. Při popisu zkušenosti šoku nazývá takového muže kaleidoskopem vybaveným vědomím. Technologie tak podrobuje lidský smyslový systém komplexnímu tréninku (Benjamin 2006, s. 191).

Přestože změnami prochází celý smyslový aparát, podle Baudelaira a Benjamina je v moderní kultuře nejzávažnějším proměnám vystaven zrak. Moderní člověk je přesycován vizuálními vjemy; Benjamin zdůrazňuje roli fotografie a filmu.

Vrátíme-li se ke Krafft-Ebingově „úpadku", Max Nordau si vyvolil toto slovo za to, které nejlépe vystihuje situaci moderního člověka, a nazval svou knihu právě *Entartung* (Degenerace). „Ta pomohla následně etablovat tento termín jako ústřední metaforu pociťovaného všudypřítomného úpadku" (Santner 1996, s. 6). Nordau sice zůstával věrný myšlence pokroku prostřednictvím racionálního poznání, vědy a silou individuální vůle, přesto jednoznačně cítil v atmosféře své doby, tedy v době konce století, „nevyhnutelný zánik", vyčerpanost soudobé kultury. Sám spojuje tuto vyčerpanost opět s hysterií (dalším ikonickým slovem moderní doby), která je podle něj podněcována technologickými vymoženostmi a jejich socioekonomickými důsledky. Konstatuje, že za poslední půlstoletí bylo lidstvo vystaveno „únavě" vedoucí k hysterii:

> Veškeré podmínky civilizovaného lidského života poznaly v této době revoluci, která nemá v dějinách obdoby. Lidstvo nemůže ukázat na žádné století, v němž by objevy, pronikající tak hluboko, tak tyranicky do života každého jednotlivce, byly tak četné jako ve století našem. […] V naší době […] pára a elektřina převrátily zvyky každého člena civilizovaných zemí vzhůru nohama, dokonce i toho nejtupějšího a nejomezenějšího člověka, zcela imunního vůči myšlenkám pohánějícím dnešní dobu (Nordau 1895, s. 37).

Úvodem jsme za zásadní proměnu označili transformaci mediální situace, především s ohledem na vizualitu (zvláště fotografii a film). Pozoruhodné je, jak se v diskurzivním prostoru 19. století ve vztahu k lidské fyziognomii, stále ještě pod zásadním vlivem Johanna Lavatera, začíná prosazovat fotografie jako analytický a diagnostický nástroj. Připomínáme zde zástupně jen inscenované snímky výrazů tváře Jana Evangelisty Purkyně, Charcotovu dokumentaci záchvatů jeho „hysterických" pacientek (viz Didi-Huberman 2003), Muybridgovy pokusy zachytit pohyb těla, ale i fotografii a její schopnosti reprezentace smrti či obecněji válečných traumat. (Tomáš Jirsa například inspirativně spojuje dobovou reprezentaci fotograficky zachycených fyzických traumat, jež přinesla 1. sv. válka, a spojuje je přímo s literárním diskurzem, konkrétně s prózou Richarda Weinera [Jirsa 2016, s. 76–86].) Fotografie jako identifikační (s Foucaultem bychom možná řekli také „disciplinační") nástroj státní správy, policie a jiných represivních složek jen dále dokreslují celkový obraz proměny funkcí vizuality. Ota Konrád a Rudolf Kučera ve své knize *Cesty z apokalypsy* upozorňují na důležitost, jež byla v kriminalistické a soudní praxi přisuzována teoriím Cesareho Lambrosa. Toho zmiňuje i antropolog Matiegka (1913). Ten při referování o „nauce o tělesné a duševní degeneraci" konstatuje, že „bylo v posledních 50 letech zjištěno, že skutečně některé faktory našeho kulturního života mají zhoubný vliv na stav a konstituci dalších generací, a to nejen po stránce tělesné, nýbrž také – a to hlavně – po stránce duševní" (Matiegka 1913, s. 92). S odvoláním na Bénedikta Morela označuje za hlavní příčiny degenerace, nikoli překvapivě, opět syfilis, tuberkulózu, alkoholismus a morfinismus. V souladu se svým odborným přesvědčením a vědeckým diskurzem své doby pak vidí Matiegka řešení v eugenice (Matiegka 1913, s. 95).

Komplexnost diskurzivní situace moderní doby můžeme spatřovat například také v tom, že zmiňovaná „únava" se v úvahách reflektujících dobovou situaci objevila mj. také v důsledku laické apropriace 2. termodynamického zákona, podporované rozvojem dobové science fiction. Jak poznamenává Eric Santner, obsese devatenáctého století únavou a opotřebením, možnost, že se veškerá energie, včetně té lidské, může v důsledku entropie vytratit, nevedla jen ke strachu z úpadku, ale také ke konkretizaci společenských problémů, které byly promítány do lidského těla, což vedlo k vzestupu závažnosti medicínských teorií, které se měly stát stěžejními při vysvětlování sociálního, kulturního a politického chaosu (Santner 1996, s. 8). Katherine Haylesová pak poznamenává:

> [...] popularizace termodynamiky v 60. a 70. letech 19. století posílila antagonistické propojení řádu a chaosu prostřednictvím obrazů vesmíru, jenž skončí až se veškeré energetické zdroje vyčerpají, což povede k takzvanému ‚vychladnutí' vesmíru. Oproti těmto pesimistickým náhledům stálo vědomí, že v krátkém časovém horizontu (tedy během nespočetných let, během nichž bude život na Zemi stále existovat), uvolňování energie bude pohánět vlaky, parníky a vyrábět elektřinu (Hayles 1990, s. 21).

Inspirativní a komplexní pohled propojující termodynamiku s „dynamikou" jazyka, informační technologií a literárním diskurzem moderny pak nabízí Michel Serres (1982).

Rozpad či radikální transformace struktury společnosti tak nachází v představivosti moderny paralelu v obrazech rozkladu a degenerace lidských tkání, spojených s rozšířeným strachem z venerických chorob, především syfilidy, a strachem ze zániku vesmíru. Mohlo by se zdát, že ruralismus do naznačeného rozměru „moderny" příliš nezapadá, neboť se opírá jak o hodnoty, tak o tvůrčí postupy relativně tradiční a konzervativní. Právě proto však pro nás představuje pozoruhodný primární materiál, na němž se pokusíme ukázat, jaké nové podoby tělesné reprezentace s sebou proměněná „moderní situace" může přinášet právě zde. Poznatek, že právě tělesné reprezentace v moderní době procházejí zásadní proměnou, již byl dostatečně výmluvně dokumentován. Například Kamilla Elliottová ve své knize *Portraiture and British Gothic Fiction* (Elliott 2012) popisuje proměnu podob obrazové reprezentace v souvislosti s žánrem tzv. gotického románu. Kolektivní publikace *Tělo mezi medicínou a disciplínou* poukazuje svou částečně foucaultovskou metodologií na to, čemu bychom mohli říkat zrod moderní biopolitiky (viz Foucault 2010). Již zmíněná kniha *Cesty z apokalypsy* (Konrád a Kučera 2018) v konkrétních kazuistikách zachycuje rozdílnou podřízenost kriminologické a justiční praxe tehdejším reprezentačním diskurzům těla a tváře (mj. se autoři zabývají také tématem nadmíru relevantním pro zkoumání ruralismu, totiž vztahem města a vesnice). Tato kniha je pozoruhodná také proto, že naznačuje historické kontury společenské proměny, která vedla ke vzniku samostatného žánru detektivní prózy (jak ji ve spojitosti právě s touto proměnou analyzoval např. Walter Benjamin). V detektivní próze (ale obecně v literární reprezentaci násilí) jsou dobové představy o lidském těle, jeho viditelnosti (např. v podobě znaků, které na těle oběti či na místě činu zanechává pachatel) zachyceny v exemplární podobě, neboť „žánry a díla konzumní" kultury či pop-kultury jsou kontextově mnohem senzitivnější než díla velká; jejich fungování je založeno na dobovém vstřícném přijetí, na recepci, která

chce postihnout co nejširší kvantitu, a proto vytvářejí mentální obrazy coby mnohem produktivněji než díla, která jsou autorem či recepčními subjekty a institucemi vkládána do nadčasové, univerzální sféry komunikace (Bílek 2005, s. 83). S tímto pohledem na funkci populární kultury se shodujeme a zřejmě i to je důvod, proč si již zmiňovaná Kamilla Elliottová pro své analýzy proměn vizuální reprezentace vybírá právě žánr gotického románu.

S ohledem na to, co jsme konstatovali o obecném vztahu mezi médii, tělesnými reprezentacemi a diskurzy spojenými s tělesností, je možné předeslat, že na ruralistické literatuře nás zajímá právě to, že se ocitá na průsečíku několika diskurzů své doby: hodnotového systému odvozeného z náboženského systému katolického (např. Putna 2010), protíná se s dobovým politickým diskurzem reprezentovaným především agrární stranou (např. Med 2011 či Rokoský 2005), akcentovanou a rostoucí disparátností města a vesnice (ruralismus zde bezesporu navazuje na žánrový diskurz realistické vesnické prózy 19. století, jenž však nabývá po 1. světové válce nových podob), stejně jako s dobovými akcenty na konkrétní podoby „českého člověka" (např. Matiegka 1917). Toto zdůrazňování v mnohém navazuje na diskurz obrozenský, jehož jistým vyvrcholením je Národopisná výstava československá, uspořádaná v létě 1895 v Praze, jež národnostní problematiku češství zasazuje mj. do kontextu antropologického (Herza 2020, 137–144). Těmito způsoby bylo tedy „tělo" zapojováno do politického diskurzu spojeného s etablováním národních států v 19. století, přičemž jej doprovázel důraz na „péči o tělo" mj. v podobě rozvoje sportu (např. v podobě sokolského hnutí se silnou národnostní myšlenkou). Zdůrazňování hygienické, sportovní a výživové „péče o tělo" se stalo součástí emancipačního diskurzu, jehož významnou meziválečnou podobu představuje např. brněnská výstava *Civilisovaná žena*, realizovaná na přelomu let 1929–1930.

Než představíme konkrétní podoby tělesných reprezentací, jak je nacházíme v ruralistické literatuře, je přece jen třeba konkretizovat, jak obecně chápeme právě vztah mezi literární reprezentací, ostatními diskurzy a lidským tělem „jako takovým". Literatura je dle nás schop-

na toho, čeho není schopen popis medicínský, výtvarné umění, fotografie, o grafologii nemluvě. Literatura se podle nás chová jako specifický typ paměťového média – konkrétně takového média, které je, jakkoli nereflektovaně, napojeno na reprezentační diskurzy ostatní – nikoli záměrně nebo plánovaně, ale proto, že jakýkoli „estetický" dobový způsob vypovídání není exkluzivně literární, ale je především kulturně, sociálně a politicky formován. Literatura tak v sobě v podobě „stop" integruje rozmanité diskurzy, nebo jejich funkce a působení modeluje – ať už vědomě nebo nevědomě, v režimu pozitivním nebo negativním. Ruralismus je také napojen zásadním způsobem na ty významy slova *kultura*, které odkazují etymologicky na jeho spojení s obděláváním půdy a kultivací. Tyto významy však nejsou prosty vnitřních rozporů, podpořených a podporujících mj. i již zmíněný rozdíl mezi městem a venkovem:

> [...] možná že za potěšením, které nám přináší lidská ‚kultivovanost', prosvítají vzpomínky našeho druhu na sucho a hladomor. […] kultivovaní jsou obyvatelé měst a ne ti, kteří skutečně obdělávají půdu. Ti, kteří kultivují zemi, jsou méně schopni kultivovat sebe samé. Díky zemědělství totiž na kulturu nemají čas (Eagleton 2000, s. 10).

Integraci zmíněných diskurzů dokládají proměny povídky Františka Křeliny, jež vyšla poprvé roku 1927 pod názvem *Zápas* ve sbírce povídek *Hlas kořenů*. Známější je však pod názvem *Rostlo tam jalovčí a vřes* ze sbírky *Jalovčí stráně* (1937; samostatně pak povídka vyšla roku 1942, ve stejnojmenném souboru pak 1947 a 1967). Nalezneme zde vlivy diskurzu mediálního (noviny), kriminologického (plánování vraždy) i diskurzu tělesného a psychologického (dopady plánovaného zločinu na tělo a mysl hlavní postavy). Jan Kopal se stává pachtýřem na statku svého zesnulého vzdáleného bratrance a má pečovat také o jeho potomka, osiřelého chlapce Václava. Čím víc však Kopal na statku pracuje, obhospodařuje jej, a především poté, co zkultivuje vřesoviště v pole, začíná mít pocit, že to on má na něj větší morální nárok než sirotek – skutečný majitel statku. U pachtýře se pozvolna objevují „špatné" myšlenky, začíná plánovat, jak nejlépe se chlapce zbavit. S kultivací pole a statku se sám pachtýř stává méně kultivovaným a kulturním. Jeho plány nejprve zahrnují představu, že chlapec, „jenž

nemoc sál již z mateřských prsou a z tátova souchotinářského dechu" (Křelina 1927, s. 8–9), brzy zemře sám na nemoc, „neboť všichni věřili, že v jeho [Václavových] prsou poroste s lety nemoc, jako s jinými dětmi roste smích" (Křelina 1927, s. 9). Když však Václav s onemocněním zrovna nepospíchá, začíná Kopal vyhledávat příležitosti, kdy by chlapec mohl onemocnět (např. jej nechá prochladnout na poli). Mírnější plány na zbavení se hocha se s postupujícím časem mění v konkrétnější plánování vraždy. Do plánu nechat chlapce zemřít je ve všech verzích povídky zapojena také Kopalova žena – ví či alespoň tuší, o co se její manžel snaží, samotný úmysl však mezi nimi ve všech případech zůstává nahlas nevyřčený. V první verzi povídky (1927) jsou Kopalovy úklady o chlapcův život pouze naznačeny:

> Byly to každodenní drobné nástrahy, nenápadné, zákeřné. A při každé se chvěl [Kopal] hrůzou i touhou po uskutečnění. Nepamatuje se na všechny úklady, které měly zlomit křehký život. Bylo to zápolení bez oddechu a bez smilování […] (Křelina 1927, s. 10).

V pozdějších verzích povídky Kopalovi postupem času přichází na mysl, že by mohl chlapce otrávit. Ve verzi z roku 1947 pak nápad na otrávení chlapce pachtýřovi přináší tisk – v novinách, které čte večer v hospodě, se ve zprávách ze soudní síně dočítá o muži, jenž jedem zavraždil svou ženu. Nejprve kupuje jed na potkany/„němkyně" (shodně ve verzích 1937, 1947 i 1967), a při dalším pokusu volí arzen (verze 1947 a 1967). Zde se opět objevuje motiv novin: Kopal po cestě domů nachází srolovaný výtisk pod kamenem na místě, kde se chystá posvačit. Čte titulek *VRAH UNIKL* (Křelina 1967, s. 21), přičemž vnímá titulek jako znamení a bojí se jich dotknout. Přinesený arzen nosí neustále při sobě a nejistý si jeho účinkem, neboť jej na rozdíl od jedu na potkany ještě nikdy nepoužil, jej nejprve zkouší sám na sobě. I v halucinacích způsobených otravou se chystá chlapce otrávit:

> Ví, že je to sen, i ve snu to ví a stejně ve snu ví, že musí dodělat tu hroznou věc, […], pytlík s tamtím má uvázaný na šňůrce pod košilí, stůj co stůj to musí ukončit (Křelina 1967, s. 23).

Z děsivého snu budí blouznícího Kopala jeho dcera.

Právě na vztahu Kopala k dceři je nejvýrazněji vidět úpadek, kterým v průběhu let prochází. Dívenka je ve všech verzích povídky vnímána jako ztělesnění dobra na statku, všechny ostatní postavy spojuje láska k ní. Degenerace, která je způsobena myšlenkami na zbavení se chlapce, si je pachtýř vědom. Sám se cítí nečistý, dceři se vyhýbá, nechce ji svými myšlenkami „nakazit", poskvrnit její čistotu. Díky jejímu pohledu, dětským otázkám, zda se někdy usmívá či umí zpívat, zjišťujeme, že i tyto „drobné" projevy lidství se z pachtýře vytrácí. Kopal své činy omlouvá právě tím, že se pro ni snaží zajistit lepší budoucnost. Dětská žádost o zazpívání písničky však alespoň na chvíli dává Kopalovi pocítit, jak moc se změnil:

„Já umíval zpívat, děvenko," a chtěl se usmívat její řeči, už tak našpuloval rty, jako by nadouval líce, jenže je rychle stáhl nevěda o tom, tahle otázka ho pronikla od shora dolů. „Umíval," řekl ještě, ale náhle se rychle obrátil a jde raději pryč. Umíval, opakuje v duchu sám sobě, dokud jsem tu věc neměl v hlavě (Křelina 1947, s. 29; Křelina 1967, s. 19).

Také společnosti jiných vesnických obyvatel se straní. Čas od času zajde do hospody, ale i to jen proto, aby „byl jako každý druhý, třeba jednou na nich budou chtít svědectví anebo všelijak…" (Křelina 1947, s. 17; Křelina 1967, s. 11).

Jiné médium, tentokrát fotografie, sehraje roli v uvědomění si úpadku rodiny pro mladou dívku Boženu Jandovou z Prokůpkova románu *Žitný dvojklas* (1943). Dokládá vnímání fotografického obrazu, kterým moderna transformuje chápání paměti:

Bezchybně uložená paměť prostřednictvím fotografií tak brzy vede svůj vlastní život ve formě fantomových vzpomínek, a to jakmile se oddělí od svého kontextového rámce vyprávění, který má potenciál přeložit externí paměťové obrazy zpět do žité paměti (Assmannová 2018, s. 247).

V románu nalezne Božena při prohledávání věcí na půdě několik fotografií, které jí dovedou ukázat minulost. Na první fotografii spatřuje své rodiče v den jejich svatby. Matku poznává, podoba otce, kterého zná jen jako alkoholika, je pro ni k neuvěření:

Poznala maminku. Ano, to je její kulatá hlava, její jasné čelo, černé oči. A ten vedle ní? Překvapením trnula. „To je můj táta?" ptala se starého obrázku, z něhož se na ni díval muž mladý, bystrý, spíš pán než sedlák. Nechtěla věřit očím. […] dlouho pozorovala manželský pár, v němž nyní docela bezpečně poznávala rodiče. „Jak jste se změnili, zestárli, sami byste se nepoznali," šeptala těm podobám, představujíc si maminku i otce v jejich mladosti. „Z tebe zbyla jen skořápka," promluvila na podobu otce, „a byls přece hezký člověk," prvně v životě otci tykala. Dlouhou chvíli pak dumala nad tím, jak léta člověka proměňují. A srovnávala dnešní tatínkovu podobu s tím mužem na obrázku. Náhle z Boženy vyhrklo: „Ale to nejsi ty?" a byla pojednou plna pochyb (Prokůpek 1943, s. 211–212).

Fotografie se zde stávají oknem do minulosti, představují externalizaci paměti a zdroj její možné (re)konstrukce. Není to však jen vědomí plynoucího času, které fotografie v Boženě probouzí. Jistě, léta uběhla, matka zestárla, ale to je přirozené – Božena rysy i podobu své matky na fotografii bezpečně poznává, ani na chvíli nepochybuje, že je to ona, přičemž „tuto jistotu mi nemůže dát žádná literatura" (Barthes 2005, s. 82). Otce však najednou vidí jako jiného člověka: podoba muže na fotce se ničím nepodobá muži, kterého Božena každý den vidí svýma vlastníma očima. Rozum jí říká, že muž ze svatební fotografie musí být její otec, ale její podvědomí se brání si tuto skutečnost připustit. Nedokáže spojit pohledného muže s otcem – pijanem Jandou:

[...] človíček malý, vousy zarostlý až po uši. Neholí se a nestříhá už léta, ale na skleničce žitné bývá třikrát za den (Prokůpek 1943, s. 50)

a který je všem pro smích (srov. Prokůpek 1943, s. 50–52, 218, 251, 257).

Na dalším obrázku je pak zachyceno spřežení koní i s kočárem. Fotografie v Boženě vyvolává touhu a také zvědavost:

[…] pohled na spřežení ji unášel, dech se jí tajil a ve tvářích se rozhořívala. Podvědomě cítila, že hledí na cennou starožitnost, a bezmála by obrázek poprosila, aby jí prozradil, co skrývá. (Prokůpek 1943, s. 50).

Fotografie však mluvit nemohou, proto Božena prosí o vyprávění pamětníka – starého žebráka Linku. Konfrontuje jej s fotografiemi, ty osvěžují Linkovu paměť a může Boženě povědět příběh úpadku jejich

rodu. Náklonost k alkoholu a karbanu se z otce na syna předává již třetí generaci. Boženu vyprávění zarmucuje a když o několik měsíců později dochází k dražbě zbylého Jandova majetku, otec se jí proměňuje v odpudivého člověka, kterého se štítí. Zároveň však ze situace viní i matku, která se dle ní nedostatečně zajímala, co se děje v otcově duši (srov. Prokůpek 1943, s. 251). Kromě změněných pocitů k rodičům však fotografie a Linkovo vyprávění v Boženě vzbudilo také povědomí o minulosti rodu, o tom, že zde bývalo něco, čeho si mohla vážit. Tváří v tvář ztrátě domova v potupné dražbě se v Boženě ozývají majetnické pocity, v jejím nitru stoupá chaos, mísí se zde touha nenechat to „své" někomu jinému (to to raději sama zničit) s pomyšlením nad důsledky (mohla by být odsouzena jako žhářka, ztratit svého milého). Přesto všechno nad ní afekt vítězí a ona stavení zapálí – oheň pohltil nejen dům, ale i Boženinu mysl. A jak tvrdí Barthes (pro nás velmi lákavě), druhou stranou oné schopnosti fotografie být evidencí minulosti je právě šílenství:

[...] přivádí podobiznu až k onomu šílenému bodu, kdy se garantem bytí stává afekt (láska, vášeň, zármutek, nadšení, touha). Skutečně má tedy blízko k šílenství (Barthes 2005, s. 107).

Právě v důsledku vyprávění iniciovaného fotografickým médiem se Boženy zmocňuje šílenství, jedná právě v onom „afektu", který zmiňuje Barthes:

To všechno zří Boženina duše. Není jí úzko, otupěla. A odhodlala se. V obličeji zesinala, obočí se jí naježuje, řasy se zvedají, rty, dosud mírně pootevřené a větřící, se semkly v bezbarvou přímku. Chřípí se jí chvěje, v kolenou se malinko podlomila. „Plameny, plameny, oheň a plameny," kdosi skanduje v její blízkosti. „Plameny, plameny, oheň a plameny." […] „Hoř!" zasykla plaménku a rychle vyběhla na dvůr. Byla jen lehounce oblečena. Měla bačkory, letní šaty, prostovlasá. Kam se uchýlí se svou zmateností a myšlenkami na oheň? […] Prahla po tmě a tichu. V hlavě jí plál oheň; praskal. Hnal ji zasněženými poli, napříč cestami i pěšinami. Studený vítr necítila, ztratila bačkory, už běží jen v punčochách. Rukama si zakrývá obličej, oheň ji oslňuje, neboť je prudší než světlo slunce. Nechce vidět plamennou zář. Zacpává si uši, má je plné hřmění a hukotu. Hlava bolí, zvláště nahoře v temenici; ve spáncích se jí něco bortí. Božena hoří. Náhle zapadla do závěje až po pás. Sníh vlídně objal její tělo, cítila dokonce, že hřeje. Blahý pocit únavy se jí zmocňuje (Prokůpek 1943, s. 258–259).

Přesto se Božena ze sněhové závěje dostává, zvládne ještě dojít k chalupě Říhových, kteří se o ni nemocnou starají. Božena leží v horečkách, stále blouzní o plamenech, cítí, že na ni sahá smrt. Nebojuje však jen svou vůlí, nýbrž i „její krvinky bojují v těžkém souboji, brání se úkladům" (Prokůpek 1943, s. 262). Povšimněme si v kontextu výše zdůrazňovaného medicínského diskurzu Prokůpkova užití „krvinky" jako jednoho z činitelů aktivního boje se smrtí a šílenstvím. Ilustrativní je jednak proto, že Jan Jánský, který klasifikoval krevní skupiny, byl psychiatr, a původně zkoumal vztah mezi srážlivostí krve a duševními poruchami, jednak proto, že „krvinka" spadá do sféry „neviditelného" těla, kterému teprve moderní mikroskopie (spolu s viry a bakteriemi) propůjčuje jejich (technologickou) viditelnost. Fyziologie, psychopatologie, paměť a trauma jsou zde propojeny v typicky modernistickém chiasmatu.

Boženino šílenství však nezůstává osamoceno. Přestože se jí stavení nepovedlo zapálit, její nemoc a otcova náhlá smrt vyvolají reakci také u její matky, která se (řečeno dnešní terminologií) ocitá v šoku:

Poničeně, jako na popel spálená, zežloutlá, zírá před sebe, ruce se jí třesou. […] Její duše je zoufale pustá, že puká, rozpadává se v hrudky, tělo jí připadá těžké. Skelný zrak upírá k Boženě, ale nevidí ji. […] Její scvrklé tělo dohasíná (Prokůpek 1943, s. 261).

Pohled na Boženino blouznění, v němž od sebe odhání smrt, přivede následně do mdlob i sedmnáctiletého Ondřeje Říhu, jenž je do ní zamilován. Psychické i fyzické (běžel pro lékaře) vypětí z náročné situace, rána do hlavy, do níž se udeřil při pádu, šok z toho, že dopadl na vychládající tělo Boženiny matky – to vše způsobuje, že se Ondřejova mysl propadá do apatie:

[…] co Říha [Ondřejův otec] pamatuje, […], nepoznal nemoc, kterou je stižen Ondřej […]. Nic ho už nebolí, na nic nenaříká, nežaluje, ale z postele nerad vstává, někdy sotva na chviličku. Leží, převaluje se, tupě hledí do prázdna. Rád by počítal zoubky krajek na záclonce v okně, není však schopen počítání. Nemluví, neusmívá se, ani se nechmuří, obličej má nehybný. O nic nežádá, k jídlu je lhostejný a jedině pečuje o to, aby byl čistý (Prokůpek 1943, s. 265–266).

Říhovi se snaží Ondřejův stav řešit, jezdí po lékařích po celých Čechách, nechají chlapce prohlédnout v Praze. „To prý bývá po zápalu mozkových blan, to je lékařské zjištění Ondřejovy nemoci" (Prokůpek 1943, s. 267). Říhá věří, že by se mohl chlapcův stav zlepšit, kdyby znovu spatřil Božena, která uprchla z kraje. Hledá ji, když ji však nakonec najde, jediné, čeho dosáhne, je naopak zhoršení Ondřejova stavu:

> Dosud byl tichým bláznem, nikomu neublížil […]. Míval občas i jasné chvíle. Ale od onoho setkání s Boženou, Ondřejovy oči hrozí. Ztrácejí se mu v důlcích, obočí i řasy zhoustly. Bezbarvé zorničky se velmi často bez vnější příčiny ztemní. Jiskří v nich V takových chvílích Ondřejova ústa začnou mumlat něco nesrozumitelného. Rukama rozhazuje, pozvedá je k hrozbě a z čista jasna se dává do úprku. Před někým utíká. Bývá rozechvělý, zkřehlý a domů se vracívá až k ránu. Do setkání s Boženou byl tichým bláznem. Nyní se ho začínají bát blatské děti […] (Prokůpek 1947, s. 348).

Zde se před námi otevírá téma provázanosti tělesné a duševní stránky člověka, která nabývá v moderně specifických podob v důsledku prostupování diskurzem antropologickým (výsledkem jsou např. frenologie nebo rasistické teorie), genetickým (výsledkem je dobová eugenika) a dalšími. Ono propojení těla a duše je bezpochyby ve velké míře tradiční:

> Poměr mezi duší a tělem jest vzájemný; jednak působí duše na zevnějšek tak, že duševní děje se projevují ne pouze úmyslnými činy, naším konáním, nýbrž také mimovolnými jevy (Matiegka 1913, s. 7).

Můžeme však zdůraznit, že se opět ocitáme v režimu vizuality, nikoli diskurzivity, spojitost těla a duše je zjevná, evidentní, tudíž zobrazitelná a zachytitelná vizuálními médii, především fotografií. Této viditelnosti jiného, ikonografií alterity, se věnuje ve své knize *Imaginace jinakosti* Filip Herza. Je ale také hnací silou, která přisuzuje vizualitě a fotografii moc terapeutického a diagnostického nástroje, ať už u Jeana-Martina Charcota nebo Hugha Welche Diamonda. Dnešní studium modernistické reprezentace trpících, nemocných a traumatizovaných těl ukazuje, že (oproti Barthesově teorii), fotografie ne nutně dokumentuje viditelnost symptomů, ale může vést také k jejich produkci:

> Diamondova kamera fyziognomické symptomy ani tak nezachycovala, jako je spíše vytvářela, a sám Diamond je následně využíval k účelům terapeutickým a rétorickým (Pearl 2009, s. 305).

V tomto smyslu se tedy na Prokůpkově příkladu zdá, že literární diskurz, právě proto, že nenabízí přímou viditelnost těla, ale obestírá ji závojem jazyka, přece jen nabízí komplexnější pohled na tento fenomén. Je tomu tak také proto, že, jak jsme se pokusili ukázat, je tento literární diskurz prostoupen diskurzy jinými: sociologickými, politickými, medicínskými, paměťovými, kriminalistickými nebo psychopatologickými.

V této propojenosti diskurzů ruralistické literatury spatřujeme (z hlediska literárních dějin) zásadní posun oproti již dříve zmiňované venkovské próze. Spektrum možných diskurzů se tak ale v žádném ohledu nevyčerpává: podobně bychom mohli ilustrovat pronikání diskurzů spojených se „zdravým tělem" (např. Knapovo *Vysoké jarní nebe*, 1932), „erbovními" nemocemi moderny jako je TBC (např. Prokůpkovy romány *Marie*, 1930, a *Zakryto slzami*, 1937) či s násilím páchaným na slabých a bezmocných (domácí násilí se objevuje např. v Prokůpkově *Žitném dvojklasu* či Knapově *Pusztě*, 1937, znásilnění např. v Knapově *Věnu*, 1944). Bylo by možné dokladovat i dobové pohledy na lidskou sexualitu, třeba prostřednictvím tematizace potratů (např. Knapova *Réva na zdi*, 1926, či již zmíněné *Vysoké jarní nebe*).

Literatura

A g a m b e n G., 2011, *Homo sacer*, Praha.

A r i e s P., 2020, *Dějiny smrti*, Praha.

A r m s t r o n g T., 2000, *Two Types of Shock in Modernity*, „Critical Quarterly" 42, č. 1, s. 60–73.

A s s m a n n o v á A., 2018, *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*, Praha.

B a r t h e s R., 2005, *Světlá komora*, Praha.

B e n j a m i n W., 2006, *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge (Mass.) a London.

Bílek P., 2005, *Hledání esence či vertikální i horizontální konstruování sítě?*, [in:] V. Papoušek, D. Tureček, *Hledání literárních dějin*, Praha, s. 78–85.
Didi-Huberman G., 2003, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpętričre*, Cambridge (Mass.).
Eagleton T., 2000, *Idea kultury*, Brno.
Elliott K., 2012, *Portraitue and British Gothic Fiction: The Rise of Picture Identification 1764–1835*, Baltimore.
Foucault M., 1999, *Vůle k vědění*, Praha.
Foucault M., 2000, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin.
Foucault M., 2003a, *Péče o sebe*, Praha.
Foucault M., 2003b, *Užívání slastí*, Praha.
Foucault M., 2010, *Zrození kliniky*, Červený Kostelec.
Hayles K., 1990, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca.
Herza F., 2020, *Imaginace jinakosti: Pražské přehlídky lidských kuriozit v 19. a 20. století*, Praha.
Jirsa T., 2016, *Tváří v tvář beztvarosti*, Brno.
Kittler F., 1995, *Aufschreibsysteme 1800/1900*, München.
Kittler F., 2018, *Gramofon. Film. Typewriter*, Praha.
Konrád O., Kučera R., 2018, *Cesty z apokalypsy: Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914-1922*, Praha.
Křelina F., 1927, *Zápas*, [in:] F. Křelina, *Hlas kořenů*, Praha, s. 5–17.
Křelina F., 1937, *Rostlo tam jalovčí a vřes*, [in:] F. Křelina, *Jalovčí stráně: novely a povídky*, Praha, s. 54–71.
Křelina F., 1947, *Rostl tam jalovec a vřes*, [in:] F. Křelina, *Jalovčí stráně*, Praha, s. 7–37.
Křelina F., 1967, *Rostl tam jalovec a vřes*, [in:] F. Křelina, *Jalovčí stráně*, Praha, s. 5–29.
Lenerová M. a kol., 2014, *Tělo mezi medicínou a disciplínou*, Praha.
Lorenzová H., Petrasová T. (eds.), 2001, *Fenomén smrti v české kultuře 19. století,* Praha.
Matiegka J., 1913, *Duše a tělo*, Praha.
Matiegka J., 1917, *Tělesné vlastnosti českého lidu*, Praha.
Med J., 2011, *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*, Praha.
Nordau M., 1895, *Degeneration*, New York.
Pearl S., 2009, *Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, „History of Photography" 33, č. 33, s. 288–305.
Petrasová T. (ed.), 2009, *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*, Plzeň.

Prokůpek V., 1943, *Žitný dvojklas*, Brno.
Putna M. C., 2010, *Česká katolická literatura 1918–1945*, Praha.
Rokoský J., 2005, *Agrární strana, ruralisté a tiché hrdinství* [in:] *Ruralismus, jeho kořeny a dědictví: osobnosti, díla, ideje: sborník referátů z vědecké konference konané ve dnech 22.–23. dubna 2005 v Sedmihorkách*, Semily, s. 219–228.
Rühmann F., 1992, *Der Einfluss von Konzepten zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten auf die gesellschaftliche Normierung der Sexualität am Beispiel der Tätigkeit der deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten zwischen 1900 und 1933,* „Zeitschrift für Sexualforschung" 5, s. 346–359.
Santner E., 1996, *My Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity,* Princeton.
Serres M., 1982, *Hermes*, Baltimore.
Sontag S., 2003, *Regarding the Pain of Others*, New York.

Anna GAWARECKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

DOI: 10.14746/bo.2022.4.4

W poszukiwaniu ciszy. Dwa głosy w sprawie mizofonii

Keywords: misophonia, maladic discourse, anti-modernist tendencies, soundscape, noise hazard

Słowa kluczowe: mizofonia, dyskurs maladyczny, tendencje antymodernistyczne, krajobraz dźwiękowy, zagrożenie hałasem

Abstract

In the years 1933–1934, Jaromír John, a prose writer associated primarily with the "Lidové noviny", published the novel *Výbušný zlotvor (o muži, kterého pronásledovala auta)*. Much later, in 2007, the work of one of the leading Czech postmodernists, Jaroslav Rudiš, *Potichu*, appeared on the book market. Both texts, regardless of the differences in the narrative conventions that build their fictional order, share the anti-civilization character of the diagnoses and the tendency to undermine the approval of the modernization discourse. In both novels, among the defined shortcomings of the modern world, pollution of the environment with noise comes to the fore. Their heroes suffer from the so-called misophonia, that means hypersensitivity to sounds. Behind the apparent obviousness of the maladic narrative a devastating diagnosis of the rudimentary shortcomings of modern life is hidden. It is not the first time in the world literature that descriptions of disease symptoms turn out to be an effective instrument for recognizing the negative aspects of a psychosocial situation and designing treatment methods capable of healing it.

W latach 1933–1934 Jaromír John, prozaik kojarzony przede wszystkim ze środowiskiem „Lidovych novin", opublikował powieść *Výbušný zlotvor (o muži, kterého pronásledovala auta)*. O wiele później, w roku 2007, na rynku księgarskim ukazało się dzieło jednego z czołowych czeskich postmodernistów, Jaroslava Rudiša, *Potichu.* Oba teksty, niezależne od odmienności budujących ich fabularny porządek konwencji narracyjnych, łączy antycywilizacyjny charakter stawianych diagnoz oraz tendencja do podważenia aprobatywnego nacechowania dyskursu modernizacyjnego. W obu powieściach też wśród definiowanych mankamentów współczesnego świata na plan pierwszy wysuwa się zanieczyszczenie środowiska hałasem. Ich bohaterowie cierpią bowiem na tzw. mizofonię, a zatem nadwrażliwość na dźwięki. Za

pozorną oczywistością narracji maladycznej kryje się druzgocąca diagnoza rudymentarnych mankamentów współczesnego życia. Nie po raz pierwszy w literaturze światowej opisy objawów chorobowych okazują się tu efektywnym narzędziem rozpoznania negatywnych aspektów sytuacji psychospołecznej i zaprojektowania metod leczniczych zdolnych, by sytuację tę uzdrowić.

> Ludzkość musi podjąć jakąś formę oporu. Co się stanie z naszym światem, jeśli nie szuka on różnych przestrzeni ciszy? Wewnętrzny odpoczynek i harmonia mogą płynąć tylko z ciszy. Bez ciszy nie ma życia. Największe tajemnice świata rodzą się i rozwijają w ciszy. W jaki sposób rozwija się natura? W największej ciszy. Drzewo rośnie w ciszy, a źródła wody przepływają najpierw w ciszy ziemi. Słońce, które wznosi się nad ziemią, ogrzewa nas, jaśniejące i wspaniałe, w ciszy (Sarah, 2017, s. 52).

W latach 1933–1934 Jaromír John, prozaik kojarzony przede wszystkim ze środowiskiem „Lidovych novin", a zatem z twórczością zanurzoną w tematyce współczesnej codzienności, opublikował na łamach czasopisma „Pestrý týden" powieść *Výbušný zlotvor (o muži, kterého pronásledovala auta)* („Wybuchowy potwór. O człowieku, którego prześladowały samochody"; wydanie książkowe: 1959). Wiele dekad później, w roku 2007, na rynku księgarskim ukazało się dzieło jednego z czołowych czeskich postmodernistów, Jaroslava Rudiša, opatrzone sugerującym egzegetyczne bogactwo znaczeń tytułem *Potichu* („Po cichu"). Oba teksty, niezależne od odmienności konwencji narracyjnych budujących ich fabularny porządek (śledzenie losów jednego „centralnego" protagonisty | rozproszenie uwagi wokół kilku, pozornie przypadkowo dobranych i na pierwszy rzut oka całkowicie sobie obcych postaci), łączy antycywilizacyjny charakter stawianych diagnoz oraz tendencja do podważenia bezdyskusyjności aprobatywnego nacechowania dyskursu modernizacyjnego. W obu też powieściach wśród definiowanych mankamentów współczesnego świata na plan pierwszy wysuwa się zanieczyszczenie środowiska hałasem, w *Wybuchowym potworze* przez pisarza sygnalizowane z poczuciem własnego odkrywczego nowatorstwa, w *Po cichu* natomiast opisywane ze świadomością intensywnie w ostatnich czasach rozwijającego się dyskursu, który, przynajmniej od opublikowania sławnych manifes-

tów R. Murraya Schafera, zyskał status jednego z kluczowych pojęć (i argumentów), kształtujących zręby ekologii kulturowej.

Kanadyjski kompozytor i muzykolog, odnajdując w rozwoju technologicznym źródło nieodwracalnych przemian, zakłócających naturalny (i przyjazny dla człowieka) wymiar definiowanego przez siebie krajobrazu dźwiękowego, zwrócił uwagę na swoistą dwufazowość narastania agresji dźwiękowej, zmuszającej członków współczesnych społeczeństw do życia w nieustannym zgiełku:

> The lo-fi soundscape was introduced by the Industrial Revolution an was extended by the Electric Revolution which followed it. The lo-fi soundscape originates with sound congestion. The Industrial Revolution introduced a multitude of new sounds with unhappy consequences for many of the natural and human sounds which they tended to obscure; and this development was extended into a second phase when the Electric Revolution added new effects of its own and indroduced devices of packaking sounds and transmitting them schizophonically across time and space to live amplified and multiplied existences (Schafer 2019, s. 71)[1].

Posługując się tym rozróżnieniem (czy też: respektując zaproponowane przez Schafera ewolucyjne ujęcie ekspansji owego *lo-fi soundscape*), powieści Johna i Rudiša umieścić można w różnych punktach ciągu kontynuacyjnego cywilizacyjnych przemian, w którym doświadczanie akustycznej opresji i zniewolenia stanowi istotną przyczynę psychicznego i emocjonalnego dyskomfortu odczuwanego jako przymus słyszenia (i słuchania) niepożądanych dźwięków. W fa-

[1] Por. też: „Pojęcie hałasu było produktem ubocznym rewolucji przemysłowej. W byle jak budowanych i od początku nędznych dzielnicach proletariackich i miejscach pracy [...] nigdy nie cichł hałas budowania, stukot, pisk ciętego metalu, niekończący się łomot pras, rozdzierające uszy wybuchy potężnych gwizdawek parowych, syren i elektrycznych dzwonków, które oznajmiały początek i koniec pracy [...] robotników mieszkających w miastach, wyrywały ich z toku niekończących się, monotonnych dni. Powszechnie znane dźwięki życia wiejskiego [...] – przyjemne czy nie, były rozpoznawalne. Tutaj zaś [...], na ulicy, w sklepie fabrycznym i w kopalni rozlegała się kakofonia dźwięków, trudnych do wyodrębnienie czy zidentyfikowania. Stały sie one nowymi, potencjalnymi niebezpieczeństwami, napierającymi na przepracowany umysł ludzki" (Gordon 1992, s. 197–198; cyt. za: Cox 2010, s. 23).

zie pierwszej, „industrialnej", której audiosferyczne konsekwencje zajmują pisarza w *Wybuchowym potworze*, o rozrastanie się przestrzeni hałasu oskarżony zostaje gwałtowny (traktowany w kategoriach inwazji) rozwój motoryzacji, fazę drugą zaś – interesującą autora *Po cichu* charakteryzuje w największej mierze otaczająca człowieka z wszystkich stron kakofonia dźwięków przetworzonych elektronicznie.

Obie powieści zbliża zatem do siebie (choć trudno tu wysnuwać miarodajne wnioski dotyczące ich ewentualnego genetycznego pokrewieństwa) potrzeba przyjrzenia się groźnemu, postrzeganemu jako nieoczekiwany „skutek uboczny" cywilizacyjnego postępu, zjawisku, a mianowicie: przekształcaniu krajobrazu akustycznego w sposób zakłócający prawidłowe funkcjonowanie indywidualnej i wspólnotowej egzystencji. Ostrze ataku pisarze kierują w efekcie w stronę najbardziej spektakularnych nośników owego „udźwiękowienia świata", z jednej strony (John) o katastrofę ekoakustyczną obwiniając miejski ruch uliczny, z drugiej strony natomiast (Rudiš) ukazując destrukcyjne skutki przesycenia przestrzeni publicznej emitowaną za pomocą rozmaitych urządzeń muzyką popularną.

Utyskiwania nad „hałaśliwym obliczem" współczesności mnożą się w ostatnich latach w wypowiedziach muzykologów, akustyków, socjologów, teologów, lekarzy, kulturoznawców czy kodyfikatorów szkolnych programów dydaktycznych, co między innymi oznacza, że naukowy namysł nad dźwiękowym otoczeniem człowieka stanowi „wdzięczny" przedmiot badań interdyscyplinarnych, dodatkowo sprzyjając koncentracji tych wielodziedzinowych rozważań w ramach założeń humanistyki zaangażowanej. Zaangażowanie to znajduje jednak najpełniejszy wyraz nie tyle w wypowiedziach specjalistów, ile w tekstach literackich dzięki odpowiedniemu konstruowaniu fikcyjnego świata predestynowanych do zabierania głosu w sprawach istotnych dla funkcjonowania (po)nowoczesnego świata.

Imperatyw wyrażania troski o kształt rzeczywistości tradycyjnie traktowany bywa w kategoriach jednego z najważniejszych „zadań", jakie przed twórczością artystyczną stawiają widzowie, słuchacze czy

czytelnicy. Dominujące w dzisiejszej humanistyce nurty badawcze niechętnie co prawda (należy jednak zaznaczyć, że ostatnio sytuacja ta, częściowo przynajmniej, się zmienia) spoglądają na zbyt daleko idące (naiwne) utożsamianie fikcjonalnych konstruktów z empirią, ale w praktyce recepcyjnych doświadczeń kryteria życiowego prawdopodobieństwa oraz ideowej (ideologicznej) trafności prezentowanych konkluzji wciąż odgrywają istotną rolę. Tak zarysowany horyzont oczekiwań (określenie Hansa Roberta Jaussa[2]), na zasadzie swoistej siły ciążenia nadal zatem określa potrzeby odbiorców, którzy od poddawanego lekturze tekstu wymagają powagi w rozpoznawaniu i obnażaniu bolączek współczesnego życia. Zarówno zatem w okresie międzywojennym, czyli w czasach, kiedy żywa jeszcze była wiara w „sprawczą moc" literatury wyposażonej w zdolność korygowania niepożądanych społecznych czy politycznych procesów, jak i w epoce postmodernistycznego permisywizmu, bezinteresownej gry z konwencjami i kulturowej pluralizacji, żądanie, by pisarze zajmowali określone stanowisko w kwestiach daleko wykraczających poza granice wąsko pojmowanej literackości, niezmiennie pozostaje aktualne. Przedmiotem artystycznych interwencji stają się w pierwszym rzędzie „wielkie tematy" wspólnotowych i tożsamościowych dyskursów – opresyjne uroszczenia władzy i jej w Foucaultowskim duchu ujmowa-

[2] Jauss wiąże koncept „horyzontu oczekiwań czytelnika" przede wszystkim z literackimi kompetencjami odbiorców (zwłaszcza ze znajomością konwencji literackich), ale dowodzi również, że kategoria ta, „jest zarazem w stanie dać lepsze naświetlenie specyficznej funkcji literatury w rzeczywistości społecznej. Przywilejem czytelnika w stosunku do osoby (hipotetycznie) nie czytającej jest bowiem to, że – by pozostać w sferze wyobrażeń Poppera – nie musi on wpierw napotykać nowej przeszkody, aby zdobyć nowe doświadczenia na temat rzeczywistości. Doświadczenie lekturowe, zmuszając do nowych konstatacji, pozwala mu oderwać się od przystosowań, przesądów i ślepych uliczek własnej praktyki życiowej. Literacki horyzont oczekiwań tym różni się od horyzontu oczekiwań historycznej praktyki życiowej, że nie tylko przechowuje poczynione doświadczenia, lecz także antycypuje nie urzeczywistnione możliwości, rozszerza ograniczoną swobodę zachowań społecznych o nowe życzenia, wymagania i cele, a tym samym otwiera drogę do przyszłych doświadczeń" (Jauss 1972, s. 301–302).

ne rozproszenie, nierówności społeczne i ekonomiczne, przemoc symboliczna i ideologiczne wykluczenie, nadobecność postaw narcystycznych, hedonistycznych, konsumpcjonistycznych czy stosunek do etnicznej/genderowej Inności.

Problematyka zanieczyszczenia wizualnego i/lub akustycznego środowiska pojawia się w kulturowych reprezentacjach rzadziej i najczęściej pełni funkcję amplifikacyjną – dookreśla i precyzuje obraz teraźniejszości, która wywołuje uczucia niechęci, rozczarowania i egzystencjalnego dyskomfortu oraz rodzi tęsknotę „za dobrymi starymi czasami". Jak bowiem pisze Tomasz Mizerkiewicz:

> Przeciw wielkiej zintegrowanej współczesności, za którą stoją niezliczone urządzenia i dyskursy mocodawców, globalnych czy lokalnych, występuje zatem co chwila dojmujące, powszechne, ale i twórcze doświadczenie asynchronii, niezborności kilku rytmów czasowych danych do zgłębienia (Mizerkiewicz 2021, s. 12).

Nie inaczej dzieje się w powieściach Johna i Rudiša. Pierwsza z nich opowiada o przeprowadzce emerytowanego urzędnika leśnego, Čeňka Engelberta, który przyjeżdża do Pragi z głębokiej, niedotkniętej jeszcze procesami modernizacji, prowincji, gdzie dziewiętnastowieczny dyskurs patriotyczny nadal pozostaje wiążący dla budowania indywidualnej i wspólnotowej tożsamości i gdzie nie kwestionuje się (jeszcze!) tradycyjnego etosu stawiającego honor, uczciwość i przyzwoitość na czele hierarchii wartości. Doświadczenia zyskane podczas pobytu w czechosłowackiej stolicy powodują, że wpojony bohaterowi (i przez niego zinterioryzowany) za pośrednictwem edukacji i lektury mit Pragi jako centrum życia narodowego podlega swoistej dekonstrukcji. W zderzeniu z metropolitalnymi realiami mit ten obnaża bowiem swe „odwrócone oblicze": w oczach Engelberta miasto zaczyna stopniowo jawić się jako przestrzeń poddana działaniu mechanizmów deprawacyjnych, w której ów tradycyjny etos ulega rozkładowi, czy raczej zostaje wyrugowany, uznany za przestarzały i zastąpiony „nowocześniejszą" antyetyką bazującą na egoistycznej kalkulacji i na ekonomii zysków i strat:

> Myslil na svůj dosavadní život a v jeho nitru rostlo odhodlání, aby statečněji než dosud bránil se nástrahám Prahy, velkého města, jež nerozumí jeho demokracii, jež je

přece také dobrotou srdce, v městě v němž panuje boj vlčích smeček o život, kdo z koho, zub za zub, v němž není času pro idylu, besedování, citové výlevy a lidskost, avšak jen pro prospěch, obchod – to třeba pochopit! – když pomoc bližnímu podle přikázání evangelia je tu nerozumným hlupactvím, jež přivede člověka i do kriminálu. Velkoměsťan, jak vidět nemá důvěry v nikoho a nevěří v nic a dokonce i vlastenectví, svornosti v národě se posmívá, předků si neváží a muže své vynikající, politiky […] ve vedení republiky osvědčené, tisk pražský tupí, pomlouvá a skandalizuje (John 1983, s. 186).

Z tego zaś punktu widzenia opowieść o przekształceniu audiosfery miasta w opisywany przez Schafera *lo-fi soundscape*, stanowiący swoisty (wyeksponowany w tytule) *leitmotiv* narratorskich (pisarz, choć nie jest to bezwzględna reguła, korzysta z konwencji narracji spersonalizowanej) diagnoz i obserwacji, jawi się jako synekdochiczny być może, ale spektakularny syndrom wynaturzenia, które dotyka współczesny świat społeczny. W rzeczywistości opanowanej przez cywilizacyjne nowinki, a do nich zaliczyć tu wypada również poczucie tożsamościowego i aksjologicznego kryzysu, skutkującego rozchwianiem dotąd niepodważalnego porządku symbolicznego, wszechogarniający hałas, przynajmniej w ujęciu Johna/Engelberta, postrzegany może być w kategoriach metafory, czy też „widomego (słyszalnego?) znaku" negatywnych przemian, których protagonista *Wybuchowego potwora* nie potrafi zaakceptować ani, tym bardziej, działać zgodnie z na nowo konstytuującymi się regułami międzyludzkich i wspólnotowych interakcji. Niezgoda ta powoduje zaś, że bohater zaczyna funkcjonować na obrzeżach zmodernizowanego, metropolitalnego świata, w nim bowiem, jak pisze Lisowska-Magdziarz:

> Miarą sukcesu jednostki […] jest poziom jej biegłości w poruszaniu się i dostosowywaniu do tego nieustannego natłoku silnych, zagęszczonych i stale się zmieniających bodźców. W kontinuum reakcji na wezwania kultury konsumpcyjnej i stylów życia w jej obrębie na jednym biegunie znajdą się jednostki i grupy biegle poruszające się w chaosie i zagęszczeniu bodźców i propozycji, wybierające wśród rozmaitych opcji najkorzystniejszą dla siebie i traktujące zgiełk jako okoliczność obiecującą, gratyfikująca, radosną. Na drugim końcu znajdą się już nawet nie ci, których zgiełk przeraża i unieruchamia, lecz ci, którzy nie mają społecznych ani indywidualnych możliwości wzięcia w nim udziału (Lisowska-Magdziarz 2012, s. 90).

Wykluczenie z konsumpcji – jeden z najboleśniej odczuwanych współcześnie rodzajów społecznej alienacji – dotyka jednak nie tyle Engelberta, choć John, niejako na marginesie rozważań, problem narastającej potrzeby posiadania dóbr materialnych i uczestnictwa w „wyścigu szczurów" rejestruje, ile Vladimíra, jednego z bohaterów Rudišowskiego *Potichu*, który, podobnie zresztą jak protagonista *Wybuchowego potwora,* cierpi na mizofonię, co sytuuje go poza ramami zbiorowości „przyzwyczajonej" a nawet: afirmującej sytuację wszechobecności hałasu i widzącej w nim symbol nowoczesności[3].

Przypadłość ta, dzisiaj szeroko omawiana, także w literaturze dokumentu osobistego[4], w latach trzydziestych nie została jeszcze odkryta i zdiagnozowana. Powieść Johna stanowi zatem swoiście „premedyczny" opis jej symptomów, aczkolwiek prozaik nie dostrzega w ich znamion choroby psychicznej, całą odpowiedzialność przerzucając na „obiektywną", empirycznie weryfikowalną, sytuację akustyczną:

---

[3] Po taki trop interpretacyjny sięga na przykład Pavel Janoušek, twierdząc, że Vladimír, inaczej niż pozostali bohaterowie powieści, „kteří jsou in, je docela out: trpí přítomnou dobou a zejména hlukem, jejž vydáváme" (Janoušek 2009, s. 244). Zasięg i charakter tego cierpienia daleko jednak wykracza poza granice frustracji wywołanej niemożnością korzystania z dóbr konsumpcyjnych, oferowanych przez ponowoczesne społeczeństwo i systemy ekonomiczne czy instytucjonalne. Nadwrażliwośc na dźwięki powoduje bowiem, że Vladimír nie jest w stanie nawiązać jakichkolwiek satysfakcjonujących relacji ze światem zewnętrznym.

[4] Świadectwem mizofonii pozostaje na przykład, jak pokazuje Iwona Kabzińska, książka Siergieja J. Rumjancewa *Księga ciszy. Dźwiękowy pejzaż miasta* (2003), która, zdaniem badaczki, „jest wnikliwą analizą opozycji cisza – hałas. Skłania również do refleksji nad stosunkami międzyludzkimi i samotnością człowieka, który z powodu nadwrażliwości na dźwięki czuje się obco w społeczeństwie zdominowanym przez tzw. przeciętnie wrażliwych. Opis doświadczeń autora związanych z rozpaczliwym poszukiwaniem ciszy w środowisku, w którym rządzi hałas (dobiegający nieprzerwanie z ulic, placów budowy i remontowanych lokali mieszkalnych, z radioodbiorników i telewizorów, przenikający przez okna i ściany mieszkań), został tu spleciony z informacjami o zmieniającym się obrazie rosyjskiej stolicy, którego znaczącą część stanowi świat dźwięków" (Kabzińska 2018, s. 6).

Nebylo divu, že spěchal z domu na čerstvé povětří. Měl' zlou noc. Na prsou ležela mu do půlnoci tíha, bylo mu slabo, a když konečně ke čtvrté ráno usnul, byl za chvíli probouzen střílením na zloděje. Nebylo to však střílení na zloděje, nýbrž výbuchy směsi benzinové a vzduchu, jež v určitém poměru tvoří, jak známo, směs třaskavou, střílející rychlopalně a zlotvorně z trubice autové, odpadové, plynopudné. […] Na loži spočíval rada od hodiny páté ranní s očima otevřenýma, vnímaje, rozbíraje zvukové složitosti, rámusení beztvaré a jednosměrné, tónové, zřídka harmonické, napjat očekáváním bořivých hlučností, jejich spádů a nepravidelností v celé té kruté bezohlednosti, jimiž se despoticky vtíraly do vědomí člověka po klidu toužícího. […] Tak po šesté hodině ranní zrodilo se v jeho hlavě, do polštáře horkého zabořené, tragické, odsudné dvojverší:

Hle, výbušný zlotvor
výlupek všech potvor (John 1983, s. 28–29).

Nadwrażliwość na dźwięki generowane przez urządzenia napędzane silnikiem spalinowym („nieprzyjaciółmi" Engelberta okazują się nie tylko automobile, lecz także motocykle, aeroplany czy maszyny budowlane) wywołuje w organizmie bohatera niepożądane i dalekosiężne konsekwencje w postaci nawykowej bezsenności, problemów kardiologicznych i reakcji nerwicowych. Pisarz jednak oskarża za spowodowanie uszczerbku na psychosomatycznym zdrowiu swego protagonisty rozpowszechnienie się generujących dysharmoniczne odgłosy wynalazków technicznych, w nich odnajdując etiologiczne wyjaśnienie trapiących go dolegliwości. Wysokie natężenie tych odgłosów oraz ich kakofoniczna proliferacja współtworzą przekraczający granice ludzkiej wytrzymałości rozgardiasz, niezauważalny dla rodowitych mieszkańców miasta (ci bowiem, od urodzenia otoczeni owym *lo-fi soundscape* traktują go jako swe środowisko naturalne), który w uszach przybysza urasta do rozmiarów audytywnej katastrofy w niszczycielski sposób oddziałującej na wszystkie dziedziny życia.

W tekście Rudiša natomiast, przynajmniej w przypadku prezentacji przemyśleń i działań Vladimíra, dyskurs maladyczny dominuje nad diagnozami (anty)cywilizacyjnymi. Inaczej też pisarz, badając źródła akustycznych wynaturzeń obniżających jakość wielkomiejskiej egzystencji, rozkłada ocenne akcenty. Bohatera (byłego członka orkiestry symfonicznej) nie interesuje bowiem hałas motoryzacyjny (zapewne w porównaniu z czasami przedwojennymi wielokrotnie

silniejszy), ale charakter „miejskiej oprawy muzycznej", która we współczesnym świecie decyduje o atrybutach krajobrazu dźwiękowego, kojarzącego się z podstawowymi wyznacznikami przestrzeni zurbanizowanej[5]:

Když si doma v počítači pustí všechny zvuky najednou, ucítí, proč město tak trpí, proč on tak trpí. Celé město hraje totiž falešně, řve jak orchestr opilých hračů bez kousku talentu, citu a hudebního sluchu. Ta chaotická symfonie nemocného velkoměsta ho dusí, nikdy nerozuměl moderní vážné hudbě, a nejméně té kakofonní, hrál jí jen s sebezapřením, nevěřil, že se v publiku může někomu doopravdy líbit souboj zvuků a nezvuků […], nevěřil, že se někomu může líbit bitva tónů a netónů, rytmu a antirytmů. Vždycky toužil po vyváženosti, po harmonii. V hudbě, v životě i ve vztahů se svojí ženou, s níž poslední roky promlčel, a nebylo to jen kvůli její nemoci (Rudiš 2007, s. 69–70).[6]

Nie kwestionując obiektywnego i w żadnej mierze niebudzącego wątpliwości ogromu zakłóceń sonofery, Rudiš nie ukrywa zarazem, że opisuje przypadek poważnej (tym poważniejszej, że niezdiagnozowanej i – co gorsza – przez bohatera całkowicie sobie nieuświadamianej) choroby psychicznej. Cierpiący na fonofobię Vladimír nie potrafi

[5] Robert Losiak, sięgając po przemyślenia Danuty Gwizdalanki, przypomina, że „badaczka zauważa na przykład, że «akustyczne zanieczyszczenie środowiska zbliża się dziś do granicy ludzkiej wytrzymałości, a zdegradowana do roli narkotyku muzyka przestaje pełnić swą tradycyjną rolę kulturotwórczą.» Znaczenie – negatywne – muzyki w tym procesie degradacji środowiska dźwiękowego jest jednym z fundamentalnych problemów, podejmowanych w obszarze ekologii dźwiękowej zorientowanej muzykologicznie. Znany ze swego krytycznego stanowiska wobec współczesnej sytuacji środowiska dźwiękowego był Witold Lutosławski, z którego inicjatywy Międzynarodowa Rada Muzyczna UNESCO już w 1969 roku przyjęła uchwałę przeciwstawiającą się nadmiarowi hałasu, w tym nadużywaniu muzyki w miejscach publicznych i prywatnych, uznając ten fakt za «niedopuszczalne pogwałcenie wolności osobistej i prawa każdego człowieka do ciszy»" (Losiak 2017, s. 116–117). Badacz odwołuje się do Gwizdalanka 1987, s. 10).

[6] Stosunek Vladimíra do „jazgotu", z którym kojarzy mu się muzyka nowoczesna, koresponduje z refleksjami Schafera. Motywy rozważań muzykologa wykraczają bowiem, jak dowodzi Robert Losiak, poza żądania *stricte* ekologiczne, obejmując również sferę „estetyczną w tym sensie, że dostrzega on, iż kluczem do zrozumienia problemów audiosfery współczesnej jest nie tylko rozwój technologiczny i wynikają-

prawidłowo rozpoznać własnej kondycji zdrowotnej, całą winę za swój stan przerzucając na świat zewnętrzny[7]. Co więcej, sposób, w jaki bohater ten świat percypuje i ocenia, a przede wszystkim słyszy, inspiruje go do snucia katastroficznych rozważań i wyciągania z nich konkluzji dotyczących przyszłych losów ludzkości:

Vladimír ví, že ho město potřebuje. Město, které se k němu každé ráno naklání a sténá mu bolestí do uší a on si je musí zacpávat. Město, které bylo před Evropou, které je v Evropě, a on neví, jestli bude i po Evropě, co pomalu začíná ze všech stran hořet. Vladimír to slyší. Slyší přicházet oheň. Slyší zapalování sírek, rozlévání benzínu a odpalování výbušnin na tělech sebevražedných atentatníků. Okraje Evropy hoří v Iráku. V Íránu. V Afghánistánu. […] Hoří v Londýně, Paříži, Berlíně a dalších městech západní Evropy. Brzy bude hořet ve střední a východní Evropě, bude hořet úplně všude, brzy chytne celý svět, celá planeta, která se nakonec bude sama na sebe dívat a mlčenlivě, v němém úžasu před vlastní neschopností se zhroutí do sebe. Když se neproboudí. Když se zase nezačne poslouchat (Rudiš 2007, s. 92).

Banalna w istocie swej konstatacja, służąca pierwotnie wyeksponowaniu rozmiarów zanieczyszczenia środowiska dźwiękowego, w wi-

ce stąd zanieczyszczenie dźwiękowe, lecz także, a nawet przede wszystkim, kwestia estetycznej, czy ściślej — idąc za formułowaną przez Wolfganga Welscha koncepcją — anestetycznej postawy współczesnego człowieka, rozumianej jako kulturowo uwarunkowany proces znieczulenia zmysłowego, który dotyczy także sfery audytywnej. Znieczulenie w sferze fonicznej przejawiałoby się jako postępująca tendencja stępienia wrażliwości zarówno zmysłowej, jak i estetycznej (w znaczeniu aksjologicznym) oraz poznawczej; odnosiłoby się też do różnych form audialnej patologii: od aktów akustycznej i muzycznej przemocy, do tak charakterystycznego dla współczesnego człowieka lęku wobec ciszy" (Losiak 2012b, s. 11).

[7] Brak prawidłowego rozpoznania choroby powoduje, że bohater w holistyczny sposób traktuje swoje cierpienie. Jego doświadczenia bliskie są opisywanemu przez Tadeusza Sławka stanowi wszechogarniającej boleści: „«Ja bolę» to coś zupełnie innego niż skarga na jakiś konkretny bolący organ. [...] «Ja bolę», to znaczy: moja relacja ze światem się zmieniła. [...] «Ja bolę» to konsekwencja sytuacji, w której «ja» nie harmonizuje już z tym, co dookoła. Świat przestaje już współbrzmieć ze mną i kryje się w tym cień rozczarowania i zawodu, może nawet zdrady. [...] Zawiódł mnie i zostało mi teraz *zawodzenie* nad moim nieudanym losem w tymże świecie. [...] «Ja bolę» – nieprzypadkowo za sprawą tej frazy znaleźliśmy się nagle wśród tylu muzycznych terminów" (Sławek 2019, s. 90).

zjach Vladimíra przeradza się w zapowiedź globalnego kataklizmu obejmującego swym zasięgiem zarówno wszelkie przejawy biologicznego życia, jak i samo – fizyczne – istnienie Ziemi i całego kosmosu. Eschatologiczne zagrożenie, które bohater przeczuwa, po części podporządkowując się własnym chorobliwym fantazmatom, po części natomiast korzystając z bogatej dziś oferty kulturowych (najczęściej pochodzących z twórczości popularnej) prognostyków przewidujących rychłą zagładę cywilizacji, stanowi również, choć w mniejszym oczywiście zakresie, przedmiot niepokojów Johnowskiego Engelberta. (Post)apokaliptyczne wyobrażenia i obawy, dla których pożywką staje się obserwacja przemian pejzażu akustycznego, kierują jego uwagę w stronę zaprojektowania środków zaradczych na tyle skutecznych, by niebezpieczeństwu temu realnie przeciwdziałać.

Walka z hałasem przybierać może różne formy. Engelbert, poszukując „cichego miejsca", przyjmuje postawę permanentnego uciekiniera, w unikaniu kontaktu z cywilizacyjnymi źródłami zgiełku dostrzega bowiem (nie)możliwość ocalenia. Vladimír wybiera drogę aktywnego buntu, próbując owe źródła zlikwidować i ostatecznie unieszkodliwić. Po szeregu (relatywnie) pokojowych akcji polegających na niszczeniu sprzętu nagłaśniającego w sklepach i lokalach gastronomicznych, i rozczarowany nikłą efektywnością tych działań, decyduje się na „czyn radykalny" – zniszczenie skrzynki rozdzielczej w budynku, w którym odbywa się koncert muzyki rockowej:

Chtěl být v klidu, chtěl kapitulovat a odevzdat se, ale najednou ho představa rezignace rozběsnila. Nenechá se tlačit do kouta. Všem ukáže. Ještě na to má. Přebíjet hluk antihlukem je jen poloviční řešení. Náhradní. Neřeší podstatu. Neřeší zdroj hluku. Uvědomil si, že měl pravdu. […]. Najednou má v sobě obrovskou sílu. Ví, co má udělat. […] Otevře dveře bytu. Na chodbě je hluk slyšet. […] Je všude. Nesnesitelný. Musí to skončit. Teď. Za každou cenu. […] Hudba pořád řve. Všude. Okolo. V něm. Rozkročí se a zasadí první ránu. Pak druhou. Třetí. […] Buší dál. Naplno. Chce jít dál. Chce dráty vyrvat z těla domu. Z těla města. Chce ticho. Konečně ticho. A pak to přišlo. Nejdřív světlo. V druhé vteřině přestala hrát hudba. A pak utichla i hudba, co zněla v jeho srdci. Spadl na zem. […] Celý v křeči. Všechno kolem něj hořelo (Rudiš 2007, s. 180–181,184–185).

Sięgnięcie po narzędzia akustycznego ekoterroryzmu owocuje tymczasowym przynajmniej sukcesem: akcja kończy się *black outem* całego miasta, Vladimír zaś – ginąc podczas niej – zyskuje upragniony spokój:

Slyšel sebe v tichu. Město v tichu. Zemi v tichu. Planetu v tichu. Celý vesmír v tichu. Slyšel, jak se stává tichem. Vzala ho za ruku a něžně ho zvedla. Vedla ho někam nahoru, vedla ho k sobě. […] Ocitli se na ulici. Úplně prázdné ulici. Žádní lidé, žádná auta, žádné stromy, žádné značky, žádné reklamy, žádné telefonní budky, žádné kontenejry, žádné obchody. Nestojí tu nic než prázdné černé domy. Není ani den a ani noc, nefouká vítr, není ani zima, ani teplo. Nebe je úplně zlaté a potichu z něj prší (Rudiš 2007, s. 195).

Nadzieja na wyzwolenie w zaświatach (agonii Engelberta, co wypada zaakcentować, również towarzyszą religijne, lokalizujące upragnioną ciszę w sferze *sacrum* wizje)[8] przypominających ekspresjonistyczne – literackie i malarskie – obrazy opustoszałych, bezludnych metropolii, prezentowanych nierzadko w zdeformowanej perspektywie, nie sprzyja jednak budowaniu optymistycznych prognoz. Przyszłość, o ile w ogóle zakłada się tutaj jej nadejście, nie gwarantuje bowiem przetrwania antroposfery, ponieważ ta skapitulować musi przed konsekwencjami nękających współczesne społeczeństwa kryzysów. Wśród nich zdominowanie przestrzeni zurbanizowanej przez (post)industrialno-muzyczny *lo-fi soundscape* odgrywa rolę katalizatora,

[8] Por.: „Co tak seděl v posvěceném klidu lesa, v tichu božím, černá veverka letěla po kmeni borovice dolů se podívat, co to – ale Engelbert se jen úsmal […], že mu bylo tak dobře s těmi stromy, s tou půdou, jehličím pokrytou, a s tou veverkou […]. Najednou viděl před sebou […] anděla, který měl překrásné hluboké oči, a […] ten andělíček vedl ho za ruku […] a náhle se před nimi otevřela těžká veliká vrata, a on […] stál ve velké síni mramorové, a ten sál neměl strop, jen takové černé ebenové trámy – jako v jeho chalupě – a skrz ně bylo vidět modrou oblohu – a na těch trámech visely ohromné zvony – průhledné – jako ze skla – ale nebyly ze skla, nýbrž […] každý z jiného drahého kamene […], a tak spolu jednu páčku spustili – a ajta, řada zvonů se rozehrála nejkrásnějšími harmoniemi […]. A viděl nad tím sálem velký nápis z neónových trubic, jaké svítí v Praze na Václavském náměstí: «Pokoj lidem dobré vůle!». […] Bylo přesně 20.47 hodin, když se Engelbertovo srdce zastavilo" (John 1983, s. 238–239).

z jednej strony wzmacniając destrukcyjne rezultaty załamywania się światowej gospodarki, demontażu systemów politycznych, narastania liczby i skali konfliktów zbrojnych czy mnożenia się coraz bardziej pomysłowych i brutalnych ataków terrorystycznych, z drugiej strony natomiast – leżąc u podłoża atrofii relacji międzyludzkich, rozterek tożsamościowych i prowadzącego do rozkładu horyzontu metafizycznego zaniku potrzeb duchowych. Ich miejsce zajmuje nieustanne odczuwanie niepokoju, gdyż, jak pisze Jakub Momro,

[…] nieprzerwane oddziaływanie hałasu otwiera nas […] na to, czego nie jesteśmy w stanie postrzec innymi zmysłami. […] To zatem chaos, do którego mamy dostęp jedynie przez zmienną częstotliwość dźwięków – to masa dźwięków, które nas atakują, to zgiełk, jaki wydaje brzmienie słów, kakofonia języków i cielesne odgłosy tworzą rzeczywistość. Dlatego właśnie doświadczenia lęku i jego zmiennej dynamiki nie da się zrozumieć bez pomyślenia dźwiękowego życia jako pasożyta, pełniącego nie tylko funkcję zakłócenia, ale trafiającego w ów punkt otwarcia „czarnych skrzynek" oraz rozdarcia osobistej spoistości, podminowanej „czymś nie do zniesienia" (Momro 2020, s. 272).

Frustracje, które wywołuje nigdy nieprzerywany atak hałasu, daleko zatem wybiegają poza „zwykły" dyskomfort spowodowany przebywaniem w nieprzyjaznym ze względu na jakość doświadczeń zmysłowych środowisku. Pozostawiając na marginesie rozważań zagadnienie zależności kauzalnych, zmuszające do stawiania pytań o uprzedniość przyczyn/skutków i do ustalania, czy o sposobie wartościowania współczesności decydują tutaj mentalne niedomagania, czy też obiektywne realia współczesność tę definiujące, przyjrzeć się wypada owym mankamentom, które protagoniści odkrywają w świecie rządzonym przez natłok zderzających się ze sobą, dysharmonicznych dźwięków. Wystarczy wszak przypomnieć historię kulturowych interpretacji chorób psychicznych, by pokazać, jak często odnajdywano w nich znaki ingerencji rozmaitego typu sił nadprzyrodzonych i – w efekcie – uznawano ich wieszczy potencjał[9]. Chory człowiek widzi

[9] Jak konstatuje Iwona Boruszkowska: „W radykalnie zdychotomizowanych próbach ujęcia istoty szaleństwa przewijają się dwie możliwości: rozumienie tego

(czy raczej w tym przypadku: słyszy) lepiej, dostrzega więcej, a jego przewrażliwienie zyskuje status narzędzia poznawczego, zdolnego do rewelowania „prawdy" niedostępnej dla „zdrowego" (a zatem: zamkniętego w granicach oficjalnie konfirmowanego logosu) oka/ucha. W takim ujęciu dyskursu maladycznego pobrzmiewają echa romantycznej czy symbolistyczno-dekadenckiej gloryfikacji szaleństwa, podważającej nienaruszalny z pozoru autorytet racjonalistycznego porządkowania rzeczywistości i afirmującej alternatywne metody jej percepcji:

Vladimír slyší i to, co normálním lidským sluchem slyšet nelze. Šum vysílačů mobilního signálu, televize a rozhlasu. Život uvnitř trafostanice. Stahování chladnoucích motorů právě zaparkovaných aut. Slyší světla pouličních lamp vteřinu před tím, než jimi projede proud a rozsvítí je. Tiché napínání vodovodních trubek dvě vteřiny před tím, než jimi proletí voda. Škubnutí kyvadla na Letné tři vteřiny před tím, než se rozhýbe (Rudiš 2007, s. 69)[10].

Z tego zaś punktu widzenia patrząc, wizje Vladimíra i katastroficzne przemyślenia Engelberta można potraktować w kategoriach „miarodajnego" świadectwa opisującego sytuację, w której, posługując się słowami Dariusza Brzostka:

Hałas staje się swoistym „dźwiękiem nonsensu" – śladem nieporządku, sygnaturą anarchii i początkiem dekonstrukcji uporządkowanego komunikatu, prowadząc do

fenomenu jako choroby lub jako błogosławieństwa czy daru, epifanii objawiającej wyższy porządek, w którym doszukiwać się można sensu, owej prawdy ukrytej. «Mowę» szaleńca poddawano racjonalizacji, inaczej sprowadzałaby się tylko do hałasu, pozwalano jej wybrzmiewać symbolicznie" (Boruszkowska 2018, s. 89).

[10] Objawy te wskazują, że Vladimír cierpi także na przypadłość określaną jako „urojone szumy uszne": „Trzeszczenie śniegu pod butami, gwiżdżący czajnik, buczenie, warczenie, szelest, dźwięk starego telewizoran przy zmianie kanałów, suszarka do włosów, zgrzyty, musowanie tabletki zwane też oranżadą, przejeżdżający pociąg, dudnienie... Cała paleta dźwięków. Jest na niej także szum morza, ale termin «szumy uszne» (łac. tinnitus auris) używany jest ogólnie dla określenia wszelkich złudzeń akustycznych, jakimi jest w stanie zadręczać nas nasz mózg w niezrozumiałym celu. Nikt poza nami ich nie słyszy. I co najgorsze, w większości przypadków nie daje się ustalić przyczyny" (Surmiak-Domańska 2021, s. 8).

implozji dyskursu, w którym wytwarza ranę, stającą otworem przed siłami chaosu wlewającymi się z absolutnego zewnętrza usytuowanego poza oficjalnym porządkiem symbolicznym (Brzostek 2014, s. 106).

Przemyślenia te, aczkolwiek badacz odnosi je do performerskich prowokacji (tzw.incydentów) muzycznych (por. Brzostek 2014, s. 104–106), korespondują z intuicjami bohaterów Rudiša i Johna, określającymi bezpośredniość związków łączących zanieczyszczenie audiosfery z deformacjami ładu aksjologicznego i odwrotem od nasłuchiwania siebie oraz otwarcia się na głos Innego:

Vladimír ví, že musí něco udělat. Probudit lidi. Zbavit je hluchoty, která zabijí. Hluchoty, která odvadí od nich samotných. Musí lidi znovu naučit poslouchat. Znovu se slyšet. Ale učit se nikdo nechce. Lidi se dnes bojí být sami, proto pořád někde něco hraje. Vstávají s rozhlasem, usínají s televizí. Cestou do práce poslouchají hudbu v sluchátkách. Ztratili schopnost být sami. Naslouchat si (Rudiš 2007, s. 93)[11].

Strach przed ciszą, który zmusza ludzi do otaczania się hałasem, szumem i zgiełkiem pozwalającym im na narkotyczno-sedatywne odgrodzenie się od wszelkich metafizycznych perturbacji odnajduje swój odwrócony odpowiednik w głęboko odczuwanej potrzebie uwolnienia się od cywilizacyjnego chaosu[12]. Inaczej mówiąc, zagłuszanie

[11] Podobne wnioski wysnuwa Radim Brázda, omawiając poglądy filozoficzne Mirka Nováka inspirowane ukazującym fenomen mizofonii filmem *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (1949; reżyseria: Josef Mach): „Význam obklopující sonosféry a fonotopu si lze uvědomit i díky skutečnosti «závislosti» na zvucích, která se projevuje neklidem, vznikajícím z nepřítomnosti umělých zvuků nebo přítomnosti pouze zvuků přirozených. Připomíná to situaci člověka, který se vzdálí z akustického dosahu své štěbetající, zvučící a znějící tlupy. […] Moderní permanentní obklopování se zvuky by poukazovalo na potřebu ubezpečovat se o přítomnosti ostatních, byť jen s pomocí technického šidítka. […]. Současně však s pomocí technických prostředků můžete pravidelným otáčením knoflíku […] udělat druhým, kteří nechtějí do vaší sonosféry náležet, ale které nedobrovolně zasahuje, ze života akustické peklo. A v akustickém pekle se nemohou konstituovat vztahy příznačné pro inspirující a solidární sonosféru, spíše vztahy nevraživosti, která roste díky akusticky neizolovatelné blízkosti" (Brázda 2021, s. 97).

[12] Jak pisze Teresa Olearczyk: „Zarówno hałas, jak i cisza towarzyszyły człowiekowi zawsze, ale nie można porównać natężenia współczesnego hałasu do tego

głosu „wewnętrznego daimoniona" okazuje się rozwiązaniem fałszywym, dającym jedynie kłamliwą ułudę ocalenia, prawdziwego wyjścia z „opresji współczesności" należy zaś poszukiwać gdzie indziej – w przestrzeniach gwarantujących oderwanie się od wszelkich źródeł sztucznych dźwięków. Bohaterowie powieści Johna i Rudiša wybierają oczywiście ścieżkę drugą – zgodnie z kulturowymi konotacjami trudniejszą, ale obiecującą ratunek i wybawienie z pułapki rozpadającej się sonosfery. Zdają sobie bowiem sprawę, że, jak to ujmuje Robert Sarah:

> Cuda stworzenia są ciche, a my możemy je podziwiać tylko w milczeniu. Sztuka też jest owocem ciszy. [...] Wielkiej muzyki słucha się w milczeniu. Zachwyt, podziw i cisza działają w powiązaniu ze sobą. Pospolita i niegustowna muzyka jest wykonywana w harmidrze, wśród wrzasków, wrzawy, w diabolicznym i wyczerpującym niepokoju. Nie da się jej słuchać; ogłusza człowieka, upaja pustką, chaosem, rozpaczą. Kiedy w milczeniu słuchamy Mozarta, Berlioza, Beethovena czy też śpiewu gregoriańskiego, doznajemy innych uczuć, innej czystości, innego dźwięku, innego uniesienia ducha i duszy. Człowiek wchodzi wtedy w wymiar *sacrum* i w niebiańską liturgię, stajemy na progu czystości absolutnej (Sarah 2017, s. 52).

---

z przeszłości, który nie dominował nad ciszą. Obecnie «zabija się» ciszę nadmiarem dźwięków, informacji, chaosu, konsumpcjonizmem i nieprawdopodobnym rozedrganiem współczesnego człowieka cierpiącego na chroniczny brak czasu i nadmiar chorób wynikających z braku ciszy. Cisza kojarzy się jako wartość pozytywna, która prowadzi do uporządkowania wewnętrznego, pogłębiania swojego życia. Aby doświadczyć ciszy, trzeba się odciąć od źródeł zewnętrznego hałasu – to cisza w wymiarze fizycznym. Możliwe jest jednak doświadczenie ciszy wewnętrznej – ciszy w wymiarze duchowym" (Olearczyk 2014, s. 32). Jan Szmyd dowodzi zaś, że: „Jeśli zaś ujmować status ontyczny ciszy z etycznego punktu widzenia i uznać sferę szkodliwego dla człowieka zgiełku i hałasu za z ł o, to przychylną i przyjazną człowiekowi sferę ciszy przyjdzie traktować jako d o b r o, czyli jako jedną z głównych wartości życia ludzkiego, sytuując ją w bezpośrednim sąsiedztwie takich innych tego typu i tej rangi wartości, jak prawda, piękno, szczęście, miłość, bezpieczeństwo, spokój, harmonia wewnętrzna, transcendencja, „ja" indywidualne itp. A taka, aksjologiczna właśnie, lokalizacja ciszy będzie w pełni uprawniona, jako że jest ona, w humanistycznym jej pojmowaniu, ściśle, choć różnorako, z wszystkimi tymi wartościami powiązana (także i z wieloma innymi), bardziej lub mniej, ale zawsze znacząco im sprzyja, a niekiedy wręcz je warunkuje (na przykład spokój, harmonię, transcendencję itp.)" (Szmyd 2014, s. 184). Por. też Rybicka 2014, s. 251.

Obaj protagoniści, świadomi, że „życie we wzrastającym hałasie jest przyczyną stresów i frustracji, co powoduje zmęczenie psychiczne, różnorodne dolegliwości, uaktywnia potrzebę odpoczynku w ciszy" (Olearczyk 2014, s. 29), takiego azylu zatem poszukują (Engelbert) lub próbują go wytworzyć (Vladimír) po to, by „przebywać w atmosferze wyciszenia, pozwalającej na wypoczynek i wewnętrzną koncentrację" (Olearczyk 2014, s. 29). John, za pośrednictwem swego bohatera, przedstawia dodatkowo swoisty „program naprawczy", który, wdrożony w życie, zaowocować mógłby radykalnym „wyciszeniem" miejskiej przestrzeni. Engelbert, inaczej niż preferujący radykalne działania Vladimír, dopuszcza możliwość „fonicznej reformy" czy też wdrażania w życie praktyk służących eliminacji szkodliwych zjawisk audytywnych, w niepożądany sposób wpływających na komfort życia współczesnego człowieka. Na plan pierwszy w jego rozważaniach wysuwają się projekty zakładające zastosowanie narzędzi przymusu ekonomicznego (obniżka czynszów w kamienicach stojących przy ruchliwych ulicach; umieszczanie „ślepych" ścian budynków od strony jezdni), choć bohatera cieszyłyby też kary administracyjne i sądowe oskarżenia o wywoływanie (dokładnie w decybelach mierzonego) hałasu. Antycypuje zatem Schaferowskie postulaty zaprezentowane w głośnej książce *The Soundscape* (1977), w której autor, obok zarysowania koncepcji pejzażu akustycznego oraz wskazania przyczyn jego postępującej degradacji, proponuje szereg interwencyjnych inicjatyw, z planowaniem owego krajobrazu i wypełnianiem przestrzeni odpowiednio zharmonizowanymi wiązkami dźwięków (idea zestrojenia świata) włącznie, mających w założeniu doprowadzić do zażegnania kryzysu w dziedzinie „nadprodukcji" zgiełku. Co więcej, część zamieszczonych w *Wybuchowym potworze* komentarzy dowodzi, że już w latach trzydziestych rodziła się świadomość niebezpieczeństw związanych ze wzrostem nagłośnienia praskiej audiosfery:

> Engelbert rozevřel noviny a četl: jak je to v Praze těžké, uspořádati den bez hluku, že by k tomu bylo třeba zvláštní ladičky, která by nejprve musila zjistit, podle pravidel vědy, je-li v Praze hluk vůbec; že se ucházejí o den bez hluku tři korporace, čímž vším

nahromadily se takové překážky, že uspořádání bezhlučného dne odloženo na neurčito. Odložil noviny […] přemýšleje, proč se učenci nesmějí spokojiti danými skutečnostmi života, každému patrnými. Zajisté asi proto, že smysly lidské mohou klamati […]: možná že není žádného hluku na ulicích pražských. […] Učenec žádný nesmí se dát svést poznáním obecným. Teprve důmyslné stroje, samočinně registrující pásky, ladičky, cívky a magnety vědecky nesporně zjistí, je-li v Praze hluk. Právě tak zjistí precizní stroje, je-li hluk libý či nelibý, jsou-li nějaké harmonie nebo disharmonie, et caetera (John 1983, s. 50, 52).

Wzmożone zainteresowanie sono- czy audiosferą, owocujące również zrodzeniem się fonofobicznych i schizofonicznych (powodowanych przez powszechne dziś „alienacyjne" oddzielenie percepcji dźwięków od kontaktu z ich źródłem) (cf. (Losiak 2012a, s. 95–96) niepokojów, bezpośrednio wypływa z podważenia „okulocentrycznej opresji", która przez wieki decydowała nie tylko o hierarchii ważności zmysłów (bezdyskusyjnie stawiając wzrok na jej czele), lecz także budowała podwaliny filozofii racjonalistycznej, potwierdzającej definiujący jednostkę ludzką dualizm ciała i umysłu (duszy) oraz odbierając „czystym" doświadczeniom sensualnym prawa do epistemologicznej miarodajności[13]. W powieści Johna antynomia światło – dźwięk, stanowiąca metonimiczny odpowiednik opozycji widzenie

[13] Poszukiwanie przesłanek dla „zwrotu audytywnego" w tradycji refleksji filozoficznej często dziś określa charakter badań nad sonosferą. Tomasz Misiak na przykład przypomina, że „Heidegger, widząc w platońskiej nobilitacji widzenia asumpt do instrumentalizacji bytu oraz zalążek zachodniej racjonalizacji unieruchamiającej i zamykającej byt, podkreślał konieczność przejścia do słuchania […]. Gwarantowałoby to wymknięcie się tendencjom nowoczesnej techniki traktującej byt jako będący do dyspozycji, potencjalny produkt. Słuchanie jest też niezbędnym elementem na drodze do autentyzmu jednostki. W swoich egzystencjalnych rozważaniach Heidegger zwraca uwagę na dwa rodzaje słuchania: słuchanie, które umożliwia jestestwu «rozumiejące współ-bycie» z innymi oraz słuchanie należące do najbardziej własnej możliwości bycia». Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że słuchanie pierwszego rodzaju stanie się słuchaniem «publicznej gadaniny», zagłuszającej autentyczny sposób zaangażowania się w świat; wówczas należy otworzyć się na inne słuchanie zwracające uwagę na pewne wyzwanie płynące z wewnątrz. Wezwanie takie to Heideggerowskie «sumienie», które poprzez swój rezonans uzmysławia *Dasein* jego zagubienie się w codzienności" (Misiak 2009, s. 60).

(patrzenie) – słyszenie (słuchanie), służy wzmocnieniu antycywilizacyjnego dyskursu, przenosząc całe zagadnienie w domenę dociekań filozoficzno-kosmologicznych. W swych przemyśleniach, które poniekąd antycypują jeremiady cytowanego już kardynała Saraha, Engelbert nie unika bowiem stawiania pytań o pochodzenie wszechświata, sięgając po argumenty z dziedziny apokaliptycznych wyobrażeń:

Zíral tedy tupě, do prázdna osvětleného pokoje, na hru světelnou třásniček skleněných u lampičky, na stolku nočním a myslil, co že je zdrojem života, zda hluk, či světlo, záření mlhovin a stálic ve vesmíru svítících, žhavých, co principem je života, zda ticho, v němž zárodky vznikají, se vyvíjejí v těle mateřském, v květu, semeni tiše, vskrytu, neznatelně, jak myšlenky lidské, či hluk výbušný sopek, bouří mořských, rachot lavin řítících se z velikánů horských, katastrofy vesmírné, pád meteorů, hukot zemětřesný a hromobití – zvuky vražedné? Filozofie hluků vede jen k věcem nepěkným, záporným (John 1983, s. 79).

Engelbert, przynajmniej w płaszczyźnie werbalnych deklaracji, stawia wyżej wzrokowe percypowanie świata, ponieważ odraza do miejskiej kakofonii nakazuje mu dezawuować rolę i znaczenie dźwięków w konstytuowaniu się ontycznych podstaw aktu stworzenia. „Mordercze dźwięki" leżą, jego zdaniem, u źródeł globalnych katastrof, światło zaś – przyczynia się do owego harmonicznego zestrojenia (skomponowania) uniwersum, o którym wiele lat później pisał Schafer (por. Kapelański 2005, 186–205). Uświęcenie ciszy znajduje tu zatem mocne potwierdzenie w teologicznych niemal konkluzjach, a podniosły ton, w jakim wnioski te zostają sformułowane, potęguje powagę przekazywanych w powieści antropologicznych i ontycznych sensów. Vladimír z powieści Rudiša nie artykułuje co prawda swych przeżyć w „podwyższonych" rejestrach retoryczno-filozoficznych, ale również łączy swą batalię przeciwko praskiemu „nieludzkiemu" pejzażowi dźwiękowemu z walką o odrodzenie sfery duchowej. W obu przypadkach zatem za pozorną oczywistością narracji maladycznej kryje się druzgocąca diagnoza rudymentarnych mankamentów współczesnego życia. Nie po raz pierwszy w literaturze światowej opisy objawów chorobowych okazują się tu efektywnym narzędziem rozpoznania negatywnych aspektów sytuacji psychospołecznej i zaprojek-

towania metod leczniczych zdolnych, by sytuację tę uzdrowić[14]. Jaromír John i Jaroslav Rudiš z narzędzia tego korzystają, dostrzegając w mizofonii symptom i metaforę cywilizacyjnego wynaturzenia, które z nadmiaru zgiełku czyni swoisty środek odurzający odcinający człowieka od autentycznie przeżywanej, opartej na szacunku dla tradycyjnych wartości, egzystencji.

Literatura

Boruszkowska I., 2018, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie,* Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Brázda R., 2021, *Filozofové ve městě,* Brno: Muni Arts.

Brzostek D., 2014, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresja a doświadczeniem,* Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Cox C., 2010, *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie,* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej,* red. C. Cox, D Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 23–26.

Gordon M., 1992, *Songs from the Museum of the Future: Russian Sound Creation (1910–1930)*, [w:] *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, ed. Douglas Kahn, Gregory Whitehead, Cambridge 1992, s. 197–244.

Gwizdalanka D., 1987, *Strojenie trąb jerychońskich*, „Ruch Muzyczny", nr 21, 10–11.

Jauss H. R., 1972, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty),* przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki", nr 4, s. 271–307.

[14] W opinii Mateusza Szuberta: „[C]horoba jest nie tylko fascynującym i niewyczerpanym źródłem literackich inspiracji, lecz także gwarantem odmiennego, sensualnego odczytywania i utrwalania otaczającej pisarza/chorego rzeczywistości […] Stan organicznej zapaści otwiera oczy na świat dotąd ledwo zauważalny. […] Stany fizycznego i psychicznego zamętu trwale naruszają utkaną wcześniej sieć relacji, pragnień i celów; chorzy zaczynają przyglądać się sobie i światu z nieznanej wcześniej perspektywy. Towarzyszący chorobie zwrot ku sobie, odczytywany przez innych jako dezercja lub alienacja, jest pierwszym aktem dokonującej się zmiany. Choroba, o czym sugestywnie przekonywał Fryderyk Nietzsche, ma prawdziwą zdolność objawiania […]. Epifaniczny potencjał choroby, połączony z jej narracyjnym umocowaniem, stanowi o wyjątkowości modernistycznego dyskursu maladycznego. Teologia cierpienia Nietzschego i Ciorana jednoznacznie dowartościowuje chorobę jako stan pożądany, apoteozując tym samym człowieka stojącego nad organiczną przepaścią. Ta wyraźnie romantyczna formuła prowadzić będzie do pewnego paradoksu: zdrowie staje się chorobą, norma zaś – niepożądaną patologią" (Szubert 2019, s. 21–22).

John J., 1983, *Výbušný zlotvor (o muži, kterého pronásledovala auta),* Praha: Odeon.

Kapelański M., 2005, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym,* „Sztuka i Filozofia", s. 286–205.

Kabzińska I., 2018, *O ciszy i hałasie, ich doświadczaniu, definiowaniu i sposobach opisywania,* „Etnografia Polska", nr 1–2, s. 5–23.

Lisowska-Magdziarz M., 2012, *Zgiełk w reklamie, zgiełk reklamy, zgiełk mediów,* [w:] *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań,* red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, s. 83–91.

Losiak R., 2012a, *Autentyczność dźwięków. Kulturowy kontekst schizofonii,* „Kultura Współczesna", nr 1, s. 94–101.

Losiak R., 2012b, *Słuchanie miasta? Wokół koncepcji badań miejskiej audiosfery,* „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Kulturoznawcze" XIII, s. 11–15.

Losiak R., 2017, *Wokół idei ekologii akustycznej: koncepcje i praktyki,* „Studia Etnologiczne i antropologiczne", s. 115–126.

Misiak T., 2009, *Estetyczne konteksty audiosfery,* Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.

Mizerkiewicz T., 2021, *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej,* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Momro J., 2020, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne,* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Olearczyk T., 2014, *Cisza w teorii i praktyce pedagogicznej. Obraz interdyscyplinarny,* [w:] *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny,* red. T. Olearczyk, Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, s. 24–50.

Rudiš J., 2007, *Potichu. Román,* Praha: Labyrint.

Rybicka E., 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich,* Kraków: Universitas.

Schafer R. M., 2019, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World,* Rochester: Destiny Books.

Sławek T., 2019, *«Ja bolę». Boleść i terapia* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego,* red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk: fundacja terytoria książki, s. 89–107.

Surmiak-Domańska K., 2021, *Ani minuty ciszy.* „Gazeta Wyborcza. Duży Format. Magazyn Reporterów", nr 28, s. 8–11.

Szmyd J., 2014, *Cisza i hałas w środowisku życia ludzkiego – wymiar cywilizacyjny, społeczny i egzystencjalny,* [w:] *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny,* red. T. Olearczyk, Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, s. 182–209.

Szubert M., 2019a, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze,* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego,* red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk: fundacja terytoria książki, s. 17–35.

Lubomír MACHALA
Univerzita Palackého v Olomouci
DOI: 10.14746/bo.2022.4.5

Od „pasti estetismu" k „pasti populáru"

Keywords: Contemporary Czech prose, "the trap of popularism", "the trap of aestheticism", resignation to critical demands
Klíčová slova: současná česká próza, „past populáru", „past estetismu", rezignace na kritickou náročnost

Abstract

The essay critically reflects on the fact that in Czech prose of the 2010s there was an obvious inclination towards works full of literary conventions and pandering to aesthetically undemanding readers. It recalls that one of the first to draw attention to this trend was Jiří Peňás, who, however, inadequately attributed the blame to the so-called "female writing". In the paper, Peňás's opinion is corrected by pointing to similarly problematic works written and published by men in the same period. As one of the main reasons for the current majority renunciation of critical claiming of formally and conceptually unconventional works, the article identifies the inclination of Host, one of the most important Czech publishing houses, which also publishes a representative literary journal of the same name, towards midcult, announced at the turn of the century by Miroslav Balaštík, the leading representative of the publishing house and the journal in question. In the conclusion, it is stressed that Balaštík's recommendation how to break out of the "trap of aestheticism" resulted in the acute danger of Czech prose getting stuck in the "trap of popularism".

Stať kriticky reflektuje skutečnost, že v české próze desátých let 21. století proběhl evidentní příklon k dílům plným literárních konvencí a podbízejícím se esteticky nenáročným čtenářům. Připomíná, že jedním z prvních, kdo na tento trend upozornil, byl Jiří Peňás, který ovšem neadekvátně přisoudil vinu tzv. ženskému způsobu psaní. V příspěvku je Peňásův názor korigován poukazem na obdobně problematická díla sepsaná a vydaná v daném období muži. Jako jednu z hlavních příčin současného většinového zřeknutí se kritického nárokování tvárně i myšlenkově nekonvenčních děl pak článek identifikuje příklon Hosta, jednoho z nejdůležitějších českých nakladatelství vydávajícího též stejnojmennou reprezentativní literární revue, k midcultu, avizovaný na přelomu století čelným představitelem dotyčného nakladatelství i časopisu Miroslavem Balaštíkem. V závěru je zdůrazněno, že Balaštíkovo doporučení, jak se vymanit z „pasti estetismu" vyústilo v akutní nebezpečí uvíznutí české prózy v „pasti populáru".

V české beletrii (respektive próze) desátých let jedenadvacátého století nelze přehlédnout zřetelný příklon k dílům plným literárních konvencí a podbízejícím se nenáročnému čtenářskému vkusu, popřípadě s ním vědomě kalkulujícím. Pomyslný varovný prst v dané souvislosti zvedl jako jeden z prvních Jiří Peňás, ale ve svém provokativně pojatém článku *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha* z roku 2012 se primárně soustředil na genderové rozdíly v motivacích a způsobech psaní mezi ženami a muži a své leckdy vskutku oprávněné kvalitativní výhrady[1] příliš spojoval s tzv. ženským psaním, byť opakovaně připouštěl, že „blbé a nudné" (Peňás 2012, s. 22) knihy píší také muži. V následné rozsáhlé polemické diskusi se tudíž probíraly a propíraly především Peňásovy protiženské invektivy a mimo pozornost zůstal problém postupného zaplevelování českého prozaického pole neinvenčním, schematickým, jazykově planým a po popularitě lačnícím čtivem, které produkují nejen autorky,[2] ale v nemalé míře také spisovatelé, jako např. Jiří Hájíček, Marek Šindelka či A. Gravensteen. To vše za uznalého pokyvování literárněkritické obce (respektive její nemalé části) a porotců nejrůznějších literárních cen.

Jako příklad může posloužit tvorba jedné z nejpopulárnějších českých spisovatelek současnosti, už zmíněné Kateřiny Tučkové (1980). Jelikož jsem se už na adresu Tučkové textů vyjádřil kriticky už mnohokrát, využiji tentokrát avizovanou pasáž z Peňásovy eseje:

[1] Zde mám na mysli například pasáž věnovanou tvorbě Kateřiny Tučkové, k níž se ještě dostanu v dalším výkladu.

[2] Peňás jich ve svém „smolném spisu" jmenoval čtrnáct, konkrétně to byly Hana Andronikova, Bianca Bellová, Radka Denemarková, Bára Gregorová, Petra Hůlová, Františka Jirousová, Jakuba Katalpa, Natálie Kocábová, Marie Michlová, Markéta Pilátová, Magdaléna Platzová, Petra Soukupová, Jana Šrámková a Kateřina Tučková (srov. Peňás 2012). Nutno dodat, že z hlediska umělecké přesvědčivosti a působivosti či tvůrčí invence jde o velmi různorodou autorskou množinu.

Klasicky stavěné romány Kateřiny Tučkové (*Vyhnání Gerty Schnirch*, *Žítkovské bohyně*) splňují představu, jak vypadá ženská nebo snad dívčí preciznost, se kterou svědomitá a svých povinností velmi dbalá studentka, literární premiantka, splní svůj úkol. Tím je zpracovat na vysoké úrovni závažnou látku, která má potenciál zasáhnout čtenářskou zvědavost a splnit její očekávání. Používá přitom tradiční realistické či dokumentaristické postupy, které jí nezabrání rozvinout svůj sklon k melodramatickému a rozvleklému ulpívání a prodlévání (Peňás 2012, s. 22).

Když *Vyhnání Gerty Schnirch* získalo v roce 2010 ocenění od čtenářů „Knižního klubu" a *Žítkovské bohyně* „Cenu čtenářů České knihy" a také „Magnesia Litera – Kosmas cena čtenářů" (obojí 2013) bylo vše v pořádku, protože jde o produkt cíleně vstřícný masovému čtenářskému vkusu, ale rozhodnou-li porotci poměrně prestižní Ceny Josefa Škvoreckého udělit toto ocenění v roce 2012 *Žítkovským bohyním*, vnucuje se otázka ohledně zdůvodnitelnosti tohoto rozhodnutí uměleckými kvalitami dotyčného románu.

Stejné pochybnosti vyvolává také ocenění jazykově plané, schematické a toporně působící prózy *Jezero* (2016) Bianky Bellové (1970) hned dvěma cenami, konkrétně to byly „Magnesia Litera – Kniha roku" a také „Cena Evropské unie za literaturu" (obojí v roce 2017).

Abych se však vyhnul výtce peňásovské předpojatosti, musím konstatovat, že obdobně mne udivují pozitivní reakce na jazykově zcela bezbarvé a celým svým ustrojením retortovité prózy Jiřího Hájíčka nebo konjunkturálním kalkulem prosycenou a tvárně neinvenční tzv. uprchlickou prózu *Únava materiálu* Marka Šindelky popřípadě na bezbřeze svévolně napsaný a ze všech možných řetězů utržený román *Pohyby ledu* (2019) A. Gravensteena.

Trend zřeknutí se kritické soudnosti a rezignace na jazykovou či kompoziční invenci a osobitost se ovšem v současné české literatuře, stejně jako nakladatelská preference konvenčních čtenářsky nenáročných titulů nezjevily jako deus ex machina. Jejich první signál lze identifikovat na diskusním setkání spisovatelů a kritiků pořádaném Obcí spisovatelů roku 2002 v Národní knihovně věnovaném novinkám české prózy. Vcelku bouřlivou debatu týkající se především vztahu literatury a politiky tenkrát otevíral literární kritik a vedoucí

představitel nakladatelství „Host" i stejnojmenného časopisu Miroslav Balaštík. Vracím se k jeho tehdejšímu vystoupení už po několikáté, nyní ale nikoliv pro to, že na dotyčném setkání poprvé použil v souvislosti s názory Jiřího Kratochvila na podobu a poslání literatury z počátku devadesátých let označení „past estetismu" (Balaštík 2002, s. 26) a že kritizoval lehkost, s níž se literáti zřekli „vlivu na kultivaci duchovního zázemí společnosti" (Balaštík 2002, s. 25). Tentokrát totiž hodlám připomenout i akcentovat, že Balaštík prezentoval jako východisko z oné pasti midcult, který podle něj dokáže „rehabilitovat současnost, aktuální dění (včetně politiky) jako zcela právoplatné téma umělecké literatury, stejně jako resuscitovat příběh jako jeden z legitimních způsobů uměleckého zpracování" (Balaštík 2002, s. 25). Zároveň je midcult dle Balaštíka schopen přitáhnout širší vrstvy čtenářů, a skrze ně vrátit literatuře renomé fenoménu dotýkajícího se lidského života (srov. Balaštík 2002, s. 25).

Ponechám zatím stranou, že před nebezpečím midcultu, jak známo, už před léty varoval americký literární kritik Dwight Macdonald,[3] a pokusím se primárně odpovědět na otázku, zda a jak se Balaštíkova slova o midcultu jako východisku pro českou literaturu na počátku jedenadvacátého století promítla do její podoby a fungování. S odpovědí mi přitom pomůže znovu Miroslav Balaštík, který zhruba po deseti letech od jejich vyslovení věnoval proměnám české literatury v nulté dekádě esej publikovaný v domovském časopise „Host" (Balaštík 2013, č. 2). V zásadě by jako literární vizionář či prognostik mohl být spokojen, protože (aniž by to ovšem nějak explicitně zmiňoval) došlo k naplnění jeho doporučení z roku 2002: Většina literátů nastupujících

[3] Podle Macdonalda midcult využívá nejzhoubnější atributy mascultu (tedy umění adresovaného co nejširšímu publiku, jež ho pak vyhledává i nárokuje) a zároveň manifestuje standardy vysokého umění. Midcult přitom parazituje na obou zdrojích, má esenciální kvality maskultu, které ovšem kamufluje banalizovanými atributy vysokého umění. Midcult je simulace reality, která vypadá jako skutečnost a tak je také přijímána publikem (volně parafrázováno podle výkladu Dwighta Macdonalda v *Against the American Grain. Essays on the Effects of mass culture*, Random House, 1962).

kolem přelomu tisíciletí totiž změnila ve srovnání s „kratochvilovskou generací" styl svého vyprávění, na čtenáře přestala klást příliš vysoké nároky a snaží se s ním komunikovat pomocí lineárně vyprávěných příběhů. Dále Balaštík konstatuje, „že tato generace získává zpět čtenáře, o které předchozí generace svým vypjatým estetismem přišla" (Balaštík 2013, s. 53). Zároveň však připouští, že příběhy současných próz už nenutí čtenáře hledat a nalézat něco, co je skryto mezi řádky, existenciální otázky vztahující se k vazbám mezi člověkem a světem. Psaní i čtení se tak stává pouhým vyprázdněným rituálem (srov. Balaštík 2013, s. 54). Že by ten Dwight Macdonald měl i po půl století přece jen pravdu?

A do třetice Miroslav Balaštík: V rozhovoru s Tomášem Kubíčkem tvrdí, že při výběru titulů si v nakladatelství „Host" zakládají především na umělecké kvalitě rukopisů (srov. Balaštík 2017). Názory na uměleckou kvalitu rukopisů se z podstaty samozřejmě mohou lišit, ale ediční praxi „Hosta" při vydávání nových českých próz při dlouhodobějším a podrobnějším sledování dominuje linie, která velmi rezonuje s Balaštíkovým zhlédnutím se v midcultu. Dokonce se v poslední době operuje s pojmem „hostovská škola" a jeho vymezení Andreou Králíkovou či Terezou Roháčovou opět souzní s midcultovským fenoménem.

Podle Andrey Králíkové totiž „hostovskou školu" charakterizuje „výrazný příběh a/nebo zajímavé téma, případně velké téma zprostředkované spletitými cestami příběhu, a poměrně střídmý sdělovací jazyk. Texty představují tok «rozumného mainstreamu»" (Králíková 2019). V rozhovoru s Petrem Horkým pak badatelka přidává ještě zacílení „na psychologii některé z postav, která je zasazená do širšího kontextu" (Králíková 2020).

Názory Andrey Králíkové akceptuje a rozvíjí ve své monografii *Debutující prozaičky – příslib české literatury* Tereza Roháčová, která mezi „hostovské" autorky řadí z těch publikujících už před rokem 2010 Radku Denemarkovou, Jakubu Katalpa, Petru Dvořákovou, Petru Soukupovou a Kateřinu Tučkovou, z debutantek první dekády dále Alenu Mornštajnovou, Viktorii Hanišovou, Lidmilu Kábrtovou

či Ditu Táborskou. K jejich prózám pak poznamenává, že se „obvykle nesnaží experimentovat s formou ani zaujmout výrazným jazykovým gestem, sází na klasické lineární vyprávění a střídmý sdělovací jazyk [...]. Hlavní motivací jejich próz je vyprávět, sdělit určitý konkrétní příběh, který prostřednictvím popisu každodenních událostí života alespoň v některých momentech nabízí čtenářům (a zejména čtenářkám) identifikaci s protagonistkami a snaží se tak vyvolat intenzivní čtenářský zážitek" (Roháčová 2021, s. 45). Jako každé zobecnění by nepochybně šlo i toto korigovat, doplňovat či upřesňovat. Například jeho vztažení na tvorbu (respektive některá díla) Radky Denemarkové, Jakuby Katalpa nebo Lidmily Kábrtové lze nepochybně problematizovat. Do jmenného výčtu se dle mého naopak usilovně hlásí Bianca Bellová, Anna Bolavá anebo Pavla Horáková, třebaže Bolavá svou prozaickou tvorbu (*Do tmy*, 2015; *Ke dnu*, 2017; *Před povodní*, 2020) vydala pod hlavičkou Odeonu a Pavla Horáková publikovala své dosavadní romány pro dospělé *Teorie podivnosti* (2018) či *Srdce Evropy* (2021) v nakladatelství Argo.

Základní problém totiž v dané souvislosti spočívá v samotném označení „hostovská škola" či „hostovské" autorky, třebaže významově relativizovaném užitím uvozovek. Rozhodně je totiž třeba se vyhnout a vymezit vůči tomu, že aplikace těchto označení (pojmenování) je podmíněna pouze samotným faktem publikování prozaického díla v nakladatelství „Host". Rozhodující musí být v daném kontextu pouze a jen typologická shoda tematických a morfologických prvků či postupů, které jsou preferovány a uplatňovány v dílech spoluvytvářejících danou tvůrčí linii současné české literatury. A i když nakladatelství „Host" se na ní svou produkcí podílí nejvýrazněji, rozhodně v tomto není osamoceno. Tudíž aplikace pojmu „hostovská škola" či „hostovské" autorky by měla být doplněna explikací, jak ho jeho uživatel přesně chápe, ještě lepší je však zcela se mu vyhnout.[4]

[4] Dovolím si na tomto místě vložit do svého výkladu malou literárněhistorickou vsuvku: Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se literárněkritickém diskursu vyskytoval podobný pojmový konstrukt, a sice „severočeská

Závěrem hodlám zdůraznit, že samotné zaměření nakladatele na vydávání a propagaci midcultu považuji za zcela legitimní o oprávněný podnikatelský či manažerský krok, ovšem je-li spojen se snahou legitimizovat a verifikovat daný tvůrčí a vydavatelský koncept jako kvalitativní úspěch české literatury a bezmála recept hodný následování, pak je nutné se tázat, zda v tomto tažení za úspěšnou českou literaturu, vrcholícím prozatím texty Jana Němce a Miroslava Balaštíka zaštítěných hlavičkou *Boom české literatury* („Host" 2019, č. 10 a 2020, č. 2), nejsme vystaveni hodnotovému zmatení, zglajchšaltování, zprůměrování a unifikaci literatury a zda tímto směrem na slovesné umění nečíhá „past populáru" nahrazující onu dřívější „past estetismu"?

literární škola", který se vztahoval na prózy některých autorů (například Jiřího Švejdy, Václava Duška, Josefa Voláka, Arnošta Hermana ad.), publikujících v tehdejším Severočeském nakladatelství, sídlícím v Ústí nad Labem. Důvodem k zařazení do „severočeské literární školy" byly jisté typologické shody jejich textů s prózami Vladimíra Párala působícím v dotyčném nakladatelství během první poloviny sedmdesátých let ve funkci nakladatelského redaktora – příznačné však bylo, že samotní spisovatelé se k „severočeské literární škole" nikdy nehlásili a spíše se od tohoto pojmu distancovali (viz třeba předmluvu Jiřího Švejdy k próze Františka Srnce *Solidní prstýnky*, 1979). Do množiny sdílených tematických i morfologických prvků a postupů patřilo třeba soustředění značné pozornosti na vztahy protagonistů k práci a rodině, přičemž zvažován byl hlavně smysl a vzájemný poměr obou těchto základních fenoménů lidského života. Knihy autorů řazených do „severočeské literární školy" vyjadřovaly též okouzlení svéráznou scenérií severočeských měst i tamní přírody (viz značnou frekvenci krajinomalby, včetně lyrizace průmyslové aglomerace), nejednou šlo hovořit až o *sugesci krajem*. K příznačným rysům rovněž patřila výborná znalost prostředí, uplatňovaná autory v četných i detailních popisech, schopnost evokovat atmosféru doby, důraz na dějovost a čtenářskou přitažlivost; soustavná byla též snaha vytvářet aktivní postavy, byť nejednou troskotající. Dnes už si na „severočeskou literární školu" vzpomene málokdo, stejně jako na díla jejích představitelů. Což je ovšem škoda minimálně v případě některých knih jejího „otce zakladatele", tedy Vladimíra Párala anebo Václava Duška.

Literatura

Balaštík Miroslav, 2013, *Tisící a druhá noc Šahrazády: generační a genetická proměna české literatury*. „Host" 29, č. 2, s. 52–55.

Balaštík Miroslav, 2017, *My nechceme vydávat osloviny*. [Rozmlouval Tomáš Kubíček]. Online: https://duha.mzk.cz/clanky/my-nechceme-vydavat-oslovi ny-rozhovor-s-miroslavem-balastikem [cit. 1. 3. 2020].

Králíková Andrea, 2019, *Bolavá myšlení románem*. „A2" 15, č. 2, s. 6–7.

Králíková Andrea, 2020, *Mornštajnová je součástí vlny autorek, s nimiž se mohou čtenářky identifikovat*. Online: https://www.respekt.cz/kultura/mornstaj nova-nabizi-velky-pribeh-v-kole-dejin-a-neklade-ctenari-prekazky [cit. 3. 4. 2020].

Peňás Jiří, 2012, *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha: literární recenzent o svých rozpacích z tvorby současných českých spisovatelek*. „Lidové noviny", příl. „Orientace", 1. 12., č. 25 (281), s. 21–22.

Roháčová Tereza 2021, *Debutující prozaičky – příslib české literatury?* Olomouc: Univerzita Palackého Olomouc.

Ivo HARÁK
Univerzita Hradec Králové
DOI: 10.14746/bo.2022.4.6

K slavení já však zrozen jsem

Keywords: Jan Zahradníček, Czech literature between the First and Second World War, spiritual poetry, catholic poet, literary context, spiritual resistance, countryside, word

Klíčová slova: Jan Zahradníček, česká meziválečná literatura, duchovní poezie, katolický básník, literární kontext, duchovní rezistence, krajina, slovo.

Abstract

In his study Ivo Harák deals with poetic work of Jan Zahradníček, one of the most remarkable representatives of Czech spiritual lyrics of 20th century. Harák gives a comprehensive analysis of Zahradníček´s poetry collections – using knowledge of the most significant secondary sources concerning Zahradníček´s production. Harák attempts to draw the developmental line of Zahradníček´s work since his beginning in poetry (*Pokušení smrti*) to the development of Zahradníček's poetics to the mid-1930s XX. century. Harák points at ideal and formative dominants being repeated, deepening and making variations in Zahradníček´s work. Harák also relates to his previous works on analogical authors (particularly to his monograph *Básník a jeho čas* on Zdeněk Rotrekl and another monograph of his *Básník Josef Suchý*).

Ivo Harák se ve své studii zabývá básnickým dílem jednoho z nejvýraznějších představitelů české spirituelní lyriky XX. století Jana Zahradníčka. Zevrubně analyzuje jeho básnické sbírky – využívaje při tom znalosti těch nejvýznamnějších textů sekundární literatury, které jsou věnovány Zahradníčkově tvorbě. Pokouší se narýsovat vývojovou linii Zahradníčkovy tvorby od jeho básnických počátků (Pokušení smrti) po rozvinutí Zahradníčkovy poetiky do půli třicátých let XX. století. Ukazuje při tom na myšlenkové a tvárné dominanty, jež se v Z. tvorbě opakují, variují a prohlubují. Harák zde také navazuje na pozornost, již věnoval obdobným autorům (= především na své monografie *Básník a jeho čas* o Zdeňku Rotreklovi a *Básník Josef Suchý*).

Mezi spirituelními básníky katolické orientace si v průběhu 30. let XX. století významné, ba čelní místo vydobyl rodák z Mastníka

u Třebíče Jan Zahradníček (1905–1960).[1] Přes všechny pozdější peripetie velkých a malých dějin (velkých ovlivňujících ony malé) nebylo toto básníkovo postavení výrazněji zpochybňováno; a pokud už se vyskytli výraznější Zahradníčkovi kritikové, jde buď o aktivity motivované naveskrz vnějškově (totiž ideologicky a politicky), nebo o potřebu ukázat, že ona duchovní poezie (nikoli však poezie úzce náboženská, služebná) má také jiné podoby a valéry. Z novějších tvůrců – příslušníků poslední naší velké literární generace (autorů narozených kolem roku 1920) – blízkých Zahradníčkovi jak svojí vírou tak také prolínáním básnické tvorby s esejistikou – vyslovuje své výhrady vůči Zahradníčkově tvorbě (zejména z období těsně předválečného a válečného) Ivan Slavík.[2] Takové připomínky nám arci spíše pomáhají plně pochopit rozměry Zahradníčkovy tvůrčí osobnosti. Kdežto ona vnějškově podmíněná gesta měla za úkol Zahradníčkovu tvorbu (fakticky) uzavřít před čtenáři (co *libri prohibiti*); a básníka samotného vlastně také – za zdmi komunistických žalářů. Jeho tragický osud máme již velmi dobře několikráte zdokumentován (věznění, smrt dětí během něj, smrt básníkova krátce po návratu na svobodu; viz Zejda 2004, s. 230–330; Rotrekl 1992; Fučík 1992) – pohříchu však nad Zahradníčkovými verši vytváří jistou aureolu, přes niž ne vždy dohlédneme až ku smyslu. Tedy: Nabízí se (snad až příliš snadno) Zahradníčkovo výsostné postavení vnímat a jeho verše vykládat skrze peripetie životní. Přičemž nutno přiznat, že Zahradníčkovi pováleční a poúnoroví kritikové i (doslova) soudci využívají některých poněkud

[1] Jak o tom svědčí slova kritika a literárního historika; dvou autorů vzdálených si časem svého narození necelých sto let. Největší z českých literárních kritiků hodnotí Zahradníčkův vstup do literatury takto: „Není pochyby, že Zahradníčkem vstoupil do české poesie Někdo" (Šalda 1939, s. 274). „O málokterém faktu existoval na české scéně takový konsenzus jako o prvním místě Jana Zahradníčka [...] mezi spirituálními básníky katolické orientace"; dočká se tento soud pozdějšího doplnění a rozvinutí (viz Putna 2010, s. 944).

[2] Z četných osobních rozhovorů s tímto tvůrcem vím, že sám dával přednost (domněle upozaděnému) Bohuslavu Reynkovi a (přísně vzato nekatolíku) Richardu Weinerovi. K tématu více viz: Trávníček 2005, s. 91–97.

nešťastných stránek básníkovy publicistiky (zejména z podzimu roku 1938) k tomu, aby jej dokonce obvinili z kolaborace s nacismem – a umlčeli (osobnost stojící navíc v čele literární revue katolické inteligence Akord; ten měl býti umlčen s sebou).

Což nás přivádí k otázce, zda bychom se ve studii, zasvěcené především básnické tvorbě Jana Zahradníčka (od počátků po vrchol jeho první vývojové fáze)[3], neměli nejdříve věnovat Zahradníčkově publicistice a esejistice...? Jednak tvoří nikoli nevýznamnou část tvorby vysočinského rodáka, dále nám však také pomáhá osvětlit samu tvorbu veršem, literární, kulturní a šířeji ideový kontext, do nějž tato vstupuje. A koneckonců patří ke zdánlivě (pro někoho) nejproblematičtější oblasti Zahradníčkova veřejného vystupování.

Sluší se zmínit, že Zahradníčkova publicistika (psaná převážně v letech 1928–1947 do umělecky zaměřených časopisů a revuí („Tvar", „Akord", „Řád", „Listy pro umění a kritiku") zahrnuje zejména texty o umění, mezi nimiž opět převažují esejistická pojednání středního rozsahu a krátké recenze (viz Pichl 2005, s. 98–104) – o literatuře, jejích problémech a tvůrcích. Jména pojednaných autorů nás upozorňují, že se Zahradníček nesoustřeďuje jen na díla aktuálně vycházející, ale také na hlubší literární kontext (evropský). Dalším tvůrcům věnuje pozornost jako překladatel či redaktor. Všímá si velkých osobností českého a světového (zejména německého: Hölderlin, Mörike[4]) romantismu, symbolismu[5] či expresionismu. Přestože je mu z Francouzů velmi blízký Paul Claudel (u nějž oceňuje: „Paulu Claudelovi vytryskl pramen krásy z míst [...] opovržených, dogmat katolické církve, z katechismu a pasionálu";[6] díl III, s. 130), přestože je tehdy v Čechách velmi oblíbený (také díky Palivcovým kongeniálním překladům) pěstitel „čisté poezie" Paul Valéry, nachází dostatek prostoru a času, aby se vedle (tehdy už někdejšího) představitele domácí básnické avantgardy Jaroslava Seiferta věnoval předbojovníku tvůrčích snah avantgardy evropské, francouzské Philippe Soupaultovi – ačkoli Nezvalovu tvorbu poetistickou i surreálnou většinou odmítá (nikoli jako esteticky nezdůvodněnou, ale jako řemeslně snadnou, efektní, psanou bez niterné účasti[7]). Přes romantismus se Z. dostává k nově tehdy objevovanému u nás baroku; a dále až po sám „Křesťanský počátek našeho národa a státu..." (díl III, s. 52); který se odehrával „pod ochranou Panny Marie" (díl III, s. 52) a ve znamení *Proglasu* (díl III, s. 56). Celou Zahradníčkovou kulturní publicistikou prostupuje přesvědčení o nezbytnosti umělcovy svobody[8]; jež se nevylučuje s příslušností Církvi, ale jež teprve díky tomu je plnou a správně pochopenou.[9] Zahradníček zásadně odmítá povrchní angažovanost a služebnost básnického díla. V této otázce se tedy rozchází se svým generačním a často také ideovým souputníkem Timotheem Vodičkou (Aurelius 1997, s. 102–103).

První republika v mnoha ohledech naděje katolických intelektuálů, vyslovované někdy už při jejím vzniku (například Jakubem

[3] Pozdější Zahradníčkova tvorba bude pojednána v samostatné studii.

[4] S ohledem na Zahradníčkovu prvotinu básnickou volá Martin C. Putna po ještě širším ohledání kontextu: „Ze Zahradníčkova *Pokušení smrti* mohl růst stále tragičtější český Giacomo Leopardi" (Putna 2010, s. 946).

[5] Dovolím si ovšem tvrdit, že slovy adresovanými tvorbě Březinově (jenž je podle něj: „mystik inspirovaný výsledky moderních věd exaktních"; díl III, s. 44) se mj. vymezuje vůči výtkám, že tvoří pod Březinovým vlivem. Jistě nikoli náhodou se (sám Šaldův chráněnec) vedle Šaldy a možná i proti Šaldovi zastává Karla Hlaváčka.

[6] Dále uvádíme u citátů Zahradníčkových básní jen číslo dílu a stránky.

[7] Připomeňme ještě, jaký důraz je u Zahradníčka kladen na přesnost básnického výrazu, slova („básnění, toť opak snění"; díl III, s. 19).

[8] „Svobodou Zahradníček rozumí harmonický rozvoj celé osobnosti, možnost se svobodně rozhodovat, nebýt brzděn lidskými ohledy a hlavně nebýt závislý na lidských režimech, které by zásadním způsobem ovlivňovaly nebo dokonce diktovaly charakter díla. Takové svobody se umělci může dostat podle Zahradníčka jen ve společenství církve. [...] Tak Zahradníček odporuje vžité osvícenské pověře, že křesťanská poslušnost církvi vylučuje pravou uměleckou svobodu" (Pichl 2005, s. 102).

[9] Vizme jen obraz oné nesprávně pochopené v díle sv. Augustina; pro nějž je svoboda bez etického, náboženského rozměru *svobodou zotročující* (Aurelius 1997, s. 74).

Demlem), zklamala. Svým založením byla laickým státem odvozujícím politickou moc z volné soutěže (mnoha) politických stran.[10] Nedošlo na deklarativní přihlášení se ku katolické (cyrilometodějské, svatováclavské) tradici[11], nedošlo ani na uspořádání politického soužití na principech stavovských (jak o to usiluje a po tom volá Jaroslav Durych). Události roku osmatřicátého zdají se tedy těmto intelektuálům trestem za opomenutí a provinění, jichž se náš stát dopustil. Jichž se dopustila jeho reprezentace politická a kulturní. Útoky na ni zesílily zejména po záboru českého pohraničí a vzniku tzv. druhé republiky, jež měla nyní odčiniti chyby té první.

Abychom lépe pochopili dikci tehdy vznikajících textů (nejen Zahradníčkových, ale také Durychových či Demlových), musíme si uvědomit očistnou roli pokání a zpovědi v životě křesťanově – a výzvu, abychom neváhali uvádět své bližní (pokud jsou tomu otevřeni) ze scestí na cesty pravé. Takto byla zřejmě míněna ona očista, po níž bylo po zářijových událostech roku 1938 voláno. Jenomže nikoli z očí do očí, ale v tisku. A bohužel také za urážek dotčeného/dotčených. Zahradníček hovoří o „židozednářích" (díl III, s. 247)[12] v domácí politice ve chvíli, kdy už je u západních sousedů připravováno „konečné řešení židovské otázky". Na druhou stranu nelze tuto část Zahradníčkovy publicistiky (rozsahem a dikcí ostatně neúměrnou[13] skandalizaci, jíž byl Zahradníček po válce podroben) redukovat jen na spílání domácím ideovým protivníkům.[14] Její tematika totiž byla mnohem širší; a jde o texty v řadě ohledů i dnes aktuální. Například zdůraz-

[10] Přičemž tato „volná soutěž" byla často korigována ze zákulisí Hradu.

[11] Naopak je z Hradu podporován vznik „odštěpenecké" národní (="protiřímské") Církve československé.

[12] „Osobně se domnívám, že se – jungovsky řečeno – jednalo nejspíše o určitou podobu stínu, který byl vytěsněn z vědomí některých autorů a přenesen na jiné okrajové skupiny národního společenství" (Hanuš 2005, s. 33).

[13] Tyto postoje se navíc „netýkají samotného díla a jsou – na rozdíl od Demla – zcela okrajové" (Hanuš 2005, s. 33).

[14] „Zlořečeni jsou ti, kdo působí buď proti katolické identitě českého národa – v publicistice Židé, zednáři a masarykovci [...] – nebo proti českému národu vůbec –

něním úcty k lidskému životu od početí do smrti. Anebo širší vizí prvorepublikových politických problémů: jež shledává jak v uspořádání domácím (neúcta ku katolické tradici staví césuru mezi Čechami a Moravou; mezi Čechy a Slováky; první republika nesvede zajistit bezproblémové soužití svých národů a národnostních menšin...), tak také v celkové koncepci zahraničněpolitické (...ani mezi naším státem a jeho sousedy).[15]

Pravíme-li, že dokonce ani tematické ukotvení společenskopolitické publicistiky Zahradníčkovy nám nebude bez užitku při bližším ohledávání jeho díla básnického, o to více platí tato premisa pro zohlednění těch veršem psaných textů, které se (ještě) nevešly do Zahradníčkových sbírek; totiž juvenilní (zejména z let 1924–1928 pocházející) tvorby. Řekněme, že na autora vyzrazuje tytéž čtenářské zájmy, jež později nalezneme přetaveny do Zahradníčkových kulturně obzíravých esejů. Zároveň do jisté míry předznamenává příští směřování Z. poetiky, prozodie. Práce s rytmem a rýmem delších textů nám zhusta připomene Seiferta druhé (*Samá láska*) sbírky básnické. Konstrukce řady metafor (zejména oněch vykreslených do prostoru vertikálně vystavěného) může býti odvozena z obraznosti březinovské („A jako pták imaginární den bílý když zpívá"; díl III, s. 359). K podobnému zdroji směřuje také složitě syntakticky konstruovaný volný verš; v němž lze odhaliti tendenci tu jambickou, tu (zřetelněji a častěji – jenom pro tuto chvíli a tvorbu!) daktylotrochejskou a ve zvláště sémanticky zatížených (tedy také výrazněji rytmovaných) úsecích daktylskou („ruce mé dlouhé a na prsa složené"[16]). Patos některých

ve *Staré zemi,* psané za války a vydané po ní, tedy prostě Němci" (Putna 2010, s. 949). Martin C. Putna nás upozorňuje, že je potřebí vzíti v potaz také Zahradníčkovu poezii: v níž útoky proti *židozednářům* před válkou nenalezneme; zato lze o ní hovořit – a to dokonce o Zahradníčkových za války oficiálně vydávaných básních – jako o poezii *národní rezistence.*

[15] Z tohoto důvodu hodnotí Zahradníčkovu publicistiku kladně například Ladislav Jehlička (viz Jehlička 2010, s. 92–100).

[16] Zahradníček 1995, s. 361. Zde si dovolím upozornit jednak na vizuálnost Zahradníčkovy představy, jež připomene některou z pozdně secesních kreseb Bílko-

veršových pasáží („srdce mé velké a bijící"; díl III, s. 362), jenž nám připomene pozdní modernu, může prameniti z pro někoho překvapivého Zahradníčkova studijního zájmu.[17] Soustředění na neurčitý čas přechodu mezi nocí a dnem[18], mezi ročními obdobími – se vztahem mezi vnějšími podmínkami a niterným prožitkem existence – ukazuje už cestu dalšího, na juvenilie bezprostředně navazujícího básníkova vývoje (petrifikovaného sbírkami). Ještě dále nás však odkazují apokalyptické vize protkávané ironií stejně jemnou jako sžíravou („pod oblohou cirku šašci se smáli do prázdna | a mládí kypělo zdravím"; díl III, s. 364): připomenou nám totiž tvorbu katolických básníků z generace autorů narozených kolem roku 1900 (vedle Jana Zahradníčka ještě Miloše Dvořáka) a kolem roku 1920 (zde zejména *Děje* Zdeňka Rotrekla) reagující na události válečné, poválečné i poúnorové. A chceme-li v tomto duchu pokračovat: Přehoušť obrazů, v nichž se pod maskou životní plnosti skrývá šalba, rozklad, hnití, v nichž ze světa i žití ukusuje „Housenka smrti" (díl III, s. 369), předznamenává dikci Zahradníčkovy prvotiny. Na místech klopýtavého rytmu a přepjaté obraznosti srázně vzrostlý holý výkřik („Otevři okna do věčnosti!"; díl III, s. 369), bolest vnímaná nejenom jako bořící, ale také tvořivá („abych viděl jak andělé"; díl III, s. 372) jsou milníky značícími cestu ke sbírce druhé. S obrazem prolnutí rozličných faktů, prostorů a vrstev („jak ženu hledaje svou krajinu"; díl III, s. 374) se pak v různé podobě a s různou intenzitou budeme setkávat i v následující Zahradníčkově tvorbě konce let třicátých a z let čtyřicátých.

Z básníků své generace debutoval Jan Zahradníček poměrně pozdě – navíc dílem, které vyšlo jen v malém nákladu (150 výtisků), byť

vých, jednak na motiv rukou – u Zahradníčka velmi častý a nadaný symbolickou stejně jako proměnlivou platností.

[17] „Někdy v této době se také přestává zabývat studiem anarchie, která ho zaujala v díle Petra Kropotkina, nazvaného *Anarchistická morálka* (F. Borový, Praha 1929)" (Zejda 2004, s. 21).

[18] ...může ovšem býti Hlaváčkovo stejně, jako jím je „sesazený král" (díl III, s. 373).

v renomovaném nakladatelství Kuncířově. Ke svému debutu z roku 1930 se jeho autor později příliš nehlásí a nedává ani svolení k jeho dalšímu vydávání. Má pocit, že v něm ještě nebyl obsažen celý; podléhaje příliš velkým vzorům i aktuálním módám. Po našem soudu šlo zde v podstatě o to, že látka – ať už literární, ať životní – skládající se z mnohých (někdy i proti sobě jdoucích) vrstev nebyla tu ještě zřetelněji přetavena v nezaměnitelném tvůrčím kadlubu tak, aby ony vrstvy byly souladně a nerozlučně propojeny – aniž přitom pozbudou své zřetelnosti. V souvislosti s *Pokušením smrti* se hodně hovořilo o vlivu Březinově[19], Demlově (Sládek 2005, s. 119–133), Halasově (Komenda 2005, s. 134–144), přičemž u dvou posledně jmenovaných lze hovořit spíše o vzájemné blízkosti poetik v určitém tvůrčím období; a v obou případech o vztahu dvojsměrném, o průsaku osobního fyzického[20] či duševního ustrojení, několikeré negativní zkušenosti milostné, několikerého vykořenění (intelektuál s básnickými sklony na vesnici, katolík v Praze, nepraktický umělec v prvorepublikovém kapitalismu) do rané básnické tvorby Jana Zahradníčka. Domníváme se nicméně, že ani volba názvu sbírky ani některé „migrující motivy" (například Halasova „kouhouta" který „plaší smrť") nejsou nahodilé či pouhou floskulí. Vnímáme je jako vědomé přihlášení se ku generační zkušenosti[21] a generačnímu životnímu pocitu.[22] Do nějž patří i začínající se hospodářská krize provázená krizí politickou (i vizí možného budoucího zhroucení poválečného | máme na mysli 1. světovou válku |

[19] „...zejména z období »Tajemných dálek« a »Svítání na západě«" (Zejda 2004, s. 21).

[20] „...mladý muž uvězněný ve zdeformovaném těle" (Putna 2010, s. 946).

[21] „Vnímáme-li styl jako výchozí bod každého tvůrčího záměru, měli bychom si uvědomit také Zahradníčkovu hlubinnou souvislost s prožitkem apokalyptického zániku, jímž pronikala do tvůrčí senzibility básníků, zejména básníků křesťanů, hrůzná válečná zkušenosť" (Med 2005, s. 25).

[22] „Sbírka je jednak odrazem básníkova životního zápasu a pohledu na svět skrze prizma smrti, zároveň je však odrazem všeobecné nálady význačných autorů této generace, jakými bezesporu byli Vilém Závada, Vladimír Holan a František Halas" (Zejda 2004, s. 21).

uspořádání Evropy)[23], u námi sledované básnické generace také „krizí hodnot a kriterií".[24] Zahradníčkova prvotina tedy z pohledu básníkova je přihlášením se k tomu, co jej utvořilo. Kromě osobních daností a generačních sounáležitostí je to také tradice[25] – nejen ta literární, ale také tradice myšlenková (svým pojetím času je Zahradníček blízek úvahám sv. Augustina)[26] a vůbec církevní (jak byla prožívána v rámci *vesnického* církevního roku; a jak je nyní prožívána v opozičním ultramontánním katolicismu umělců a teologů[27]). Troufáme si říci, že ona

[23] „Nelze tu vnímat strach z přicházejícího času, v kterém se bude intenzivně prchat před Bohem do ráje gnostických sebeklamů?" (Med 2005, s. 26).

[24] Doznívá poetismus; od nějž Halas či Seifert (oba Zahradníčkovi přátelé a oba jím čteni) přecházejí k tvorbě duchovněji laděné; v rychlém sledu za sebou vzniká i zaniká celá řada literárních časopisů; na přelomu 20. a 30. let píší Deml a Durych svá vrcholná (v Demlově případě také skandální) literární díla (kritikou ne vždy pochopená – a levicovou kritikou skandalizovaná); ekonomická krize vede také ku krizi politické – jedním z jejích projevů je i tzv. bolševizace uvnitř komunistické strany (znamenající u některých levicových umělců ztrátu iluzí, u jiných ztrátu svědomí) – a tlak na to, aby umělci-komunisté tvořili podle šifrovacího klíče socialistického realismu (tedy směru uměle vytvořeného na východ od našich hranic); u tvůrců katolické ražby vede k ochladnutí jejich vztahu ke státu vlažný poměr státních institucí k oslavě svatováclavského milénia (znamenající definitivní uvědomění si, že jsme státem laickým).

[25] „...tradice, jejíž kořeny sahají do barokní doby a jejími vrcholy jsou zřejmě Karel Hynek Mácha, Josef Václav Sládek, Otokar Březina a Jakub Deml" (Hanuš 2005, s. 32). Zde, přiznáme se, poněkud pochybujeme o přítomnosti plaché necírkevní zbožnosti Sládkovy v tomto výčtu.

[26] „...tvrdí, že na tomto světě existují pouze tři druhy času: přítomnost minulosti, což je »paměť«, přítomnost budoucnosti, což je »naděje« a přítomnost přítomnosti, kterou představuje »intuice«. Dochází k závěru, že čas není nic jiného než *distensio animi,* „rozloha duše". [...] Svatý Augustin vidí Pána Boha jako přítomnou věčnost, která není ve vztahu k času" (De Crescenzo 2006, s. 21).

[27] Například kolem olomoucké dominikánské revue Na hlubinu a později také v břevnovském okruhu Opaskově – v obou případech se vedle teologů k výraznému slovu dostávají také umělci. Florianův (tedy laický) okruh starořížský dopřává prostoru i prezentaci (arci *orthodoxně* podaných) bádání vědeckých. A nesmíme zde zapomenouti ani na tasovského sršatce Jakuba Demla...

paradoxní spojení, která v Zahradníčkově prvotině najdeme („růže ran"; díl I, s. 9; „sladké pokušení smrti"; díl I, s. 10), stejně paradoxně ukazují jak k minulosti (v tomto případě tedy k baroku a jeho motivice) tak k tehdy nově se konstituujícímu vnímání pozemské lidské zkušenosti ze zorného úhlu *Věčnosti*.[28]

Můžeme samozřejmě Zahradníčkovo *Pokušení smrti* odsoudit jako dílo ještě nehotové, do nějž se dosud plně nepromítl autorův tvůrčí potenciál; jenomže bychom takto zamlčeli, že jsou v něm přítomny nejen takzvané vlivy (řekněme: věci odjinud přejaté tak, že nejsou plně stráveny – takže zatím lze poznat jejich původ), ale také impulsy ukazující na příští vývoj nejen samotného našeho básníka, leč i typu poezie jím představované. Uveďme si malý příklad: „když stíny pohozených dětí míhají se v sasankách" (díl I, s. 10). Sasanky, anemonky jsou pro svoji výraznou barvu oblíbenou květinou českého parnasu a predekadence. U Zahradníčka se s nimi navíc setkáváme spolu se stíny pohozených dětí, tedy s nevinností navždy zmarněnou – z níž zbývá neúplná, stínová podoba (byť stín u Zahradníčka neznačí vždy méně než věc a něco horšího než věc samu). Takovýto ostrý, tragický kontrast zničené nevinnosti se živou a rostoucí (i kvetoucí – žlutě neb bíle) přírodou bychom možná nalezli už v baroku, nicméně dané reálie ukazují spíše na expresionismus (libující si v protikladech *vizualizovaných*). A jeho dědictví (i to, co je z něj přítomno v raném Zahradníčkovi) potom znovu ožije ve chvílích čistoty dětství dobou zničené – například v poválečné (zde už jde o druhou světovou válku) prvotině Ivana Slavíka (*Snímání*); básníka, který se jinak možnému svému ovlivnění poetikou Jana Zahradníčka brání. Nemusí hned jíti o vliv; docela postačí, zmíníme-li shodný životní pocit obdobnými prostředky (z těchže zdrojů vyvěrajícími) vyjádřený.

[28] „Podle Junga patří k velkým životním úkolům úsilí o sjednocení protikladů, o vnitřní integraci protipólů – člověk tak dozrává k Božímu obrazu, který je *complexio oppositorum (souhrnem protikladů).* Kdo prošel výhní polední krize, je připraven na odpoledne svého života" (Halík 2016. s. 1). K čemuž dodáváme, že literárním zpodobením takovéto cesty mohou tolikéž býti ve 30. letech XX. století postupně vydávané sbírky Jana Zahradníčka.

Koneckonců bychom u obou těchto básníků mohli v jejich prvotinách shledávati dvojí: na straně jedné pokus o nový způsob myšlení a vidění veršem – na druhé straně užívání nejen básnické obraznosti, ale také dalších (najmě prozodických) prostředků petrifikovaných tradicí. A možná má dokonce Slavík pravdu, brání-li se možnému Zahradníčkova vlivu – tož upřesněme: Zdá se, že každý po svém a v rozličném čase berou si z podobných kadlubů: něco málo ze symbolismu a dekadence (a Slavík také z impresionismu; spíše výtvarného než básnického), z expresionismu[29] (v souvislosti s raným Zahradníčkem jsou zmiňováni německy píšící Trakl (Med 2005, s. 25) a Rilke (Šalda 1939, s. 376) i první vůbec Traklův překladatel v r. 1917 pro edici Florianovu, především však velký a původní český básník Bohuslav Reynek (Med 2005, s. 26), expresionistickým školením prošlo zejména rané dílo Demlovo; Ivan Slavík přiznává, že jeho básnickým počátkům byl křestním kmotrem Richard Weiner nebo Paul Claudel.

Zaujalo nás, jak často zmiňoval Slavík v souvislosti se svojí prvotinou claudelovský termín *départ.* Pro kolem roku 1920 narozené básníky katolické orientace (viz Harák 2014, s. 17–24) se druhou světovou válkou i událostmi těsně poválečnými uzavírá nejen jedna životní etapa, ale jisté ideologické, politické, kulturní uspořádání Evropy – konkrétní prostor lidské existence fyzické i duchovní. Zároveň se před nimi v jejich poezii rozevírá propast příštích možných, tušených kataklyzmat. O něco dříve (totiž na prahu 30. let) se toto vědomí a tato předtucha objevují také u raného Zahradníčka. Znamenají nejen loučení s již mizejícím, ač plně neprožitým mládím a se starým patriarchálním (vesnickým) světem přehledných a jasně daných hodnot; ale také nebezpečí, jež vyvstává ze světa zbaveného rozměru duchovního, z lásky zbavené víry ve vyšší její poslání, z těla, z nějž je vykázána duše. Jíti „přes propast těla" (díl I, s. 11) značí dobrat se teprve úplného poznání, dobrati se rozměrů vlastní duše. Ono

[29] „z vod kdysi blahoslavených tvář utonulé s cárem vlasů | vynořuje se plujíc břehům vstříc" (díl I, s. 25); by mohli podepsat oba tito autoři. Navíc si dovolím upozornit na silnou *vizuálnost* zvolené básnické představy. Opět jde o rys, který byl společný.

pokušení obsažené v samém názvu sbírky je tedy vlastně dvojí: příklonem k tělesnosti zabíjíme dnes a denně své tělo (vyhánějíce z něj duši), po takto *neúplném* životě očekává nás *úplná* smrt. Smrt co výsměch někdejším životním tužbám: „Za rouškou smrti medúzí tvář pohlaví se skrývá" (díl I, s. 11).

Medúza není jedinou rekvizitou z časů *fin de siécle*. Ve sbírce nalezneme ještě „šarlatovou záclonu krve i upíra". Pasáže jako:

> S aureolou smutku přestonals malomocné soumraky
> Stromy klekajíce kůrou napodobily zásvět
> Kvítka churavých světel obrůstala tmy Acheron;
> (díl I, s. 21)

přivádějí F. X. Šaldu k přesvědčení, že více než z Březiny[30] bere si Zahradníček z Hlaváčka.[31] Hovoří také o tom, že zatímco Březina „staví", Zahradníček „je podlamován". Tato pasivita se však netýká tvárného úsilí básníkova, daleko spíše jen vnitřního ustrojení obrazů ve verších. U Březiny jde o rozvíjení představ ve složitě konstruovaných souvětích (za využití významotvorného protikladu mezi normou gramatickou a metrickou – mezi větným úsekem a veršem) – a to i za návratů na některou z původních úrovní a následného pokračování jiným směrem. Zahradníček zatím jen vrství jednotlivé představy na sebe (viz výše), aniž dojde k zřetelnějšímu prolnutí jednotlivých vrstev (což však nebude platit pro jeho další tvorbu). Nicméně jsou

[30] Zahradníček například zcela opomíjí využití vědecké terminologie (snad s výjimkou *bakterií vteřin*) či východních nauk ve své poezii. Zřejmě pro odlišné osobní ustrojení, ale také pro vývoj vědy a zejména fyziky, jímž z předeinsteinovské fyziky pocházející terminologie Březinova poněkud zastarává. Zájem o východ a východní nauky je spjat s dobou přelomu století; pokud se u Zahradníčka ohlasy tamních myšlenkových systémů – pravdaže sporadicky – v rané tvorbě objevují, jsou později vytěsňovány terminologií čerpající z praktikované katolické víry. Můžeme říci, že s jednodušší syntaxí nalezneme u Zahradníčka také méně exkluzivní slovník.

[31] „Odtud monotónnost Zahradníčkova; jeho svět je po této stránce bližší ve své šedé, beztvaré zastřenosti Hlaváčkovi než Březinovi" (Šalda 1939, s. 275). „Mlha, šero, stíny věcí." – přizvukuje Zahradníček (díl I, s. 42).

tyto vrstvy už nyní spojeny (pod jich povrchem) konotovanými významy. A konečně uvnitř těchto vrstev také probíhá ono *dění se*, jež hlubinně koření v představě Boha zmiňované Jungem a Halíkem. V představě, která byla blízkou už umělci baroknímu[32]: „Neboť všechno převléká se ve své proměny."[33]

Dvěma motivy vyzařuje Zahradníčkovi tělo do prostoru: tváří a rukama. Hledali bychom za nimi čistotu, a pospolitost. Jenomže tam, kde je tělo bez duše, stává se tvář šalbou a maskou, tváří utonulé, tváří smrti. A ruce? – „dva nalomené praporce" (díl I, s. 22). Nedosáhnou, přestože se úpěnlivě vztahují vzhůru. Patří leda vlastnímu tělu; jež nedovedou spojiti (jako se samy nesvedou propojit) s jinými, s jiným.[34]

Do prostoru zvláštním způsobem konstruovaného – tedy do prostoru, jenž zároveň je a zároveň je vytvářen časem. Dynamika jeho členění vertikálního je dána protikladem mezi světem mrtvých (jemuž patří hlína zpod kořenů) a světem dětí (o malou píď pod oblohou: *ptáci, děti, hvězdy*), protikladem sjednoceným poznáním.[35] Světem vzpomínky a světem naděje. Horizontální členění vychází z pozorujícího, poznávajícího, hodnotícího a věci i děje interpretujícího subjektu přes konkrétnost věcí jej obklopujících po obzor – hranici mezi světem fyzickým a duševním, viditelným a *oním.* Vlastně ve dvojím smyslu: Neboť duchovní dění, svět idejí a podstat se může nacházet jak za obzorem kraje – tak za obzorem těla. Pro mlžnou clonu a proměnlivou tvářnost entit viditelného světa však člověku, jejž v dospělosti opustila svěžest zraku, jeho poznání uniká. Jako by (prozatím) byla uzavřena skulina, jíž k nám za řídkých chvil milosti proniká svit „druhého domova". Přiblížit se mu snad lze leda ohledáváním paradoxů toho vezdejšího: bolest, jizvy, utrpení a rány mohou nakonec

[32] Který znal už *růže ran*; nyní transformované v *růže hnisu.*

[33] Díl I, s. 39. Z dopisů *staré Češky* Zuzany Černínové přece víme: „Žádnej nic jistýho neví."

[34] Jako se to POSLÉZE zdařilo lyrickému subjektu sbírky Pod bičem milostným.

[35] „smutek vane ze zestárlé tváře dětí" (díl I, s. 39); „Smutkem věcí přítomnost mrtvých zjevuje se sladce" (díl I, s. 41). Ale: „...jenom pro děti | jsou schována nejkrásnější tajemství" (díl I, s. 46).

přece býti něčím (až nezaslouženě) sladkým – a jaro, láska, sen jenom šalbou, krásnou maskou na tváři smrti nejen fyzické.

Pokud bylo nad jeho Znamením moci konstatováno, že Jan Zahradníček daleko přesvědčivěji (také z hlediska přesvědčivosti umělecké) líčí onu odvrácenou tvář bytí fyzického a zejména duchovního (tvář rozkladu, podobu ďáblovu), jistě to platí také pro jeho prvotinu. Navíc s připodotknutím, že oné kladné, vitální, pozitivní stránce dostává se málo prostoru na to, aby paradoxní spojení obou pólů bylo dostatečně vyvážené a přesvědčivé.

Pokušení smrti nicméně sehrává důležitou úlohu na další básníkově tvůrčí cestě; nejen proto, že jde o jeho prvotinu. Zahradníček se již zde stává výrazným tvůrcem (vedle Halase) genitivní metafory; v níž ani jeden z členů nedominuje a nepřehlušuje ten druhý. *Růže hnisu, stíny věcí, přítomnost mrtvých.* Ani člen gramaticky závislý nepozbývá své platnosti. Bolest podává si ruku s milostí, časnost s trváním. Zahradníčkův rým postupně krystalizuje do skutečné vertikální zvukové metafory; v níž se setkávají a jsou poměřována slova nestejných gramatických kategorií, nestejného rytmického učlenění a z nestejně dlouhých veršů (*stanul jsem – v smutku tvém – vesmírem – alumnem*; díl I, s. 13). Vedle štěpných rýmů zde objevíme také rýmy pod míru či pouhé asonance; tak časté v poezii Halasově. Ve značně rozvolněném verši nestejné délky začíná postupně dominovat vzestupný spád. „Nejlepší je Zahradníček tam, kde usiluje o prostotu a pevnou strukturu" (Šalda 1939, s. 275).

Následující Zahradníčkova sbírka *Návrat* z roku 1931 bývá někdy vnímána jako protiklad prvotiny; my ji považujeme spíše za logické a nutné její rozvinutí a doplnění. Doplnění o explicitní přítomnost *Dárce skutečných jistot a radostí*, a o tyto hodnoty. S tím přichází také intenzivnější vjemy a mezi nimi i více těch pozitivních. Prostorové a časové rozklenutí, přítomné už ve sbírce předchozí, zřetelněji teď prostupuje z vnějšku dovnitř věci („tma jež v očích zvířete se skrývá | ta velmi dávná tma tvář bezústá"; díl I, s. 57) a díky tomu vlastně i dovnitř vnímajícího subjektu („Noc míchá s hvězdami má černá vína."; díl I, s. 57). Pokud jsme nad Z. prvotinou hovořili o vizuálnosti

Zahradníčkova verše, mohli bychom nyní o něm říci, že se usiluje zasáhnout takříkajíc všechny smysly vnímatele.[36] Na straně jedné je to možné díky ostřejším a zřetelnějším konturám věcí – a vůbec díky sílící věcnosti, konkretizaci Zahradníčkova básnění: čerpajícího nyní svoji látku více také z někdejší osobní autorovy zkušenosti vysočinské.[37] Na druhé straně o takovéto krystalizaci můžeme hovořit také tehdy, pokud budeme mít na zřeteli vývoj Zahradníčkovy prozodie. A kdyby jen krystalizaci![38] – poslední z citovaných veršů sice o hudbě nehovoří, zato ale JE hudbou. S dominancí nestopového jambu objevuje se v Zahradníčkově poezii hluboké povědomí o úloze hláskové délky také v poezii sylabotónické. Podívejme jen, jaké samohlásky a v jakých pozicích se v Z. verši střídají; jak básník umně kombinuje hláskovou kvantitu u hlásek téže kvality. Aniž to hlasitě manifestuje, demonstruje tak náš básník (avantgardisty tolik zdůrazňovanou) synestetičnost slova básnického. Zahradníčkova poezie se intelektualizuje nejen tím, že někdy vyčtené emblémy jsou nyní nahrazovány autentickým *myšlením v obrazech*, ale také v práci s rýmem – například v tom, jak jsou konfrontovány významy slov v rýmových pozicích (a kterak se na tom účastní také předchozí části veršů).[39] Na předchozí svůj opus ovšem jeho tvůrce navazuje také v plánu ideovém: „básníci jdou tiší a připraveni jako pro odjezd." (díl I, s. 60). A koneckonců také na jeho zdroje – březinovským: „A noc se otevírá tmou" (díl I,

[36] „a vůně splývají se stříbrem v ptačích hlasech" (díl I, s. 59).

[37] „Má sivá krajino v své kráse osamělé | kam pluješ ztišeně na šedých vlnách hrud | tvé ruce průsvitné se chvějí na mém čele | a tváře tesklivé mi omývají rmut" (díl I, s. 71) – nepřekvapí, že motiv rukou (totiž rukou krajiny) má jinou, řekněme optimističtější podobu než ve sbírce předchozí. Krajina se – i takto – stala ženou; kruh osamění byl prolomen: „Na rozhraní mezi snem a bděním | ženy sestry noci s tichem svým" (díl I, s. 73).

[38] Ona koncentrace je zde přítomna také explicite: „i s neurčitostí svých snění celí | stlačeni na jediný okamžik" (díl I, s. 63). Kondenzace, koncentrace, vzájemné prolnutí subjektu s objektem (název jedné z básní zní: Krajina v těle) nechá obrazům vyrůsti v podoby.

[39] *hasne – jasné* (díl I, s. 60), abychom uvedli alespoň jeden případ.

s. 69). Ovšem nejen na Březinu. Z Hlaváčka zůstává (byť toliko v některých textech) ještě přítomna občasné neurčitost kontur, respektive vědomí překážky, přepážky mezi subjektem a světem („a bledé květiny jež vánkem zrůžovějí | vrůstají mezi něj a druhé životy"; díl I, s. 76), podlehlosti životní a podlehnutí subjektu náladám nedostatečnosti a marnosti vlastních snah („Bály se rozkvésti zahrady na návrší [...] a na smazaná pole posud teple prší | kde mladá sklizeň zmrzala a schla"; díl I, s. 76). Nicméně už je plně deklarována víra v hodnoty nadosobně platné[40], jež nedbají našich chvilkových podlehnutí a krátkodechých vítězství sil zla. II. oddíl sbírky navíc zřetelně deklaruje příklon k životní plnosti (aniž se zapomíná na *biblickou* roli snů – otevírajících mezeru mezi naším a oním světem: „sen je lícem druhé strany skutečnosti"; díl I, s. 94), vědomí čistoty dětského zraku (Bůh ukazuje jenom děťátkům | jak stvořil hvězdy, oblaka a sníh"; díl I, s. 96), naději rostoucí z víry a k víře v konečné vítězství dobra. Ve sjednocení paradoxů (znovu tu připomínám jungovsko-halíkovský obraz Boží přítomnosti): „jdu v hořkost radosti a sladkost po bolesti" (díl I, s. 97). Pochopitelné jedině ze zorného úhlu katolického křesťanství. Ostatně je jejich přítomnost signálem důležitého posunu, totiž faktu, že jednotlivé významové vrstvy začínají se sémantickým vztlakem Zahradníčkova verše vzájemně prostupovat – předmět, čas a děj i jeho hodnocení („Spí odpoledne modrých květináčích"; díl I, s. 98), krajina, její proměny v čase s úrodou a skrze ni i se subjektem krajinu vnímajícím, úrodu požívajícím a skrze ony proměny vnímajícím řád i jeho Dárce („A potom krajiny jak nápoj šumíce | přelévají se do ovoce do chleba"; díl I, s. 98). Jeho zřetelnou přítomností nabývají určité motivy nové platnosti: „Jdu za tebou můj třikrát tichý Bože | svá tesknáprání nesa na rukou" (díl I, s. 100). Co je stvořeno Bohem a k Němu putující, nemůže býti od zlého: „Nad tělem svým již truchlit nebudu" (díl I, s. 101); „tělo se promění a bude katedrála" (díl I, s. 102). Přestože některé poznání bývá ještě vyjádřeno emblémy vypůjčenými

[40] „V *Návratu* se samota otevírá do setkání s Bohem, který je tu prvotně Bohem vyhoštěných" (Putna 2010, s. 946).

z duchovního univerza Otokara Březiny (Březiny katolicky vyloženého): „Jsem přiostřený šíp do srdce toho vystřelený | kdo tady všechno zraňuje a vším je poraněný.”[41] Důležitou roli sehrává nyní motiv spánku, snění. „Jímž nahlížíme pod povrch jevového, poznáváme beze slov. Štěrbiny otevřené k *druhému domovu*, prostoru, v němž se uskutečňuje Augustinovo pojetí času i Boží mimočasovosti: „a když do časnosti nebe vkrádá se | duše poraněná omdlévá mi v kvítí | tichou vzpomínkou steskem po kráse” (díl I, s. 108). (Jde ovšem také o představu neoplatónskou.) Claudelovský motiv doznává svého zpřesnění. „Kráčí ztichlým sněhem v kterém odjakživa | vše je připraveno jako pro odjezd” (díl I, s. 109). Čistota vnější je arci odrazem té vnitřní. Ukazatelem stejně jako nápovědí cíle. Na místech, v nichž Zahradníček svede: „Transformovat osobní hoře v tragicky radostnou extasi” (Šalda 1939, s. 374); proměňuje se „šedá růže snění” (díl I, s. 104) v „modrou závrať” (díl I, s. 112) Věčnosti.

Následující Zahradníčkova sbírka bývá obecně považována za jeden z vrcholů básníkovy tvorby; za dovršení i překonání předchozího vývoje. Řekněme rovnou, že se tak děje v rovině ideové stejně jako tvárné. Co se týče učlenění prozodického, básníkův nestopový jamb krystalizuje nyní do tradičních básnických útvarů – zejména do sonetů; v nichž může jejich tvůrce předvésti nemalé mistrovství při snování osnovy rýmové. K rozlišení neb zvýraznění pasáží významově odstíněných využívá pak řady dalších rytmických prostředků.[42] Mezi vrcholy toho typu Zahradníčkovy tvorby patří například báseň Užovka (Harák 1999, s. 92–96). Zároveň se ukazuje, že básníku nebylo lze dále jíti cestou přísné tvarové sevřenosti, jež, podložena melodickou linkou (prací s hláskovou kvalitou a zejména kvantitou), přibližuje našeho autora tvůrcům čisté poezie.[43] Jestliže v prvním z oddílů přináší vyšinutí z rytmu (slabika navíc) v závěru básně *Beze jména* (díl I, s. 119) uchopení klíče k textu předchozímu; dochází ve druhém oddílu sbírky vůbec k rozvolnění metrické osnovy – nedořečením, zámlkou. Rozličným počtem slabik ve verši téhož spádu (zpravidla jambického). Což je mimochodem jev předznamenávající další Zahradníčkovo tvůrčí období. Stejně jako je skladba *Zpěv nedokončený* (díl I, s. 164–166) připomene nejen svým rozsahem, ale také promluvou za mnohé a pro mnohé.

Patří-li *ptáci, děti, hvězdy* a „mrtví u kořenů” (díl I, s. 118) ještě i předchozí Zahradníčkově tvorbě, objevuje se nyní s větší intenzitou zaznamenané prolnutí[44] jednotlivých významových (...prostorových, časových[45]) vrstev jako by v jediném přítomném okamžiku[46] jich zření – ale už také vnímání, hodnocení, duchové transformace v symbol. Ale jaký že symbol! – Věc, přírodnina, reálie krajová či venkovského života je takto ještě pevněji uchopena ve všech svých možnostech a funkcích; zároveň se nám už i ona stává štěrbinou, jíž nahlížíme (třebas prostředkovaně a jako v mlžném oparu) Tvůrce všech věcí – ale koneckonců také ty, kdo je před námi patřili, drželi v rukou, o nich hovořili (i slovem básnickým)[47]. Pokud se Zahradníček už ve své předchozí sbírce usiloval za prvé o Návrat, za druhé o poezii pro všechny smysly, jde nyní ještě dále. Deklaruje, že intenzita prožitku i dikce, s níž bude tento podáván, budou ještě sílit (nikoli náhodou jsme za název studie zvolili pasus: „K slavení já však zrozen jsem”; díl I, s. 129). Ne už neurčitá fáze dne v přechodu mezi snem a bděním, světlem a tmou. Pokud vzpomene podzimního času, tedy: „o loňském

[41] Díl I, s. 102; samozřejmě se jedná o Březinu jeho básnické prvotiny a básně *Moje matka*.

[42] Jak je na to poukázáno in: Harák 1999, s. 92–96.

[43] Kam vedle Paula Valéryho řadím i jeho překladatele a později v jeho šlépějích kráčejícího Josefa Palivce (viz: Putna 2010, s. 949); ovšem Valéryho překládá také sám Jan Zahradníček.

[44] „kdy nové kraje na staré se vrší” (díl I, s. 127).

[45] „vy ptáci na obloze hlíny” (díl I, s. 120).

[46] „kdy skřivan v modro taje” (díl I, s. 129). „A keby všetko nebolo v Tebe, nemohlo by plynúť [...]. Tvoje roky sú ako dnešný deň. Koľko len našich dní a dní našich otcov prešlo cez tvoj dnešný deň, od ktorého dostali svoju povahu a trvanie” (Aurelius 1997, s. 35).

[47] „Vy sloupy zpívající z modra nebe” (díl I, s. 124); záměrně nám připomene Karla Hynka Máchu jeho vrcholného opusu básnického.

listí pramen mluví přísně" (díl I, s. 127). Na občasnou přítomnost dávnějších emblémů („tam melancholii jako z bílých růží pít"; díl I, s. 130) dává zapomenout chvála živlů: oblak, vody, větru, plamenů, hlíny. Přestože zatím osamělé, touží přece „strhovat oblaka a ptáky | strhovat masky s tváří zlých" (díl I, s. 144); neboť „Až k hvězdám dosahují ruce mé" (díl I, s. 155). Čas sklizně („ohnivá ocel ženců"; díl I, s. 161) se odehrává „Pod biči blesků" (díl I, s. 141). Bolest i radost jsou ještě hlouběji do sebe zaklesnuty v „trýzni tříbivé" (díl I, s. 143). V náhlé růži přeznívá vlastnost, pohyb, pocit, představa vnímajícího do vnímaného objektu. Pohyb se však na pleti věcí nezastaví, následuje „tmu vnitřka růží kolem poranění" i „vnitřek bouří" (díl I, s. 144).

Samozřejmě by zde hrozilo nebezpečí intelektuální abstrakce; pokud by intenzita a rozsah vjemů nebyly, vždyť zde koneckonců hovoříme tolikéž o bouřích, uzemněny. Kdyby se totiž onen návrat („Dnes oděn v díry své se k tobě vracím, kraji"; díl I, s. 124) doslova neodehrál *in natura*; kdyby totiž nebyl podložen a doložen přítomností konkrétních reálií. Velmi dobře si to můžeme uvědomit ze sonetu Užovka (díl I, s. 136), jednoho ze Zahradníčkových drobných básnických skvostů (viz Putna 2010, s. 947 a Harák 1999, s. 26–28). Konkretizace nezbavuje předměty jich symbolné síly a platnosti, rozlehlosti významů, ale naopak – přes jasně vykreslené kontury (*užovku, upolín, sosny, sudlice trav*) a precizované vlastnosti lze (také u čtenáře) lépe dosáhnouti smyslu. A samozřejmě také díky onomu výraznějšímu rámci krajovému. V návaznosti „na Demlovu konkrétnost" (Putna 2010, s. 948)

> Zahradníčkova osvobodivá krajina je [...] reálnou krajinou moravské vesnice, jíž dávají rytmus katolické svátky a v níž víra a život mrtvých souzní s katolickými dogmaty o nesmrtelnosti duše a obcování svatých [...]. Zahradníček prožívá zkušenost ZDE své země a skrze toto ZDE vidí a vyznává to, co je v ní uzemněno, a to je katolicismus (Putna 2010, s. 947).

> Jako jeho mistr Březina má i on nejprve vidění prvního zraku, dovede zejména krajinářsky mnoho vidět a mnoho odpozorovat, [...] ale všecko toto vidění zrakem fysickým je právě jako u Březiny jen materiálem, který přepodstatňuje *zrak druhý.* Nejde Zahradníčkovi o pozorovatelská vystihování jevů tohoto světa, jde mu o jejich zaklínění do duchovního prostoru, o jejich vrůst do vyšší duchové roviny, do nového plánu linií a světla (Šalda 1939, s. 374).

Od Březiny však Zahradníčka stále zřetelněji odlišuje jeho katolictví: „Březina zůstal soukromým mystikem, zatímco Zahradníček se identifikoval s církví viditelnou" (*Putna 2010,* s. 948). Zřetelně například tam, kde v poezii (podoben v tom Claudelovi) řeší otázky teologické a dogmatické; čímž ostatně předjímá další vývoj své básnické tvorby: „až k nohám císařovny duhy | pláč padlé Evy uslyšíš" (díl I, s. 148). Stává se v poezii tím, kým je v próze jeho přítel Jan Čep (Šalda 1939, s. 375). Ve fortissimu hrané (rytmem, hláskovým složením, užitým výrazivem a jeho významem) verše („To chvíle ta, kdy v žáru lásky bílé | praskají masky pýchy zarputilé."; díl I, s. 161) jednak předznamenávají dikci příští sbírky, jednak nás ovšem přivádějí k otázce, zda opakování takovéto hry nevede k rozladění nástroje i otupění posluchačovu.

Ani *Žíznivé léto* (1935) ani *Pozdravení slunci* (1937) nejsou ovšem pouhým opakováním knihy předchozí, ale rozvinutím určitých tendencí zde představených – zatímco tam, kde už výše a dále nebylo možné jíti (například v krystalizaci složky tvarové), obrací se nyní Zahradníček jinam: zdálo by se sice, že se možná navrací zpět; nicméně daleko spíše – bohatší vším, čím již prošel – rozvolňuje nyní pevnou strukturu básnického útvaru směrem k využití prvků fonologie větné: v delších textech povahy litanické. Tím také předznamenává další svůj básnický vývoj; ano dokonce v období poválečném (dokud se – donucen vnějšími okolnostmi – nenavrátí k verši vázanému). Úsilí o tematickou a tvárnou syntézu činí z výše jmenovaných sbírek nejen jeden z výrazných uzlových bodů i vrcholů samotné básníkovy tvorby, ale dokonce ve vývoji celé české meziválečné duchovně orientované poezie. Výšiny ovšem skrývají také svá úskalí a nebezpečí – o nichž; a o vrcholech, na nichž se nacházejí, rádi promluvíme v pokračování naší studie (zabývajícím se Zahradníčkovou tvorbou těsně poválečnou a válečnou).

Prameny

Zahradníček Jan, *Dílo I.* Praha: Čs. spisovatel, 1992a.

Zahradníček Jan, *Dílo II*. Praha: Čs. spisovatel, 1992b.

Zahradníček Jan, *Dílo III.* Praha: Čs. spisovatel, 1995.

Literatura

Aurelius Augustinus (sv. Augustin), 1997, *Vyznania,* překlad Ján Kováč. Bratislava: Lúč.

De Crescenzo Luca, 2006, *Příběhy středověké filozofie*, překlad Iva Papírníková. Praha: Dokořán.

Fučík Bedřich, 1992, *Čtrnáctero zastavení.* Praha: Melantrich.

Halík Tomáš, 2016, *Jak dnes mluvit a mlčet o Bohu*. „Perspektivy", č. 4, s. 1.

Hanuš Jiří, 2005, *Drama dějin v díle Jana Zahradníčka*. In: T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 30–37.

Harák Ivo, 2012, *Básník a jeho čas.* Praha: Printia.

Harák Ivo, 2014, *Básník Josef Suchý.* Ústí nad Labem: UJEP.

Harák Ivo, 1999, *Nepopulární literatura.* Ústí nad Labem: CKK sv. Vojtěcha.

Jehlička Ladislav, 2010, *Křik Koruny svatováclavské.* Praha: TORST.

Komenda Petr, 2005, *Tolik krásných věcí s tak malou vírou – Vztah poetiky Františka Halase a Jana Zahradníčka*. In: T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 134–144.

Kubíček Tomáš, Wiendl Jan (eds.), 2005, *Víra a výraz*. Brno: HOST.

Med Jaroslav, 2005, *Poetika apelu (Nad dílem Jana Zahradníčka)*. In: T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 25–29.

Pichl Marek, 2005, *Zahradníček jako literární kritik*. In: T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 98–105.

Putna Martin C., 2010, *Česká katolická literatura 1918–1945*. Praha: TORST.

Rotrekl Zdeněk, 1992, *Skrytá tvář české literatury*. Blok. Brno

Sládek Ondřej, 2005, *Světla a stíny u Jakuba Demla a Jana Zahradníčka*. In: T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 119–133.

Šalda František Xaver, 1939, *Kritické glosy k nové poesii české*. Melantrich. Praha

Trávníček Mojmír, 2005, *Jan Zahradníček a Ivan Slavík*. T. Kubíček, J. Wiendl (eds.), *Víra a výraz*. Brno: HOST, s. 91–97.

Trávníček Mojmír, 1992. *Vydavatelské poznámky*. In: J. Zahradníček, *Dílo II.* Praha: Čs. spisovatel, s. 461–469.

Zejda Radovan, 2004, *Byl básníkem!* Tišnov: SURSUM.

Svatava URBANOVÁ
Ostravská univerzita

DOI: 10.14746/bo.2022.4.7

Proměny faustovského mýtu[1]

Keywords: Petr Stančík, the Faust myth, genre uncertainty, stylistic mode and modality, narrative commentary
Klíčová slova: Petr Stančík, faustovský mýtus, žánrová neurčitost, stylový modus a modalita, narativní komentáře

Abstract

An analysis and interpretation of a collection of five short prose pieces by Petr Stančík, referred to as legends, are linked by the story of Faust, and his house in Prague, standing in the Prague New Town. It contains many mysteries, secrets and surprising aspects. This material has been spread by an oral tradition similarly as with tales, myths and legends and has been adapted many times as novels, plays and films depending on when it came about and from which perspectives the characters and plot details were perceived. Stančík decided to retell the Faust myth for young people, connecting up entertainment with both teaching and even moralizing. The study makes reference to the genre variability, which is connected not only with its frequent inclination toward sub-genres, but also to the intertwining of history with fantastic moments and the visuality of fictional narratives. The terms modus and so-called modality, which underline in the wider cultural contexts the tragic character and fatality of the Faust intercourse with the diabolic temptation, is also applied in it. Also of importance is the authorial poetics of the narrative commentaries, which lead to considerations about the presence of the authorial subject in the literary work.

Analýza a interpretace souboru pěti krátkých próz Petra Stančíka, které nazývá pověstmi, spojuje příběh o Faustovi, jeho pražském domu s dírou do stropu, stojícím na Novém Městě pražském. Najdeme v nich plno záhad, tajemství a překvapujících souvislostí. Látka se šířila ústní tradicí podobně jako mýty a legendy, pověsti a byla mnohokrát zpracovávána románově, dramaticky, filmově podle toho, kdy vznikala a z které perspektivy byly postavy a zápletky viděny. Stančík se rozhodl převyprávět faustovský mýtus pro mládež, propojit zábavu s ponaučením až mravokárností. Ve

[1] Studie je výstupem projektu *Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) III*, reg. č. SGS04/FF/2022.

studii se zmiňuje žánrová rozkolísanost, která souvisí nejen s jeho oblíbenou inklinací k subžánrům, k prolínání historie s fantastickými momenty a vizualitou fikčních narativů. Aplikuje se v ní také termín modus a tzv. modalita, která v širších kulturních kontextech podtrhuje tragičnost a osudovost faustovského obcování s ďábelským pokušením. Stranou nezůstává ani autorova poetika narativních komentářů, které vedou k úvahám nad přítomností autorského subjektu v literárním díle.

1. Úvod

Pět pražských pověstí Petra Stančíka nese společný název *Faustův dům a díra do stropu* (2021). Spojuje je místo, násilná smrt hrdiny a tajemný otvor ve stropě, jak to v dávných dobách prorokovala bohyně smrti Morana (Siwek Macáková 2022). Jsou to příběhy známé nejen ve středoevropském prostoru, nábožensky, kulturně a jazykově nesourodém, v němž se ale opakovaně „zpřítomňují mýty" (Hodrová 2006), spojují se s dějinami Koruny české a s tajemnými místy v Novém Městě pražském. Najdeme v nich autentické historické osobnosti, české panovníky s hlubším zájmem o alchymii, připomínají se obrazy, příběhy a události plné záhad, nástrah, dobrodružství z doby dávné i nedávno minulé. Uvažujeme-li o *Faustově domu* jako o variaci pražské pověsti (*pragensis*), pak se jedná o příběh s pamětí reálně existujícího místa. Dům na rohu pražského náměstí stále stojí na svém místě, avšak s faustovským mýtem nabývá na ozvláštnění, stává se společně sdílenou modalitou. Podle Daniely Hodrové „stejně jako město má každý pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní informaci tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel" (Hodrová 1997, s. 217). Z naratologického hlediska má každá zainteresovaná fikční postava v příběhu svou vnitřní perspektivu (Koten 2020).

2. Stančíkovo zpracování faustovské látky

Vyjdeme-li z Genettovy teorie intertextuality (Genette 2005) a jeho rozlišování, pak Stančíkovo zpracování faustovského mýtu určeného mladým čtenářům se představuje v podobě parciální návaznosti

na úrovni některých tematických kategorií. Těmi jsou ďábelská pokušení a topografie a onomastika. Děj se odehrává v Praze. Vypravěč připomíná, co se ještě vypráví o tomto místě a co se podílí na kvasipercepční zkušenosti/zážitku (Walton 1990). Původně bylo místem, které sloužilo jako pohanské obětiště (viz první pověst *Kletba bohyně Morany*). Dodnes se této části města říká „Na Moráni". Svatyně vznikla z rostlých tvarovaných vrb a Stančík uvádí, že odtud pochází rčení:

> Háj zničíš, i svatyni zničíš, ale díru ve stropě nezničíš. Nemůžeš totiž zničit něco, co není (Stančík 2021, s. 5).

Jedovaté plody tisu, které usmrtily Moranu, způsobí její věčnost, neboť „každý pátý rok o podzimní rovnodennosti, kdy na tisech uzrává nejvíc plodů, se tady ze široka i daleka scházeli muži a ženy pevných rukou a ostřích zraků ke klání v lukostřelbě do terče. Vítěz směl za odměnu vejít do Moraniny svatyně, lehnout si na obětní kámen vedle jezírka a rozkousat hrst tisinek čili plodů tisu" (Stančík 2021, s. 4). Sebeobětováním získal jistotu, že se vyhne trudné smrti stářím a Morana jej brzy vrátí na svět mladého, krásného a plna sil. Odkazem k pražské lokální pověsti začíná Stančíkovo předjímání faustovské látky mnohem dříve, než tak učinila západní kultura. Jedná se o toponymickou pověst s dalšími skrytějšími narážkami anticipačního charakteru. Se zpracováním mýtu o Faustovi se totiž setkáváme až v polovině 16. století, váže se k německé luteránské reformaci (Žilka 2000, s. 160).

Autor přikládá prostorovým situacím, místům, městům nebo prostředí velký význam, což souvisí s propojováním určitých reálií. Ve druhé pověsti zmiňuje, že u jihovýchodního cípu Karlova náměstí byl postaven gotický palác, který stál stranou kostelů, nikdo v něm nechtěl bydlet a postupně chátral. Do něj se Faust nastěhoval. Zařídil si pracovnu v nejvyšším podlaží, s kouzelným pohledem na celou Prahu. S určitostí můžeme tvrdit, že se palác dodnes nachází na rohu Karlova náměstí a Vyšehradské ulice v Praze 2, jedná se o dům číslo 40. Později byl několikrát přestavěn, barokně i klasicistně. Když se ale do něj nastěhoval doktor nigromantie Johann Faust, učenec známý touhou

po poznatcích a vědomostech, které se považovaly za rouhačské a provokativní, neboť byly typu:

> Kdo stvořil Boha? Je něco za zavřenými dveřmi v zrcadle? Žijí postavy v knize, i když ji nikdo nečte? (Stančík 2021, s. 7),

stal se dům místem existenciálním. Svým racionalismem Faust předešel čas a dostal se do rozporu se středověkým křesťanským myšlením. V touze nalézt odpovědi na zapeklité otázky se Faust začal paktovat s ďáblem Mefistofelem a podepsal s démonem smlouvu vlastní krví. Tato smlouva byla osudová. Ve Stančíkově postmoderním podání protagonista smlouvu podceňuje. Uvádí, že Faust doslova poslechl univerzitní pány profesory, kteří s ním ztráceli trpělivost a poslali ho s věčným vyptáváním se k čertu. V takové verzi se jedná o situační nadsázkou, o doslovnost výroku, nadlehčuje se závažnost vědomé smlouvy člověka se zlem prostupujícím duši, které poznamenává každé následné konání.

Ve třetí Stančíkově pověsti *Kámen hlupáků Magistra Kelleyho* se vypráví o rozkvětu Prahy v době císaře Rudolfa II. Ten mimo jiné vábil ke svému dvoru hvězdopravce, alchymisty i čaroděje z celé tehdejší Evropy. Děj pověsti se odehrává ve dvou liniích propojených postavami dvou protikladných alchymistů a svou modalitou působí až groteskně. Spojuje je opět topos místa. Oba si zvolili místo své laboratoře v tajuplném Faustově domu. Činí tak navzdory nabídce pobývat na Pražském hradu. Odlišovali se nejen svým původem, ale zejména pohnutkou k výrobě Kamene mudrců. Prvním byl geniální, přitom skromný český Jakub Krucínek, jenž svým objevem chtěl „pozvednout svou duši k nebesům" (Stančík 2021, s. 14). Synové Severín a Klaudián se však po jeho smrti chovali jinak. Byli až posedlí chamtivostí a vidinou bezpracného zisku. Tím pozdějším obyvatelem Faustova domu se stal anglický podvodník, magistr Edward Kelley, který se zmocnil Krucínkova objevu a udržoval císaře v klamu, že pracuje jen pro Jeho Výsost. Až výbuch a proražení zazděného stropu věže prozradilo, že je neuměl. Císař Rudolf II. ho potrestal všemi možnými prostředky mučení a pak jej uvrhl do žaláře na hradě Křivoklát a pak

na hradě Hněvín u Mostu. Tam Kelley proklel místo a byl otráven jedem. V textu se uplatňují Stančíkovy osvědčené postupy, jimiž jsou prolínání časových a prostorových rovin textu, zmnožování a zrcadlení, intertextové narážky a odkazy na různá podobenství. Neblahé vyústění strašlivé Kelleyho kletby, aby se město Most propadlo do země, se paradoxně naplnilo až o čtyři století později a je spojeno s drancováním uhlí. V posledních odstavcích třetí pověsti se příběh prostorově přesunuje do jiného prostředí a v závěru, v subjektivním autorově dodatku, do jiné časové roviny. Místo touhy po poznání, vynálezech a objevení zatím neobjeveného nastupuje řada nectností, jakými jsou lživost, přetvářka, hrabivost, hamižnost, které mají blízko k sedmi základním neřestem člověka.

Ve čtvrté pověsti se palác stal majetkem šlechtice Josefa Mladoty ze Solopisk, odtud pochází též druhý název Faustova domu, a to Mladotovský palác. Hrabě neholdoval lovu, kartám ani válečnému umění, ale zálibou se mu stala mechanika. V rohové věži Faustova domu konstruoval pohyblivé figuríny, s kterými nakonec strávil největší čas a bavil se tím, jak jimi strašil hosty. Nakonec k němu nechtěl nikdo chodit, žádná žena o něj nestála. Hrabě si proto sám vyrobil krásnou dívku jménem Automamor, do které se vášnivě zamiloval. Jenže její mechanické paže objímaly milovaného tak silně, že se udusil. „Ve stejnou chvíli se provalila teprve nedávno opravená díra ve stropu rohové věže" (Stančík 2021, s. 21). Hrabě se vyznačoval nesourodými vlastnostmi a z pohledu své doby se choval přinejmenším extravagantně, třebaže on sám se cítil jako vynálezce. Možná právě proto mu údajně na náhrobek napsali zlatým písmem: „To, co miluji, je to, co mě zabíjí" (Stančík 2021, s. 21). Příběh vyznívá tragicky, neboť hrabě se rouhal Stvořiteli a sestavil automaty nahrazující živé tvory, aniž by se vyslovoval k filozofickým otázkám: kdo ovládá svět, co člověka ovládá, eventuelně zda to, čemu holduje, není spíše ztrátou vlastního „já". Nehnala ho dopředu touha ovládnout svět, nepotřeboval zbohatnout, spíše propadl své konstrukční vášni natolik, že ztratil soudnost. Z tohoto hlediska bychom příběh mohli považovat za varování před simulovaným životem. Nicméně také tato pověst je spojena

s konkrétní postavou, místem a domem, neboť palác byl původně Faustův dům, který pan hrabě zdědil.

V páté pověsti s názvem *Druhá smrt pražského Golema* se dostáváme do moderních dějin. Stančík v ní kombinuje dvě nejznámější pražské pověsti, které se prostupují a doplňují. Faustovský mýtus se posouvá do čtvrtého roku druhé světové války do hitlerovského Německa. Vůdce přikázal Hassu von Stolzwegovi najít zázračnou zbraň pro záchranu třetí říše, a to za každou cenu a bez ohledu na následky. Ten se pustil do díla a „vyčetl v učených knihách, že právě za vlády Rudolfa II. v Praze židovský učenec rabbi Löw stvořil umělého člověka jménem Golem. Tenhle Golem měl za úkol střežit pražské ghetto před nepřáteli. Byl nezranitelný, a navíc nadaný nadlidskou sílou!" (Stančík 2021, s. 24) Jak se v pověsti uvádí dále, do pátrání po Golemovi zapojil gestapáky z celé Prahy. Ti ho brzy našli na půdě Staronové synagogy a jeřábem přivezli do Stolzwegovy laboratoře ve věži Faustova domu. Chyběl však oživovací šém, spálený Löwem, ale Stolzweg nepropadal beznaději a snil o tom, jak dobývá svět v čele armády Golemů se svastikami na čelech, chrlících oheň, zkázu a smrt.

Jak jsme uváděli výše, pražská faustovská legenda (mýtus, pověst) patří spolu s židovskou legendou o Golemovi k nejznámějším. Své kořeny mají v judaismu a křesťanství, avšak významově směřují k takovým problémům, které se dotýkají ontologické povahy jednotlivin i celých časoprostorových komplexů. Také ve Stančíkových fikčních textech se vyskytuje jak prvek magický, alchymistický, kosmický, božský i historický, tak v nich najdeme prvky reálné, předmětné, konkrétní i fantazijní, spojené s neobyčejnou sílou, která je ničivá. Postavy musí včas rozpoznat, k čemu jejich úsilí směřuje a zda se neuvolňují skryté, spoutané a tajemné síly podvědomě směřující k destrukci. Faustovské pověsti ve Stančíkově podání vyniknou, neboť v nich autor plně zúročuje své mýtotvorné schopnosti, dokonale zvládá postupy, pravidla a figury. Promíchává faktografii s mystifikací, balancuje mezi dramatičností a humorem s prvky grotesknosti, modifikuje a aktualizuje tradované, v němž existence nebo neexistence fikce nemusí být zjevná. Je rovněž příznačné, že používá slovní hříčky

a nečekané slovní obraty. Stačí si uvědomit, že Faust znamená německy ‚pěst', Faustus v latině značí ‚šťastný', takže již název druhé „pověsti": *Šťastná pěst doktora Fausta* vyznívá jinak, nabývá na mnohovýznamnosti. Narativ tohoto příběhu vylepšuje latinsky vyslovovanými zaříkadly na přivolávání duchů, které se naučil u čarodějnice: „Sator arepo tenet opera rotas!", dál ještě „Signate signa temere me tangis at angis!", a nakonec „Roma tibi subito motibus ibit amor!!!" (Stančík 2021, s. 9).

Již po prvním přečtení nás zaujme narativ ve své textové struktuře, neboť slučuje promluvy jednoduchých žánrů s nepřímými promluvami jednajících postav a propracovává je do moderní podoby. Vytvořený fikční svět spojený s faustovským mýtem se prostřednictvím narativního textu znovu objevuje. Záhy zjistíme, že nečteme narativ jen pro jeho obsah, ale také proto, že nás zaujme výběr postav a informací, které jsou součástí tvůrčího aktu. Nápadné je, že promluvy postav jsou včleněny do promluv vypravěče, aniž by byly graficky vyčleněny. Nenajdeme zde pomlčky, jen sporadicky se vyskytují dvojtečky a uvozovky. K syžetové orientaci slouží především odstavce. Tento postup vede k přecházení z objektivního vyprávění do oblasti promluvové subjektivity. Čtenář získává představy nejdříve o tom, co je pro vypravěče rozhodující a teprve pak zjišťuje, že ve výběru faktů je zastoupen také jiný postoj, rozpozná osobitý vztah mluvčího k předmětům sdělení nebo dalším účinkujícím. Poetika narativního komentáře (Koten 2020) se vztahuje např. k původu Fausta, někoho spíše neznámého uvnitř člověka. Přitom Stančíkovo podání působí demytizačně:

> Janek Faust se narodil na statku poblíž městečka Knittlingen ve Švábsku, v pohoří Černý les. Kterého to bylo roku, věděl jen pan farář. Jankův táta ani máma se ho na to neptali, protože je to nezajímalo (Stančík 2021, s. 8).

Otázky, které považuje vypravěč za důležité, jen zcela mimořádně vkládá do Faustových úst a označuje, jak tomu bývá v klasickém narativním textu :

Kam zmizí dřevo z místa, do něhož zatlučeš hřebík? Proč je na nebi Měsíc stejně veliký jako Slunce? Jak si můžeme pamatovat, že jsme něco zapomněli? (Stančík 2021, s. 8).

Poslední Faustem kladenou otázku je jeho věta: „Kdo jsem já?" (Stančík 2021, s. 11). Tady je nevyšší autoritou ústřední postava pověsti, která nechtěla dbát na dobrou radu a věřila, že touha po poznání je bez konce. Přihlédneme-li však k textovému a funkčnímu modelu Lubomíra Doležela, pak je zřejmé, že autorovo zaměření na mluvčího i posluchače je v tomto příběhu potlačeno a převažuje zaměření na předmět promluvy (Doležel 1993, s. 11-12).

Stančíkovo zpracování pražských pověstí s faustovským námětem začíná až pověstí druhou (*Šťastná pěst doktora Fausta*) a pokračuje s názvy: *Kámen hlupáků Magistra Kelleyho* (třetí pověst) a *Automamor hraběte ze Solopisk* (čtvrtá pověst), *Druhá smrt pražského Golema* (pátá pověst), přitom názvy jsou samy o sobě důležitými indikátory, neboť mají silně intertextuální charakter a naznačují vztah dvou i více textů. Jeden je přítomen ve druhém a spoluutvářejí proces textového zvýznamňování (Genette 2005; Bílek 2003, s. 64–65). Pověsti svou modalitou jsou někdy zesměšněním hamižnosti a megalomanství, jindy umělého světa zahrnující též erotiku (*Kámen hlupáků; Automamor*), podobně jako u Klause Manna se ústřední postavou stává nacistický Mefisto a příběh se posouvá do roviny mocenských ambicí a kariérismu (*Druhá smrt pražského Golema*). V současnosti se klade mnohem větší důraz na recepční možnosti narativního textu, na komponenty, které závisejí na jedné straně na jazykové struktuře textu, na druhé dosahují účinek až prostřednictvím reakcí vyvolaných ve čtenáři. Jsou „produktem interakce textu a čtenáře, nejsou v textu skrývanými veličinami" (Iser 2001, s. 40). Autor oslovuje adresáta a ptá se, revitalizuje látku interpretačními úkony, přitom záleží na proporcionalitě fikcionality a non-fikcionality (Žilka 2000). Např. v pověsti třetí *Kámen hlupáků Magistra Kelleyho* začne alchymista podléhat démonům v podobě vnitřních našeptávačů a přemítá nad tím, co by se stalo, kdyby použil moc nalezeného Kamene mudrců nikoliv k transgresi obyčejného olova na ryzí zlato, ale zlata na něco mimořádného.

Vznikl by kov ještě dražší než zlato? Nebo dokonce Elixír nesmrtelnosti a věčného mládí? (Stančík 2021, s. 17).

Ve Stančíkově zpracování pro děti a mládež se mimo jiné jedná o narativní strategii, která upoutá pozornost adresáta a vede ke zvýšené pozornosti na to, co bude pokračovat. Např. v posledním odstavci v pověsti druhé *Šťastná pěst doktora Fausta* stojí:

Jenže démon ho obelstil: přiletěl shora, do stropu věži prorazil díru a tudy Fausta odnesl do pekla (Stančík 2021, s. 11).

Třetí pověst *Kámen hlupáků magistra Kelleyho* proto začíná takto:

Poté, co se doktor Faustus zřítil vzhůru (nebo spíš vyletěl dolů) do pekla, jeho dům dlouho pustnul (Stančík 2021, s. 14).

Plně se v nich zúročují paradigmata ztělesněné mysli (průniky percepce, tělesné interakce a prostředí) a poznávací procesy, jak byly zavedeny v teorii metafory Markem Jonsonem (1987) a schematizují naše nejzákladnější zkušenosti s pohybem, prostorem, zrakem, silou. Většinou souvisí se schématem cesty, nádoby, spojení částí a celku, rovnováhy, zpřístupnění, blokády, protisíly, přitažlivosti, tlaku, překážky, odstranění a odklonu. Obrazová schémata se v nich přenášejí ze sféry konkrétního, viditelného do sféry neviditelného, abstraktního, tušeného a promítají se do emocionální kvality spojené s pozitivními/negativními asociacemi.

3. Terminologická rozkolísanost

Odhlédneme-li od sémiotiky textu a přesahů intertextuálních (Žilka 2000), můžeme se více soustředit na distinktivní žánrové vymezení. Traduje se, že se jedná o faustovský mýtus o zaprodání duše ďáblovi v touze znát odpovědi na všechny existenciální otázky. Někdy se používá označení legenda, protože Faust je postavou částečně posedlou, částečně zasvěcenou, avšak do zbožnění a života světců má daleko. Nejde nám nyní o Fausta jako prototyp člověka spojeného s černou magií, hodného zatracení, který se dostal do rozporu s Bohem ve středověkém křesťanském myšlení. Nejde ani o Fausta viděného

heroicky, postavu romanticky tragickou pro svou výlučnost a touhou po poznání všeho tajemného. V moderní době se stává experimentátorem, strůjcem robotů, které nahrazovaly to živé. V postmoderním světě se zase posouvají pozice z reálného světa do virtuálního, simulovaného, místy se zaměňuje postava Fausta s postavou Mefistofela, obě se splétají a rozplétají v nekonečných dějových a herních konfiguracích (nikoliv jen doslovně ve smyslu hra divadelní, loutková, filmová). Stvořitelský mýtus golemovské ražby v sobě obsahuje stopy mesianismu, zatímco faustovský mýtus odkazuje k černé magii a egocentrismu člověka, jeho bezhraničnímu pokušení zlem, člověka pociťujícího citové odcizení. Zůstává bohatost sémantických kódů, kumulace tajemství a mystiky, analogie, které lze nalézt v historii i současnosti.

Ve Stančíkově novém literárním zpracování faustovského mýtu nesehrávají žánrová přiřazování žádnou podstatnou roli. Jednotlivé příběhy jsou označovány autorem jako pověsti, avšak rezonují s mýty. V obecném smyslu není jasný původ a novověké zpracování by se mohlo považovat stejně tak za popularizační a smyšlené (Hodrová 1989), jako se celé situace nabízejí k věření a verifikaci. Ve čtenářských recenzích knihy se zmiňuje tajuplnost. Nemá ale nic společného s prastarými promluvovými typy, v textu nabývá nové podoby a funkce. Již výše jsme zmiňovali významnost topografie, neboť je shodná prostorová entita, naopak čas, který bývá vyjádřen slovesným časem, zůstává po celou dobu v objektivní Er-formě, v pretéritu, který zařazuje události do minulosti. Příběhem procházejí mnohé postavy skutečné (nefiktivní) i fiktivní, z různého kulturního prostředí (německého, českého, anglického), různí se podoba a vize Pokušitele. V mnohém se různé příběhy shodují s démonologickou pověstí, ale někdy se od ní odlišují, polarizují se, motivicky variují v konfrontaci s dějinným obdobím, fantomatickou váhou či závažností zaprodanosti, tváří tvář s pravdou, morálkou a etikou. Do příběhů se dostávají např. v podobě fantazmat. Čtenáři stačí autorova zmínka o dávnověku, středověku, novověku, neverifikuje historické údaje, třebaže se mnohdy

tvrdí, že Faustův příběh s mytizujícími postupy se začal objevovat až po jeho smrti a pravděpodobně zemřel 1540.

Ve Stančíkově prozaické tvorbě patří faustovský mýtus k té skupině textů, jež se vyznačují historizujícími obrazy nebo výjevy, bez ohledu komu jsou čtenářsky určeny. Najdeme řadu shodných motivů a postupů také v prózách pro dospělé, jakými je román *Mlýn na mumie* (2004), *Andělí vejce* (2016), *Pravdomila* (2021). Podle žánrového rozpětí v pojetí Iva Pospíšila, který ve svých studiích mnohokrát uvažoval o žánrových modifikacích a proměnách (Pospíšil 1998), bychom vystačili s označením Stančíkových próz na faustovské téma jako subžánrové varianty, s konstatováním subverzního postavení dílčích motivů, které se mohou stát dominantními, stojí-li osamoceně. Naše váhání, zda příběhy máme diferencovat podle míry odkazů např. k postmodernismu a hybridizaci žánrů (Žilka 2006), nebo zda je výstižnější užívat pojem *modus* (Šidák 2017) a *modalita* (Hrtánek, Antoš 2022), necháváme otevřené. Všeobecně souvisí s terminologickou rozkolísaností v literární vědě. Příběhy *Faustova domu a díry ve stropu* spojuje zvolené téma i autorův způsob zpracování, který v kontextu Stančíkova díla není ojedinělý. Oplývají různými podobami („odstíny a tóny"), které se kombinují, doplňují, někdy střídají podle toho, zda aktéra (postavu) považujeme více za alchymistu nebo vynálezce, zda se dějová linka odehrává v časech hodně minulých, nebo ve dnech posledních záchvěvů druhé světové války a protagonista má blízko k modernímu Mefistovi. Sám Stančík ve svém podcastovém rozhovoru s Jakubem Pavlovským (v *Meandrech dětské literatury*) uvádí, že v knihách pro děti a mládež postupuje obdobně jako v tvorbě pro dospělé: neodlišují se ani způsobem myšlení a vyjádřením citů, ale ani poetikou nebo radikální přestavbou narativního textu, spíše se různí rozsahem, mírou jazykové a stylové srozumitelnosti, vypointováním epizod a především biofilií.

Již tituly samostatných „pověstí" Stančíkova zpracování *Faustova domu* zahrnují paratextuální tenzi. Ve Stančíkově formulaci převažuje iluze reality a iluzivnost fikčního narativu, vytvářejí se tři imerze (ve smyslu absorpce): prostorová, časová a emocionální (Ryanová 2015).

Svým účinkováním na stejné prostorově scéně vtahují čtenáře do vymezeného času, což koresponduje s emočními reakcemi na události dávno minulé i pozdější. Dochází k dramatickému napětí, emocionálně to vede čtenáře k osobní reakci na stupňující se pokušení (personalizované i symbolické). Odkazuje-li Stančík k reálnému toposu místa a topografické faktografii, pak americké bombardování Prahy na úplném konci 2. světové války chápeme nejen jako omyl, ale spíše jako pilotův záměr, neboť nemířil na vojenské cíle, ale na obytné domy a terčem se stal Faustův dům. Sečtělejší recipient není na pochybách, že se jedná o autorovu mystifikaci.

Pět „pověstí" obsahuje sice četné kouzelné prvky a vystupující v nich také nadpřirozené bytosti podobné těm z kouzelných pohádek nebo pověrečných pověstí, avšak postavy v nich nejsou nikterak pohádkově typizované. Nicméně mají významotvorný potenciál. Příšery mohou být původu nadpřirozeného i lidského. Zázračné jsou spíše zápletky, ale nikoliv fikční prostor. Příběhy občas v sobě nesou něco mytického, co známe z folklorních pramenů (bohyně Morana), v něčem najdeme temný modus rezonující s modalitou známou v gotických románech (Hrtánek, Antoš a kol. 2017). Jsou vystavěny na hrůzostrašné epické dominanci člověka s touhou poznat nepoznané, proniknout do jiných, možných světů, překročit hranice vnějšího zření. U někoho vítězí touha po všemocnosti a bohatství, u jiného převažuje posedlost vytvořit umělý svět, umělé tvorstvo včetně člověka, dosáhnout sepětí mikrokosmu člověka a makrokosmu vesmíru apod.

4. „Záhadolog" Petr Stančík v širším literárním kontextu

Autor Petr Stančík není záhadologem, spíše bývá považován za mystifikátora. Až do roku 2006 vystupoval jako básník pod pseudonymem Odillo Stradický ze Strdic. Nyní je známým a překládaným prozaikem, esejistou, dramatikem, který se pod vlivem rodičovství stal autorem několika knih pro děti. Ve *Faustově domu* a díře ve stropu se připomíná historie: sláva panovníků jakým byl např. Břetislav II., jenž zakázal pohanství, včetně výsadby tisových hájů a požívání tisových

plodů. Dále zde vystupuje kníže a vášnivý alchymista Václava II., Opavský, císař Rudolf II. Protagonisty se stávají legendární doktor Johann Faustus, anglický špión a mág Edward Kelley, který byl pozván císařem Rudolfem II., následně Josef Mladota ze Solopisk, tvůrce antropomorfních automatů, nakonec nacistický okultista SS-Obersturmbannführer Hasse von Stolzwega , který byl Hitlerem ďábelsky vyzván k použití všech prostředků k vítězství, třeba i mystických. Na konci některých pověstí se občas objeví aktualizace. Např. císař Rudolf II., vášnivý sběratel umění a milovník tajných věd, který na svůj dvůr vábil hvězdopravce, alchymisty i čaroděje, se pomstil Kelleyovi za promrhání Kamene mudrců, uvrhl ho do žaláře a nakonec ho přinutil, aby vypil jed. Stančík na konci lakonicky uvádí:

> A tak magistr Edward Kelley zahynul zkroucený křečí do podoby hada Urobora, požírajícího vlastní ocas. Těsně před smrtí však proklel své úmrtní město Most slovy, aby se propadlo do země. Jeho strašlivou kletbu o čtyři staletí později naplnili uhlí lační komunisté (Stančík 2021, s. 17).

V páté pověsti *Druhá smrt pražského Golema* nás překvapí nečekaná souvislost amerického bombardování Prahy v květnu 1945 s dopadem bomby na Faustův dům, kde prorazila díru do stropu věže. Jenže nevybuchla.

> Palác totiž chrání už od středověku magicky sedmero koček, zaživa zazděných do základů. Bomba místo toho dopadla jako obří kladivo přímo na SS-Obersturmbannführera Hassa von Stolzwega a na Golema. Zbyly z nich jednom dva fleky - první mastný a druhý byl hliněný (Stančík 2021, s. 26).

O *Faustově domě* se literární kritik Radim Kopáč zmiňuje jako o čtení zábavném a poučném, pojednávající o chamtivosti, která škodí zdraví, o zlu, které se krutě nevyplácí a přináší více zkázy než užitku, neboť někdy je lepší vše nevědět a některé záhady nechat být (Kopáč 2021).

Stančík se s oblibou vrací k legendárním postavám, jako je tomu ve *Faustově domu*, avšak stranou nezůstává ani nedávná minulost. Zaujme český superman ze 2. světové války *Perák* (2008), který se svými skoky do výšky a do dálky stává živou legendou v textově-obráz-

kových příbězích o českém odboji. Poslední Stančíkovou knihou s historickou tematikou psanou pro dospělé je román *Pravomil aneb Ohlušující promlčení* (2021), kdy hrdinou je důstojník vojenské zpravodajské služby Pravomil Raidl, údajně autentická postava s neuvěřitelně pohnutým osudem, statečný bojovník proti fašismu a komunismu, jenž se stal vykonavatelem práva a prototypem superhrdiny. Jeho protivníkem je Karol Veš, údajně ve skutečnosti Karel Vaše, agend NKVD, důstojník vojenské zpravodajské služby OBZ, prokurátor vykonstruovaných procesů z počátku 50. let minulého století. Zatímco pražské pověsti z *Faustova domu* v sobě nesou groteskní modalitu, nechybí ironická přirovnání i protichůdné perspektivy, román *Pravomil* je také podle kritiky Radomila Nováka více pohádkový, vážný až paradoxně fatální (Novák 2022).

V rámci Stančíkovy tvorby pro děti a mládež najdeme rovněž pestrou žánrovou paletu. Ve výběru z českých knih pro děti a mládež *2017/2018* se mezi *Nejlepší knihy dětem* (ed. Matoušek 2018) dostal vegetariánský thriller *Mrkev ho vcucla pod zem* (2013), dále morgensternovsky laděná hříčka o *Díře z trychtýře* (2016). Trvalé čtenářské oblibě se těší seriál příběhů z lesa Habřince o Jezevci Chrujdovi a lesních obyvatelích, který vychází od roku 2014 a stále překvapuje nápady i slovními hříčkami. Hrdina Jezevec Chrujda dovede točit filmy, stavět urychlovač i pomalič, najde si svou velkou lásečku (lasičku Aničku), dobývá vesmír, prochází se divočinou, ale také pohotově reaguje na aktuální realitu (boj se zákeřným kůrovcem i s covidem). Příběhový (diegetický) prostor je konstruován narativními postupy, které nepodceňují vizualizace a odlišné způsoby konstruování příběhového prostoru a recepčního zpracování typologicky různorodých žánrových a textových podnětů vybízejících k představivosti. Trilogie o H2O, která vyšla v nakladatelství Abramis v Horoměřicích: *H2O a Tajemná vodní mise* (2017), sci-fi *H2O a poklad šíleného oka* (2018) s dobrodružně – idylickým rozprávěním *H2O a pastýřové sny* (2019), je umocněna vtipnou nadsázkou v podání ilustrací Galiny Miklínové. Její obrazotvorný potenciál je obrovský. Dovede obrazem zachytit klíčové momenty příběhů. Vidí figury z různých perspektiv, přitom

celý výjev poutavě rámuje v zrcadlovém provedení (nalevo název příběhu, napravo výstižný obrázek, pečlivě vyšrafovaný a částečně kolorovaný), které je výtvarnou vizualizací literárního příběhu. Stejně tak G. Miklínová postupuje u ilustrací pětice pražských pověstí *Faustova domu a díry do stropu*. Jsou výtvarnou interpretací textu, při němž dochází ke zprostředkování příběhu (Klimeš 2015), vede též k lepšímu pochopení mnoha symbolů. V pověsti o Faustovi např. vidíme jeho postavu uprostřed křídového zvěrokruhu, kterak čte z otevřené knihy růžově vybarvené, ležící na zemi, a nad nimi se na hvězdné obloze vznáší růžový oblak. Dominantou je přítomnost vektoru pohybu, neboť Faust se na této ilustraci rozhoduje, zda zvolit bílého ducha s pernatými perutěmi labutě, nebo černého s blanitými křídly netopýra. Výjev není narativní, zachycuje akt, dění se symbolickými předměty. Kdo si přečte text, vidí, že se odvíjí z předešlé činnosti, do jisté míry i anticipuje budoucí děj. Sklon Miklínové ke karikaturní zkratce se umocňuje humornou až groteskní polohou obrázku na obálce knihy. Do studny poznání na obálce knihy *Faustův dům a díra do stropu* nahlížejí hlavní aktéři spolu s Golemem i „umělou ženou". Konkretizují významy příběhů, přitom v kruhové vazbě nabývají na síle a stávají se kontrapunktem tajemnosti a magičnosti. Zvolený typ písma, barevné odstíny růžovo-červené, bílo-šedo-růžové, zlaté, ocelově modré a zelené umocňují čtenářovu představivost a vyúsťují v interakci představ a porozumění textu. Umělecká narativita ilustrací představuje intepretaci textu (Klimeš 2015), podílí se na formování obrazotvornosti, umocňuje nebo demonstruje věcné informace z textu (Tokár 1998).

5. Závěrem

Stančíkovo zpracování faustovské látky určené mladým čtenářům vyšlo ve specializovaném pražském nakladatelství Meander, v edici Pražské legendy. Faust se v ní dostává mezi postavy rouhačsky zvídavé, podobné německému studentovi Johanu z Heidelbergu, který složitě hledá prach z pražského Golema (Urbanová 2010, s. 22). Neslouží

Bohu, ale ďáblovi. Jeho zničující prahnutí po poznání se mu stává osudovým. Touží po odpovědích na všechny možné otázky, přitom sám selhává, protože nechce slyšet odpověď na dotaz, kým on sám vlastně je. Chvíli na nás faustovský mýtus může působit fatálně, neboť Faust je z rodu těch, kteří sami nevědí, kde končí záhada a začíná hra o život, neboť peklo a nebe mohou být nahoře jako dole. K tomu se u Stančíka přidávají další aluze, skryté odkazy, citace, parafráze a intertextuální vazby (nejen s magickými zaklínadly), neboť je zřejmé, že je poučen a obeznámen s různými textovými realizacemi faustovské látky. Ta byla oblíbená a stala se podloží mnoha her českých lidových loutkářů. Zdá se však, že Stančíkově poetice a pojetí mýtu stojí nejblíže Švanmajerův film *Lekce Fausta* (1994), v němž se vychází z literárních fikcí od 16. do 19. století, ale také ze současnosti. Z dalších literárních a dramatických zpracování namátkově uveďme od Ch. Marlowa: *Tragická historie doktora Fausta* (1604), J. W Goetha: *Faust* (1808; 1833), Ch. Gounoda: *Faust a Margareta* (1859); K. Manna: *Mefisto* (1936), M. Bulgakova: *Faust a Markétka* (1967). V knize pro mladé čtenáře klíčová zůstává umělecká synonymita textu a obrazu (směřující ke stejným významům), avšak čtenář je může číst (recipovat, interpretovat a vizualizovat) ve změněných podmínkách, v jiném situačním kontextu a s odstupem času také odlišně. Kniha *Faustův dům a díra do stropu* tak představuje textový i obrazový potenciál, který se aktualizuje v průběhu čtení.

Prameny

Stančík Petr, Miklínová Galina, *Faustův dům a díra do stropu*. Edice Pražské legendy. Praha: Meander, 2021.

Literatura

Bílek P. A., 2003, *Hledání jazyka interpretace: K modernímu prozaickému textu*, Brno: Host.

Doležel L., 1993, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel.

Genette G., 2005, *Metalepsa: od figúry k fikcii*, Bratislava, Kaligram.

Hodrová D., 1989, *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha: Československý spisovatel.

Hodrová D. a kol., 1997, *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Praha: H&H.

Hodrová D., 2006, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha: Akropolis.

Hrtánek P., Antoš M. a kol., 2017, *Přízraky a masky. Gotický modus v české postmoderní próze*, Ostrava: FF OU.

Hrtánek P., Antoš M. , 2022, *Odstíny a tóny. K modalitám románových obrazů 20. století v novější české próze*, Ostrava: FF OU, s. 128–131.

Iser W., 2001, *Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. In M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (eds). *Čtenář jako výzva. Výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, s. 39–61.

Jonson M., 1987, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning. Imagination, and Reason*, Chicago: University of Chicago Press.

Klimeš J., 2015, *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*, Brno: FF Masarykova univerzita.

Kopáč R., 2022, *Petr Stančík připomíná, že chamtivost škodí zdraví*, „iDnes.cz" 12. 2.

Koten J., 2020, *Poetika narativního komentáře. Rétorický vypravěč v české literatuře*, Brno: Host.

Matoušek P. (ed.), 2018, *Nejlepší knihy dětem. Výběr z českých knih pro děti a mládež 2017/2018*, Praha: SKIP a Česká sekce IBBY, s. 22–23.

Novák R., 2021, *Nové pověsti české aneb hodně naředěný sirup*, „Host" 37, č. 7, s. 64–65.

Pospíšil I., 1998, *Genologie a proměny literatury*, Brno: Masarykova univerzita.

Siwek Macáková M., 2022, *Faustův dům a díra do stropu*, „Iliteratura.cz" 21. 4.

Šidák P., 2013, *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánrů a žánrová krajina*, Praha: Akropolis.

Šidák P., 2017, *Pojem »modus« a genologická taxonomie*. In M. Antoš, P. Hrtánek, *Přízraky a masky*, Ostrava: FF OU, s. 17–44.

Tokár M., 1998, *Ilustrace a názornost*, Prešov: Prešovská univerzita.

Urbanová S., 2010, *Postava Golema ve výtvarném zobrazení a ilustracích*. In eadem, *Figury a figurace*, Ostrava: FF OU, s. 13–49.

Walton K., 1990, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Ars*, Cambridge–London: Harvard University Press.

Žilka T., 2000, *Postmoderné podoby doktora Fausta*. In *Postmoderná sémiotika textu*, Nitra: UKF, s. 157–170.

Mariola Walczak-Mikołajczakowa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

DOI: 10.14746/bo.2022.4.8

Dialog bułgarsko-czeski w czasopiśmie „Славянски диалози”

Keywords: Slavic cultural dialogue, literary studies, linguistics, translations
Słowa kluczowe: słowiański dialog kulturowy, literaturoznawstwo, językoznawstwo, przekłady

Abstract

The author reviews the 28 issues of the scientific journal „Славянски диалози” that have been published so far. The journal has been published since 2004, and its publisher is the Faculty of Philology of the University of Paisij Chilendarski in Plovdiv. Attention is drawn to the bohemian thread, present in almost all published volumes in most of the permanent columns that make up the structure of the journal. The author also discusses the phenomenon of great interest in Czech culture in Bulgaria, explaining its reasons. Three volumes are presented in detail devoted to issues in the field of Czech culture and literature.

Autorka dokonuje przeglądu wydanych dotychczas 28 numerów czasopisma naukowego „Славянски диалози”. Pismo ukazuje się od roku 2004, a jego wydawcą jest Wydział Filologiczny Uniwersytetu im. Paisija Chilendarskiego w Płowdiwie. Uwaga zostaje zwrócona na bohemistyczny wątek, obecny niemal we wszystkich wydanych tomach w ramach większości stałych rubryk, tworzących szkielet konstrukcyjny czasopisma. Autorka omawia też fenomen ogromnego zainteresowania kulturą czeską w Bułgarii, wyjaśniając jego przyczyny. Szczegółowo zaprezentowane są 3 tomy poświęcone zagadnieniom z zakresu kultury i literatury czeskiej.

Ukazujące się od osiemnastu lat czasopismo „Славянски диалози” („Słowiańskie Dialogi”) zyskało już duże grono stałych czytelników, a liczba jego współpracowników z wielu krajów stale się powiększa. Periodyk ten, noszący podtytuł „Czasopismo dotyczące słowiańskich języków, literatur i kultur” jest półrocznikiem[1] wydawanym przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu im. Paisija Chiledarskiego w Płowdiwie i ukazuje się w dwóch wersjach – drukowanej i elektronicznej (https://dialozi.uni-plovdiv.bg). Na stronie redakcyjnej pisma znajdziemy informację (w języku bułgarskim, rosyjskim i angielskim) o tym, że jego celem jest „poszerzenie wiedzy o przeszłości i współczesności słowiańskiego świata, udział w rozwijaniu wiedzy humanistycznej i dialogu międzykulturowego”. Redaktorzy wskazują także na innowacyjny na gruncie bułgarskim charakter czasopisma, które nie zamyka się w wąskich ramach specjalizacji, lecz stawia sobie za cel „osiągnięcie szerokiej, panoramicznej perspektywy dotyczącej rozwoju kultury poszczególnych słowiańskich narodów od najdalszych czasów historycznych do dziś”.

Tak zarysowane cele powodują, że „Славянски диалози” nie mają charakteru ściśle naukowego – obok artykułów z zakresu literaturoznawstwa, językoznawstwa i kulturologii publikowane są w nich również teksty literackie i to zarówno w językach oryginału, jak i w przekładzie na język bułgarski. Pojawiają się tam także recenzje wydawanych w krajach słowiańskich publikacji o tematyce slawistycznej, prowadzona jest kronika wydarzeń kulturalnych itp. Dużo miejsca poświęca się prezentacji dorobku najważniejszych osobistości z historii europejskiej slawistyki, nie zapominając wszakże o najmłodszym pokoleniu slawistów – studentom i doktorantom udostępnia się łamy czasopisma dla publikacji ich naukowych i translatorskich debiutów.

Wydawca czasopisma – Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Płowdiwie – jest największym z wydziałów tego ośrodka akademickiego. Pierwsze specjalności humanistyczne uruchomiono tam w latach 1973–1974, wkrótce też zyskał popularność lektorat języka czeskiego. W latach osiemdziesiątych przyjęto pierwszych studentów

[1] Regularnie dwa razy w roku pismo pojawia się dopiero od 2016, przy czym jeden z numerów wydawanych w danym roku ma charakter ogólny, a drugi jest sprofilowany tematycznie. Najbliższy, przygotowywany obecnie numer tematyczny poświęcony będzie Biblii.

na kierunku filologia czeska. Nic więc dziwnego, że tematyka bohemistyczna jest jedną z najczęściej poruszanych w „Słowiańskich Dialogach", a w międzynarodowym Komitecie Redakcyjnym czasopisma znajdziemy nazwiska uczonych z czeskich ośrodków naukowych: Uniwersytet Karola w Pradze reprezentuje językoznawczyni, prof. Hana Gladkova, Uniwersytet Masaryka w Brnie paleoslawistka, doc. Elena Krejčová, a Uniwersytet w Hradec Králové literaturoznawca, prof. Vladimir Křivánek. Pracami redakcji kieruje znana płowdiwska bohemistka, prof. Żorżeta Czołakowa[2].

„Славянски диалози" zainicjowały swoją działalność silnym bohemistycznym akcentem – na okładce pierwszego numeru, który ukazał się w roku 2004, znalazło się dzieło Afonsa Muchy *Cycles perfecta* z 1902, a w jednej z rubryk poświęconych przekładom (*Преводачески ракурси – Z perspektywy przekładu*) opublikowano fragment liryczno-epickiego poematu *Maj* Karla Machy w tłumaczeniu Emila Georgiewa i Żorżety Czołakowej. Drugą rubrykę poświęconą przekładom (*Нови преводи – Nowe przekłady*) wypełniło nowe tłumaczenie jednej z praskich legend Juliusa Zeyfera – *Inultus.* Na język bułgarski tekst przełożyła płowdiwska bohemistka, językoznawczyni Gina Bakyrdżijewa, która nie tylko naukowo zajmuje się przekładoznawstwem[3], ale jest także czynnym tłumaczem, członkinią Związku

[2] Profesor Żorżeta Czołakowa jest literaturoznawczynią, wieloletnią kierowniczką Katedry Slawistyki na uniwersytecie w Płowdiwie, wykłada literaturę czeską. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół poetyki, ewolucji idei i komparatywistyki literaturoznawczej. Główny nurt badań prof. Czołakowej dotyczy czeskiej poezji XIX i XX w. Jej rozprawa doktorska – obroniona w 1993 r. na Uniwersytecie Karola w Pradze – nosiła tytuł *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Dokonała wyboru tekstów Karela Hyneka Máchy i ich przekładu, a następnie publikacji w tomie *Карел Хинек Маха или Гласът на падналата арфа* (pol. *Karel Hynek Mácha albo Głos upadłej harfy,* 1993). Jest autorką monografii: *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (*Obrazy ludzi w czeskim awangardyzmie*, 1998), *Поетика на меланхолията. Карел Хинек Маха* (*Poetyka melancholii. Karel Hynek Mácha*, 2019).

[3] Wśród prowadzonych przez dr Bakyrdżijewą zajęć uniwersyteckich jest m.in. teoria i praktyka przekładu.

Tłumaczy Bułgarii. Tłumaczyła dotąd utwory Vítězslava Nezvala, Vladislava Vančury, Pavla Šruta i Josefa Škvoreckiego oraz listy dialogowe 15 czeskich filmów. W 2009 roku otrzymała nagrodę „Płowdiw" w dziedzinie przekładu artystycznego.

W pierwszym numerze pisma zarysował się też schemat stałych rubryk, które odtąd powtarzały się w kolejnych tomach (choć nie wszystkie z jednakową regularnością). Schemat ten został nieco rozbudowany w kolejnych czterech numerach, dlatego dokonując jego prezentacji, należy prześledzić 5 pierwszych tomów czasopisma. Oprócz wspomnianego wyżej działu (*Преводачески ракурси*), w którym zamieszczane są m.in. fragmenty dzieł bułgarskich autorów w przekładach na języki słowiańskie, warto wymienić następujące:

– И з в о р и (Ź r ó d ł a), gdzie publikowane są fragmenty dzieł światowej sławy filologów, którzy przyczynili się do rozwoju slawistyki (szczególnie w I poł. XX wieku). Już w numerze 2/3 czasopisma „Славянски диалози" znalazł się tłumaczony przez Angelinę Nedewą fragment jednego z esejów Jana Mukařovskiego – czeskiego teoretyka literatury i estetyki, jednego z czołowych przedstawicieli Praskiej Szkoły Strukturalnej – zamieszczonych w książce *Cestami poetiký a estetiký* (1971), w której omawia on poezję i twórczość malarską Jana Zrzavý;

– Д о к у м е н т и (D o k u m e n t y), jest to rubryka, która pojawiła się dopiero w podwójnym numerze 5/6 z roku 2005. Wypełnił ją obszerny artykuł Petka Z. Petkowa poświęcony postaci czeskiego slawisty i bizantynologa, prof. Konstantina Josefa Jirečka (1854––1918), którego znaczenie dla bułgarskiej nauki i oświaty jest nie do przecenienia. Konstantin Jireček był bowiem nie tylko autorem pierwszej naukowej historii Bułgarii (*Dějiny národa bulharského*, 1876[4]; Jireček 1876) i odkrywcą Pliski – pierwszej stolicy Proto-

[4] Dzieło to zostało wydane równolegle również w języku niemieckim (*Geschichte der Bulgaren*, Prag: F. Tempsky, 1876), a dwa lata później przetłumaczone na język rosyjski i staraniem Wasyla Apriłowa opublikowane w Odessie: Иречек, Константин, *Історија болгар*, Одесса: В. Априлов, 1878.

bułgarów – był także doradcą rządu austriackiego ds. Bałkanów oraz ministrem oświaty Bułgarii w latach 1881–1882. Uwieczniony na kartach jednej z najbardziej znanych bułgarskich powieści – „*Baj Ganiu*" Aleko Konstantinowa[5] – w powszechnej świadomości Bułgarów pozostał symbolem kultury Zachodu, wyrafinowanych manier i dogłębnego wykształcenia. Zwykle podkreśla się także jego głęboki szacunek dla historii i kultury Bułgarii, określając mianem „bułgarofila". Po Kongresie Berlińskim (1878), zwołanym w celu rewizji postanowień traktatu z San Stefano[6] Jireček otrzymał propozycje dwóch stron: Księstwa Bułgarii, oferującego mu stanowisko ministra oświaty, i Rumeli Wschodniej ze stolicą w Płowdiwie (wciąż wasalnej wobec Turcji), zapraszającej czeskiego uczonego do organizacji biblioteki i głównego muzeum tego autonomicznego okręgu. Za namową ojca Jireček wybrał reprezentowanie Księstwa i pracę w Sofii, ale artykuł opublikowany w interesującym nas czasopiśmie analizuje materiały rumelijskiej, tzn. płowdiwskiej prasy z tamtego okresu i publikacje na temat dokonań czeskiego uczonego.

– Нови преводи (Nowe przekłady) – tutaj, we wspomnianym już drugim numerze pisma, poświęconym awangardowym nurtom sztuki, znalazły się: przekład manifestu *Poetyzm* Karela Teige, dokonany przez Angelinę Nedewą[7] oraz fragmenty powieści *Jak vejce vejci* (bułg. *Като две капки вода*) Vítězslava Nezvala w przekładzie Eweliny Jocowej;

[5] *Бай Ганю* ukazał się także w przekładzie na język polski: Aleko Konstantinow, *Baj Ganiu*, przeł. Franciszek Korwin-Szymanowski, Warszawa: Czytelnik, 1981. Postać prof. Jirečka pojawia się tam w dwóch rozdziałach: rozdz. V *Бай Ганю на изложението в Прага* (*Baj Ganiu na wystawie w Pradze*), rozdz. VI *Бай Ганю у Иречека* (*Baj Ganiu u Irečka*)

[6] Tzw. pokój wstępny, narzucony przez Rosję.

[7] Angelina Nedewa jest nauczycielką w szkole średniej i wykładowcą uniwersyteckim, autorką testów z języka i literatury bułgarskiej dla różnych poziomów nauczania; jej zainteresowania twórcze skupiają się wokół przekładów z języka czeskiego.

– Научни изследвания (Badania naukowe), zawierające niepublikowane dotąd artykuły o tematyce slawistycznej, pisane przez badaczy z różnych ośrodków akademickich[8]; z czasem podzielone na dwie części: językoznawczą i literaturoznawczą (*Езикознание* i *Литературознание*);

– Непожълтели страници (Niepożółkłe stronice), gdzie w przekładzie na język bułgarski publikowane są fragmenty dzieł (także naukowych) autorów XIX-wiecznych i z przełomu XIX/XX wieku, czasami także omówienia tych tekstów lub eseje na wybrane tematy literaturoznawcze i kulturoznawcze;

– Памет (Pamięć) – zawiera biogramy slawistów, obchodzących ważne jubileusze;

– Етажерка (Półka z książkami), gdzie prezentowane są slawistyczne nowości wydawnicze z całej Europy;

– Дебюти (Debiuty), dział, w którym mogą zamieszczać swoje pierwsze publikacje studenci i doktoranci z Uniwersytetu im. Paisija Chilendarskiego;

– Хроника (Kronika), odnotowująca najważniejsze wydarzenia slawistyczne w Bułgarii i innych krajach europejskich;

– Славянски календар (Kalendarz słowiański), stanowiący swoistą kronikę ważnych dla poszczególnych krajów słowiańskich rocznic, widzianych z perspektywy roku 1995. W przypadku Czech dokonano niezwykle obszernego przeglądu, począwszy od 960 rocznicy urodzin Kosmasa z Pragi, autora dzieła *Chronica Bohemorum*, aż po 30 rocznicę śmierci Jana Mukařovskiego oraz 25 rocznicę śmierci Marii Čerminovej (pseud. Toyen), przedstawicielki surrealistycznego nurtu w czeskim malarstwie.

Okazjonalnie zamieszczano także artykuły w rubryce *Славистика по света* (*Slawistyka na świecie*), gdzie prezentowane były ośrod-

[8] Np. w numerze 2/3 opublikowany został artykuł poznańskiej bohemistki, Anny Gawareckiej, zatytułowany *Сюрреалистичната игра с конвенциите на булевардния роман* (*Surrealistyczna zabawa konwencjami w powieści bulwarowej*), przetłumaczony na język bułgarski przez Liliję Kynczewą.

ki slawistyczne działające w różnych krajach na kilku kontynentach, szczególnie takie, w których prowadzono badania lub studia bułgarystyczne[9].

Niestety, już od drugiego numeru konieczne okazało się także wprowadzenie działu *In memoriam*.

Jak wynika z dotychczasowego przeglądu kilku pierwszych numerów pisma „Славянски диалози", bułgarski świat slawistyczny jest żywo zainteresowany dokonaniami czeskich pisarzy, poetów, artystów oraz historyków. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się dokonania Czechów w II połowie XIX i na początku XX wieku. Nic w tym dziwnego, gdyż wtedy właśnie oba państwa połączyły szczególne i niezwykle silne więzy. Odradzające się po pięciu wiekach niewoli osmańskiej młode państwo bułgarskie tworzyło od podstaw odpowiednie instytucje kierujące rozwojem nauki i kultury, nie mogło jednak samodzielnie zapewnić obsady wszystkich stanowisk i funkcji, gdyż brakowało rodzimych specjalistów z wielu dziedzin. Postanowiono więc zaproponować współpracę obcokrajowcom, kierując zaproszenie do aktywnych i twórczych osób z kilku europejskich państw. W gronie tych twórców i naukowców, którzy przyjęli zaproszenie i związali swoje losy na wiele lat (często na stałe) z Bułgarią znalazło się wielu Czechów.

Trwałe miejsce w historii Bułgarii zajął w ten sposób nie tylko Konstantin Jireček, ale także np. bracia Hermenegild i Karel Škorpilowie. Starszy z nich, Hermenegild, przez ponad 15 lat kierował Muzeum Archeologicznym w Sofii i Warnie, obu zaś uważa się za ojców bułgarskiej archeologii i pionierów tamtejszego muzealnictwa. Do dziś Europa podziwiać też może bułgarskie pejzaże i sceny rodzajowe, utrwalone na płótnach przez Jana Mrkvičkę (1856–1938). Czesi odpowiedzieli również ochoczo na zaproszenie do stworzenia życia muzycznego w Bułgarii. O tych pionierskich latach nieco z przekąsem pisze Zbigniew Klajn:

[9] W przypadku badań najczęściej paleobułgarsystyczne.

Przez długi czas szóstej muzie służyły w tym kraju jedynie kapele wojskowe, prowadzone przez czeskich głównie kapelmistrzów, zagraniczne zespoły muzyczne występujące w ogródkach restauracyjnych oraz orkiestry szkolne[10].

Nie do końca jest to prawda, gdyż właśnie wtedy powstawały też Opera Narodowa[11] i Teatr Muzyczny[12], w których organizacji Czesi odegrali znaczącą rolę, a jednymi z pierwszych dyrygentów byli Henryk Vizner i Alojz Macák[13]. Znanych nazwisk można by zresztą wymienić zdecydowanie więcej, gdyż niemal nie było takiej dziedziny życia, w której Czesi nie zaznaczyliby swojej obecności – począwszy od budowy dróg, przez naukę i sztukę, a na medycynie skończywszy.

Czeskie wpływy na życie kulturalne Bułgarii były tak duże, że poświęcono im szereg odrębnych monografii, np. dwutomową *Чехи в България – история и типология на една цивилизаторска роля* (*Czesi w Bułgarii – historia i typologia ich roli cywilizatorskiej*; *Чехи в България...* 1996) oraz *Чехи в България. Ролята на чешкото присъствие в Българското национално възраждане* (*Czesi w Bułgarii. Rola czeskiej obecności w bułgarskim odrodzeniu narodowym*; *Чехи в България...* 2009) i in., których tytuły mówią same za siebie. Na Uniwersytecie Sofijskim powstała nawet cała seria wydawnicza zatytułowana Wielka Czeska Biblioteka.

Niekiedy intensywną obecność Czechów w wyzwolonej Bułgarii określa się żartobliwie mianem „чешка културна инвазия" (*czeska inwazja kulturowa*), nie budzi zatem zdziwienia fakt, że „Славянски диалози" tak chętnie sięgają po fragmenty dzieł literatury czeskiej z końca XIX i początku XX wieku – wszak wywarła ona ogromny wpływ na literaturę bułgarską, która dopiero w połowie XIX wieku zerwała ze średniowieczną tradycją piśmiennictwa religijnego i nieja-

[10] Zbigniew Klejn, *Bułgaria – szkice z dziejów najnowszych*, Pułtusk: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora, 2005.

[11] Https://www.operasofia.bg [dostęp: 29.05.2022].

[12] Https://musictheatre.bg/history [dostęp: 29.05.2022].

[13] Елисавета Вълчинова-Чендова, *Чешките музиканти и българската музикална култура в историческите дискурси на модерността*, [в:] *Чехи в България...* 2009, с. 23–40.

ko od podstaw zaczęła budować swój nowy wizerunek. Pisarze i poeci bułgarscy przełomu XIX i XX wieku, a także całej pierwszej połowy minionego stulecia tworzyli więc zupełnie nową bułgarską literaturę (pisaną zresztą nowym, skodyfikowanym po 1878 roku językiem nowobułgarskim), pozostając pod silnym wpływem literatur obcych, w tym czeskiej. Szczególna rola w tym względzie przypada ruchom awangardowym trzech pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Dlatego też chociaż trzy kolejne tomy omawianego czasopisma zostały poświęcone niemal w pełni jednemu wybranemu językowi słowiańskiemu i literaturze tworzonej w tym języku (tom 7. możemy określić jako serbistyczny, 8. jest tomem polonistycznym, a 9. rusycystycznym), znalazło się w nich miejsce na akcenty czeskie. W kontekście wspomnianej wyżej roli Czechów i kultury czeskiej w rozwoju życia duchowego odrodzonej Bułgarii warto zwrócić uwagę na szczegółowe omówienie konferencji *Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосво- божденска България* (*Rola czeskiej inteligencji w życiu społecznym Bułgarii po wyzwoleniu*; Иванова 2008, s. 214–215), jaka miała miej- sce w październiku 2008 r. na Uniwersytecie Karola w Pradze. W dziale „Kronika" numeru 9. została też zaprezentowana książka *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let v interpretacích* (red. Petr Hruška, Lubomír Machala, Jiří Zizler, Praha: Akademia, 2008, 740 s.) dotycząca literatury jako świadka, rejestratora i interpretatora wydarzeń współczesnych (Синивирска 2008, s. 211–214).

Kolejny, wydany w roku 2010 podwójny numer 10/11 czasopisma „Славянски диалози" niemal w całości poświęcony jest literaturze czeskiej i innym zagadnieniom bohemistycznym, co zwiastuje okładka, na której zamieszczono jedną ze 138 surrealistycznych ilustracji Jindřicha Štyrskiego do książki Vítězslava Nezvala *Sexuální nocturno* (1931). Rubrykę „Źródła" wypełniają w tym numerze bułgarskie przekłady: przetłumaczona z języka niemieckiego przedmowa do

[14] Z języka niemieckiego przełożył Borian Janew, Борян Янев (превод от немски), *Предговор към Подробна граматика на чешкия език* (1809), „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 11–15.

Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache (1809)[14] Josefa Dobrovskiego oraz przekład z czeskiego *Rozmlouvání první* z *Rozmlouvání o jazyce českém* Josefa Jungamnna[15].

Rubrykę dedykowaną debiutantom udostępniono młodej bohemistce z Uniwersytetu w Płowdiwie, Krasimirze Marinowej, która zaprezentowała obszerne omówienie filozoficzno-estetycznej koncepcji Otokara Březiny[16]. Z kolei dział „Научни изследвания" z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Karla Machy (1810–1836) wypełniły artykuły poświęcone temu poecie: prezentacja jego sylwetki i przegląd twórczości dokonane przez Żorżetę Czołakową[17], artykuł węgierskiego slawisty Istvana Vörösa przetłumaczony na język bułgarski i opublikowany pod tytułem *Призраците на Маха, или Многоезичността като литературен канон* (*Widzenia Machy albo wielojęzyczność jako kanon literacki*)[18] oraz komentowany przekład fragmentów pamiętnika Karla Hynka Machy (wraz z wierszem opatrzonym bułgarskim tytułem *Призрак в Кърконошите*), zatytułowany *Поклонение в Кърконошите* (*Hołd w Karkonoszach*)[19].

Dział „Културна история" jest jednym z tych, które pojawiają się z rzadka na łamach czasopisma „Славянски диалози" – tym razem jest on dość obszerny i zawiera różnorodne materiały. Znalazła się tam m.in. prezentacja sylwetki Františki Senlerovej-Šourekovej (1844 –1919), nieco dziś zapomnianej czeskiej nauczycielki, organizatorki szkół dla dziewcząt, działaczki na rzecz emancypacji kobiet w Buł-

[15] Йозеф Юнгман, *Разговор първи. Чешки вестител (1806),* превод от чешки: Борислав Борисов, „Славянски диалози" 10/11, 2010 с. 16–20.

[16] Красимира Маринова, *Четирите първоначала в поетиката на Отокар Бржезина*, „Славянски диалози" 10/11, 2010 с. 21–32.

[17] Жоржета Чолакова, 200 *години от рождението на Карел Хинек Маха* (1810–1836), „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 33–36.

[18] Ищван Вьорьош, *Призраците на Маха, или Многоезичността като литературен канон*, превод Ангелина Недева, *200 години от рождението на Карел Хинек Маха (1810–1836)*, „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 37–48.

[19] Карел Хинек Маха, *Поклонение в Кърконошите*, превод Ангелина Недева, „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 49–55.

garii, a także inicjatorki utworzenia czeskich stowarzyszeń kulturalnych w Płowdiwie i Sofii[20]. Drugą z zaprezentowanych postaci jest Vladimir Sis (1889–1958), pisarz i dziennikarz, ofiara stalinowskiego terroru, który przez autorkę wspomnienia o nim, Kiczkę Peszewą został nazwany „kronikarzem bohaterskiego i szlachetnego narodu bułgarskiego"[21]. Trzecią część działu „Културна история" wypełnił wywiad z Haną Reinerovą (1921–2007), najbardziej znaną tłumaczką literatury bułgarskiej na język czeski (przełożyła m.in. fundamentalne dzieło „ojca" literatury bułgarskiej Iwana Wazowa *Pod jarzmem*, a także utwory Zacharego Stojanowa, Antona Straszimirowa, Dymitra Talewa, Walerego Petrowa, Georgiego Markowa i in. – słowem cały kanon współczesnej literatury bułgarskiej)[22].

Jeszcze obszerniejsze w pierwszym z „czeskich" numerów czasopisma „Славянски диалози" są działy „Językoznawstwo" i „Literaturoznawstwo". Językoznawcy zajęli się m.in. kwestiami z zakresu onomastyki: Pavel Krejči z Uniwersytetu Masaryka w Brnie przedstawił opracowanie dotyczące nazwy Czechy w językach słowiańskich (*Чешките географски названия Česko, Čechy и техните еквиваленти в други славянски езици*, s. 93–99), a Gina Bakyrdżijewa omówiła apelatywizowane antroponimy w języku czeskim i bułgarskim (*Апелативизирани антропоними в българския и чешкия език*, s. 100–109). Trzeci z artykułów językoznawczych, napisany przez Angela Marinowa, dotyczy problematyki związanej z tłumaczeniem na język bułgarski list dialogowych czeskich filmów (*Пресечни точки на преводаческата и редакторската работа при чешко-български филмов превод*, s. 110–124).

[20] Мартина Бечваржова, *Франтишка Сенлерова-Шоурекова (1844–1919)*, превод: Петя Коленцова, „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 56–64.

[21] Кичка Пешева, *Владимир Сис – хронист на »героичния и благороден български народ«*, „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 65–72.

[22] *Съдби (интервю с Хана Райнерова)*, Превод: Петя Коленцова, „Славянски диалози" 10/11, 2010, с. 73–92.

Literaturoznawców interesowały zarówno kwestie komparatystyczne, przekładoznawcze, jak i estetyczne. Rubrykę „Литературознание" cechuje więc duża różnorodność. Znajdziemy tu przetłumaczone z języka czeskiego artykuły Vladimíra Křivánka (*Прояви на литературна мистификация в чешката и българската литература*, s. 125–136) oraz Jiřego Kudyrnača (*Ксавер Дворжак и Сигизмунд Боушка – двама поети на Католическата модерна*, s. 157–168), a także prace bułgarskich bohemistów: Ani Burowej (*Хомогенност и разнородност на чешкия модернизъм*, s. 137––148), występującej wcześniej w roli tłumaczki Dimany Iwanowej (*За ролята на модата и облеклото в дендизма като литературноисторическо и социално явление. Стилизации на дендито*, s. 149–156), Dobromira Grigorova (*Синхрония и статика. Вилем Матезиус и Роман Якобсон* (Прага 1920), s. 169–177) oraz Bogdana Diczewa (*Европа – игрите на идентификацията и различието в художествената комика на славянските литератури*, s. 187––196). Ostatni z artykułów zamieszczonych w tej rubryce został przełożony z języka francuskiego – jest to tekst Petry James, reprezentującej paryską Sorbonę, dotyczący późnej twórczości Bohumila Hrabala (*Полемиката около късното творчество на Бохумил Храбал*, s. 197–213).

W kolejnym dziale („Нови преводи") znalazły się przekłady zarówno bardzo cenionych, jak i mniej znanych twórców, proza i poezja. Zaprezentowano tu wycinki twórczości Karla Jaromíra Erbena, Otokara Březiny, Jaroslava Haška, Bohumila Hrabala, Antonína Sovy, Jozefa Hory i Pavla Hayka. Uwagę zwraca przekład wierszy Vladimíra Křivánka dokonany przez Żorżetę Czołakową – ich teksty zostały opublikowane zarówno w tłumaczeniu, jak i w oryginale. Praktyka publikowania tekstów równoległych dotyczy zresztą także twórczości innych poetów, choć nie jest stosowana konsekwentnie we wszystkich numerach omawianego czasopisma.

Dział „Etażerka" numeru 10/11 zawiera omówienie bardzo różnorodnych najnowszych (nie tylko bohemistycznych) pozycji książkowych, a wśród nich np. *Лабиринтът на света и раят на сърцето*,

czyli *Labyrint světa a ráj srdce*, filozoficzny traktat Jana Amosa Komeńskiego w przekładzie Margarity Mładenowej na język bułgarski. Wypada zauważyć, że prof. Margarita Mładenowa kierowała przez kilka lat grantem, który miał na celu przybliżenie dorobku Komeńskiego bułgarskim humanistom i pedagogom. Drugą ważną publikacją omówioną w tym tomie jest wydana w Sofii w 2010 r., licząca ponad 1050 stron *История на Чехия* (*Historia Czech*), napisana wspólnie przez czeskiego historyka i bułgarystę Jana Rychlika oraz Władimira Penczewa – bułgarskiego etnologa, folklorystę i bohemistę. Piszącą te słowa najbardziej zainteresowała licząca aż 409 stron książka Martiny Bečvářovej, *České kořeny bulharské matematiky* (Praha 2009), ukazująca czeskie wpływy na bułgarską naukę z mało znanej perspektywy. Z kolei zaprezentowana przez Żorżetę Czołakową książka Tani Madżarowej[23] *Повествователни практики в разказите на Ян Неруда* (Płowdiw 2010) raz jeszcze dowodzi, że w kręgu zainteresowań płowdiwskiej bohemistyki znajduje się głównie literatura końca XIX i początku XX wieku.

Problematyki bohemistycznej nie zabrakło także w następnych numerach czasopisma „Славянски диалози". Już w kolejnym, XII tomie znalazło się miejsce na artykuł Marcela Černego, dotyczący literackich stosunków czesko-bułgarskich i słowacko-bułgarskich, który w przekładzie na język bułgarski zatytułowany jest *За характера на чешко-българските и словашко-българските литературни отношения*[24] oraz (w dziale „Debiuty") na artykuł Rosicy Ignatowej dotyczący ciszy i dźwięków w poezji Jana Skácela[25], a w rubryce przekładowej zaś zamieszczono 9 wierszy tego poety w tłumaczeniu na język bułgarski.

[23] Twórczości Jana Nepomuka Nerudy dotyczyła też rozprawa doktorska Tani Madżarowej, wykładowczyni na Uniwersytecie im. Paisija Chilendarskiego w Płowdiwie i lektorki języka bułgarskiego na Uniwersytecie Karola w Pradze.

[24] Марцел Черни, *За характера на чешко-българските и словашко-българските литературни отношения*, превод: Красимира Маринова, „Славянски диалози" 12, 2011, с. 9–26.

[25] Росица Игнатова, *Ян Скацел – философия на тишината и звука*, „Славянски диалози" 12, 2011, с. 75–82.

W tomie XIII po raz pierwszy zdecydowano się zaprezentować bułgarską poezję w przekładzie na język czeski. Tom otwiera omówienie twórczości Petii Dubarowej, a zaraz po nim opublikowano pochodzące z lat siedemdziesiątych XX wieku 3 wiersze poetki w przekładzie Ondřeja Zajaca (*notabene* tłumacz mieszka obecnie w Polsce, zajmuje się przekładami oraz nauczaniem języka czeskiego).

W tomie XIV, którego okładkę zdobi reprodukcja płótna Alfonsa Muchy *Madonna w liliach* (1905), znalazło się miejsce na materiały dotyczące jego sztuki. Znaleźć tu można m.in. artykuł dotyczący idei słowiańskiej odzwierciedlonej w modernistycznych koncepcjach estetycznych tego twórcy[26] oraz treść wykładu samego Alfonsa Muchy dotyczącego sztuki słowiańskiej (*За славянското искуство*). Został on wygłoszony 9 grudnia 1925 r. w Sofii na posiedzeniu Towarzystwa Słowiańskiego w Bułgarii, z czeskiego rękopisu przetłumaczyła go Wasiłka Kertewa, wychowanka Uniwersytetu Karola w Pradze. Cały tom zdobią liczne reprodukcje dzieł Muchy – po raz pierwszy są to ilustracje drukowane i udostępniane na stronie internetowej w kolorze.

W tomie XV, bardzo różnorodnym pod względem treści, nie zabrakło również materiałów bohemistycznych, głównie za sprawą przypadającej w roku 2014 (a więc w roku wydania tomu XV) setnej rocznicy urodzin Bohumila Hrabala. Opublikowane zostały tu przekłady jego dwóch opowiadań[27], a tym samym przedstawiono czytelnikom nowe tłumaczki literatury czeskiej, absolwentki płowdiwskiej bohemistyki: Sewdalinę Welewą, Danielę Zaprianową i Wencisławę Dymitrową. W rubryce „Nowe przekłady" zaprezentowano też syl-

[26] Жоржета Чолакова, *Алфонс Муха, или за модерната стилизация на славянската идея*, „Славянски диалози" 14, 2013 (na stronie internetowej zarchiwizowano, niestety, jedynie streszczenie artykułu).

[27] Бохумил Храбал, *Кракмак »Свят«*, превод: Севдалина Велева, Венцислава Димитрова, с. 157–164; idem, *Романс*, превод: Даниела Запрянова, с. 165–176.

wetkę młodego prozaika i poety Adama Georgieva oraz zamieszczono fragmenty jego książki *Arthure, ty děvko umění* (wydanej w 2010 r. z przedmową Agnieszki Holland) w przekładzie Dimany Iwanowej (bułg. *Артуре, ти, блуднице на изкуството. Писма на Пол Верлен до Артур Рембо*). Na „Etażerce" tomu XV czytelnik znajdzie m.in. dwa słowniki: *Česko-bulharský a bulharsko-český tematický slovník s úkoly na procvičování slovní zásoby* oraz *Česko-bulharský právnický slovník*, natomiast w dziale „Културни извори" obszerny materiał Eleny Krejčovej z Uniwersytetu Masaryka dotyczący mniejszości bułgarskiej zamieszkującej Brno (*Българското малцинство в чешкия град Бърно*, s. 57–63).

Bohemistycznych akcentów nie zabrakło także wśród „Debiutów" – Rosica Kokudewa (ówcześnie doktorantka z Uniwersytetu Sofijskiego) dokonała porównania wybranych motywów w bajkach Bożeny Němcovej i Angeła Karalijczewa[28], a Jakub Mikulecký reprezentujący doktorantów z Uniwersytetu w Płowdiwie zajął się dramaturgią Egona Bondy'ego (Zbyňka Fišera)[29].

Tom XVI – jako jeden z nielicznych – pozbawiony jest całkowicie treści bohemistycznych, wszystkie rubryki tego tomu wypełniają zagadnienia związane z dwoma językami i literaturami: serbską i chorwacką. W każdym z pozostałych tomów (tzw. nietematycznych) materiały bohemistyczne pojawiały się w takich samych proporcjach, jak w tych numerach, które zostały tu omówione bardziej szczegółowo.

Dwa spośród pozostałych tomów – XVII (2016) i ostatni z dotychczas wydanych, XXVIII (2021) – zwracają szczególną uwagę, gdyż możemy je nazwać w pełni bohemistycznymi, a pierwszy z nich precyzyjniej należałoby określić mianem „ostrawskiego", gdyż zawiera teksty pisane przez autorów z Uniwersytetu w Ostrawie i takie, w których motywem przewodnim jest miasto Ostrawa.

[28] Росина Кокудева, *Проблемът за изпитанието в сюжета за Пепеляшка в приказките на Божена Немцова и Ангел Каралийчев*, „Славянски диалози" 15, 2014, с.134–144.

[29] Якуб Микулецки, *Драматургията на Егон Бонди в контекста на чешката литература*, „Славянски диалози" 15, 2014, с. 145–155.

Ostrawski tom XVII ma charakter w całości literaturoznawczy i literacki. Wypełniają go jedynie dwa działy: „Литературознание" i „Нови преводи", otwiera zaś prezentacja Katedry Literatury Czeskiej i Literaturoznawstwa, działającej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Ostrawie. Ten obszerny i ciekawy przegląd dokonań ostrawskiej bohemistyki pióra Svatavy Urbanovej zwraca uwagę bułgarskich czytelników na obszar badawczy niemal nieobecny w naukowych dociekaniach w Bułgarii – badania regionalne. Dlatego za istotną wartość tej prezentacji należy uznać położenie akcentu na zgłębianie przez ostrawskich badaczy kultury Śląska, Moraw oraz współpracę czesko-polską.

Ostrawski akcent powraca jeszcze w dwóch literaturoznawczych artykułach. Martin Pilař w tekście *Остравският край като художествен образ в творчеството на трима писатели емигранти* (*Ziemia ostrawska jako obraz literacki w twórczości trzech pisarzy emigrantów*, s. 91–96) przedstawia pisane w Niemczech i Holandii przez Helmuta Königa, Ivana Landsmanna i Petra Pitucha wspomnienia ich „małej ojczyzny", Svatava Urbanová zaś w artykule *За паметта, спомнянето, референциалните и автореференциалните кодове (Върху романа на Ян Балабан »Питай татко«)* (*O pamięci, wspominaniu i autroeferencjalnych kodach (Na podstawie powieści Jana Balabána »Zapytaj ojca«*, s. 78–90) analizuje wydaną w 2010 r. powieść ostrawskiego pisarza, zatytułowaną w oryginale *Zeptej se táty*. Zdeněk Smolka omawia natomiast twórczość Petra Bezruča – poety, który stał się symbolem czeskiego Śląska – zwracając uwagę na fenomen mitologizacji poety i jego twórczości. Nie bez powodu więc artykuł Smolki zatytułowany jest *Петър Безруч – поет, обгърнат от митове* (*Petr Bezruč – poeta otoczony mitami*, s. 43–55).

Skoro w tomie „ostrawskim" mowa jest także o Morawach, nie mogło tu zabraknąć materiałów związanych z postaciami Braci Sołuńskich, których należy przecież traktować jako prekursorów dialogu bułgarsko-czeskiego. W omawianym tomie znalazło się miejsce dla artykułu badacza literatury staroczeskiej Jana Malury *Св. Св. Ки-*

рил и Методий в чешката култура и литература на барока (*Święci Cyryl i Metody w czeskiej kulturze i literaturze epoki baroku*, s. 15–30), w którym omówiona została kwestia rozwoju kultu świętych Cyryla i Metodego, poczynając od końca XVI wieku do końca wieku XVIII. Kult Braci Sołuńskich, propagowany przez ołomunieckich biskupów, stał się ważną częścią składową procesu kontrreformacji i rekatolizacji Moraw, a z czasem, za sprawą utworów literackich pisanych głównie przez morawskich twórców, zaczął silnie oddziaływać na literaturę polską, słowacką i chorwacką. Jan Malura przedstawił także panoramę barokowej literatury czeskiej, w której odzwierciedla się szczególny typ panslawizmu – tzw. barokowy slawizm.

Martin Tomášek w artykule *Старият нов Халек: към въпроса за енвироменталната естетика* (*Stary i nowy Hálek: o problemie enwiromentalnej estetyki*, s. 31–42) powraca do ulubionej przez Bułgarów literatury końca XIX i początku XX wieku oraz do toczących się wówczas dyskusji nad jej nowym kształtem. Iva Málková natomiast koncentruje uwagę czytelników na czeskiej poezji najnowszej i w obszernym artykule zatytułowanym *Чешката поезия от 90-те години на XX в. до първото десетилетие на XXI в.* (*Czeska poezja od lat 90 XX w. do pierwszego dziesięciolecia wieku XXI*, s. 56–77) dokonuje przeglądu artystycznych tendencji odzwierciedlonych w twórczości wybranych poetów i poetek reprezentujących Ziemię Ostrawską. Autorka zastanawia się także nad wpływem wydarzeń politycznych (w tym tak przełomowych, jak zmiana ustroju) na czeską lirykę oraz docieka związku między poezją lat sześćdziesiątych i najnowszą, przedstawia autorów debiutujących w XXI wieku, a nawet wspomina o roli prasy kulturalnej i klubów w ożywieniu życia kulturalnego.

Wśród nowo przełożonych na język bułgarski tekstów znalazły się wiersze petów reprezentujących różne pokolenia twórców: Ivana Blatnego, Petra Motýla, Pavla Kolmački, Martina Stöhra, Rostislava Valuška, Radka Fridricha, Petra Hruški i Ireny Václavíkovej. Swój kunszt tłumacza zaprezentowała we wszystkich przypadkach Żorżeta Czołakowa. Dobrze, że redakcja zdecydowała się tutaj na podawanie

nazwisk czeskich twórców również w wersji oryginalnej – znakomicie ułatwia to orientację czytelnikom z innego kręgu kulturowego, wszystkim tym osobom, dla których zapis alfabetem cyrylickim, uwzględniający bułgarską fonetykę, deformuje na tyle nazwiska poetów i pisarzy, że niekiedy stają się oni trudno rozpoznawalni (por. nazwisko poetki przedstawionej w tomie X/XI: Тереза Рийдълбаухова).

Ostatni w wydanych dotychczas tomów pisma – tom XXVIII z roku 2021 – z okazji przypadającej przed rokiem 120 rocznicy urodzin Jaroslava Seiferta w całości dotyczy twórczości tego czeskiego poety, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1984. W przedmowie prof. Czołakowa napisała:

> Chcąc bardziej szczegółowo zaprezentować profil twórczy Jaroslava Seiferta, polecamy Państwa uwadze zarówno rezultaty naukowego odczytywania jego twórczości, jak i teksty literackie, reprezentujące różne gatunki i różne etapy jego wyjątkowo bogatej drogi twórczej. Wielorakość podejść interpretacyjnych, zaproponowanych przez uczonych z Czech, USA i Bułgarii, rzuca światło na różnorodność poetyki Seiferta, a jednocześnie odkrywa istotę czeskiej poezji, zjawisk i osobowości, dzięki którym zarysowuje się kontekst literackiego rozwoju w bardzo reprezentacyjnym dla XX wieku okresie – od lat 20-ych z charakterystycznymi dla tego czasu modernistycznymi poszukiwaniami nowego języka i buntowniczym nastawieniem przeciwko społecznej dysharmonii, poprzez wypełniony przewrotami i wypaczeniami okres stalinowski, aż po rozstrzygający rok 1968 i mający miejsce po nim rewanżyzm tzw. „normalizacji" totalitarnego reżymu („Славянски диалози" 28, 2021, s. 12; tłum. M.W.-M.].

Dodajmy tylko, że wiersze Jaroslava Seiferta zaprezentowano w przekładzie na różne języki słowiańskie, w tym język polski. Znalazły się tu utwory tłumaczone przez Adama Włodka, Andrzeja Ciobora-Piotrowskiego, Mariana Grzeszczaka, Józefa Waczkowa i Leszka Engelkinga. Całość tomu znaleźć można na stronie https://dialozi.uni-plovdiv.bg/?page_id=10596.

Dokonany tu przegląd bohemistycznej problematyki poruszanej na łamach czasopisma „Славянски диалози" wyraźnie pokazuje, jak trafnie dobrany został tytuł tego periodyku – jego stronice wypełnione są różnorodnymi materiałami, dokumentującymi toczący się w Buł-

garii od ponad 140 lat nieustanny dialog słowiańskich kultur narodowych, wśród których kultura czeska zajmuje jedną z najważniejszych pozycji. Co istotne, teksty naukowe zajmują tylko część czasopisma, kluczową wprawdzie, ale nie kolidującą z materiałami obliczonymi na szersze niż tylko filolodzy grono odbiorców. Dlatego może ono być czytane zarówno przez naukowców, jak i innych wielbicieli literatur słowiańskich, pasjonatów historii, czy w ogóle osoby zainteresowane życiem kulturalnym, dla których Słowiańszczyzna jest obszarem ważnym i zasługującym na uwagę. Obok podstawowych funkcji, jaką spełniają periodyki naukowe, „Славянски диалози" z powodzeniem mogą pełnić rolę popularyzatorską i edukacyjną, gdyż na ich łamach toczy się nieustannie słowiański dialog.

Literatura

Bečvářová M., 2009, *České kořeny bulharské matematiky*. Edice Dějiny matematiky, sv. 40. MATFYZPRESS, Praha: Vydavatelství Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Jireček K., 1876, *Dějiny národa bulharského*. V Praze: Nákladem B. Tempského.

Klejn Z., 2005, *Bułgaria – szkice z dziejów najnowszych*, Pułtusk: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora.

Konstantinow A., 1981, *Baj Ganiu*, przeł. Franciszek Korwin-Szymanowski, Warszawa: Czytelnik.

Иванова Д., 2008, *Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвобожденска България*, „Славянски диалози" 9, с. 214–215.

Синивирска В., 2008, *V souřadnicích volnosti: česká literature devadesátých let v interpretacích*, „Славянски диалози" 9, s. 211–214.

Тодоров В. (съст.), 1999, *Чехи в България – история и типология на една цивилизаторска роля*, София: Университетско издателсво св. Климент Охридски.

Чехи в България. Ролята на чешкото присъствие в Българското национално възраждане, 2009, ред. колектив, София: Изд. Валентин Траянов.

Чехи в България – История и типология на една цивилизаторска роля, 1996, съст. Величко Тодоров, София: Университетско издателсво св. Климент Охридски.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Svatava URBANOVÁ
Ostravská univerzita

DOI: 10.14746/bo.2022.4.9

Nově o literárně-hudební intermedialitě

Nová monografie Radomila Nováka *Ars Musica in Monumentis Litterarum* nezapře autorovu erudici muzikologickou a literárněvědnou, stejně jako jeho smysl pro pevnou strukturu a formu výpovědi. K analýze, interpretaci a komparaci literární tvorby zvolených autorů přistupuje promyšleně, zároveň však vnímavě, netají se s tím, že se záměrně vrací k prostoru literatury a hudby, ke svým myšlenkám dříve vyslovovaným, např. ke zvukové stránce poezie, polyfonní modelaci literárního textu a jiným základním projevům působení hudby v literárních textech. Je si vědom toho, že hudební celek je stejně jako literární organismem a nikoliv mechanismem. Brání se analyzovat organismus mechanickými algoritmy s vědomím, že by mohlo dojít k celkové redukci. Postupuje spíše jako umělec, jemuž nestačí k interpretaci konvenční aparát, v němž sice na sebe působí více systémů, avšak to živé a autentické uniká, neboť je ukryto v metafoře posílené její nekonečnou komplexností. Pro Novákův postup je příznačné, že vybrané texty jsou neustále konfrontovány růzností literárních poetik a estetickou představou hudebnosti v určité době (čase). Možná proto se vrací k některým klíčovým postupům zejména českých básnických osobností, k motivům, které se opakují, pokaždé trochu jinak variují a nabývají na dalších významech určujících umělecký profil umělce. Přístup a metodologie R. Nováka jsou racionální, pramenně podložené, avšak tak jako se v průběhu tvorby mohlo mnohé proměňovat, nabývalo jinou podobu, prezentovalo se v odlišné míře, tak je tomu také v jeho odborném zkoumání.

Kniha *Ars Musica in Monumentis Litterarum* se představuje jako autorova třetí knižní publikace, která je zaměřena na mezioborovou problematiku, na vztah literatury a hudby, především pak na oblast „hudby v literatuře". R. Novák debutoval monografií *Hudba jako inspirace poezie* (Ostrava–Šenov: OU a Tilia, 2005), v níž se svébytným způsobem zabýval vztahem hudby a poezie v historickém a estetickém kontextu, dále zvukem jako společným fenoménem hudby a poezie, tematizováním hudby v poezii a písní jako médiem lyrického vyjádření. V interpretační části se soustřeďoval na tvorbu pěti českých básníků 20. století (Antonína Sovu, Vladimíra Holana, Jaroslava Seiferta, Oldřicha Mikuláška a Josefa Kainara). Druhá Novákova

monografie dostala název *Česká literatura jazzující 1918–1968* (Ostrava, Ostravská univerzita 2012) a zaměřovala se na vztah moderní české literatury a jazzové hudby v intermediálním prostoru. Autor si v ní klade za cíl zmapovat vývoj jazzem ovlivněné literatury od 20. let do konce 60. let minulého století, přihlíží k paralelám literárního a jazzového vývoje v širších společenských a historických kontextech. V metodologii upřednostňuje přístup intermediální před komparatistickým. U komparatistického přístupu je podle autora „percepce vymezená dvěma izolovanými prostory s odlišnými znakovým systémy", u intermediálního jde o „průnik těchto prostorů". Zatímco první metoda především srovnává to původní a cizí, druhá metoda spíše konstatuje, typologizuje a hlavně interpretačně prohlubuje. V knize je potvrzen přínos umělců české avantgardy na přelomu 20. a 30. let, neboť se tehdy reflektovala nová média (film, rozhlas, filmová muzikálová revue), nastala orientace na taneční hudbu zasaženou jazzem americké a západoevropské provenience. Pružnost jazzu dovolovala i v českém kulturním kontextu přelévání do swingové vlny na přelomu 30. a 40. let a v dalších desetiletích i do dalších specifických jazzových žánrů (např. bebopu). Po vypuknutí války, ale i po komunistickém puči v roce 1948 se jazz stal symbolem vzdoru nejen pro hudebníky, ale také pro literáty. Novákovy sondy do tvorby Jaroslava Seiferta, Vítězslava Nezvala, Josefa Kainara jsou rozšířeny o swingujícího E. F. Buriana s jeho hudebními a textovými počiny, o tvorbu Osvobozeného divadla s Voskovcem a Werichem a hudbu Jaroslava Ježka, o podoby blues a jazzový rytmus u Václava Hraběte, Jaromíra Hořce, Jiřího Suchého. Pozoruhodnou částí je podkapitola s názvem *Josef Škvorecký a jeho jazzová literatura*, a to nejen proto, že je celá monografie dedikována Josefu Škvoreckému. V této části monografie se jazz stává nástrojem intertextovosti, neboť „skrze něj se můžeme napojit nejen na postavy a syžet jiných děl, ale také na autobiografický kontext celého Škvoreckého díla".

Monografie *Ars Musica in Monumentis Litterarum* má syntetizující povahu. Ve svém výkladu směřuje ke skloubení terminologicky společných pojmů v obou uměleckých druzích. Zejména v úvodní části této monografie autor rozšiřuje bázi o termíny intermedialita a transmedialita. Problematiku metodologicky ukotvuje a obohacuje o nejnovější literárněvědné a muzikologické koncepce české, rakouské a německé (cituje např. Stanislavu Fedrovou, Wernera Wolfa, Steven Paula Schera, Waltra Bernharta, Irinu O. Rajewskou). Je to zřejmé v Úvodu, mnohdy také na počátcích kapitol. Od předcházející knihy uplynulo více než deset let a jak je zřejmé ze seznamu odborné literatury, autor po celou dobu sledoval domácí a zahraniční práce, doplňoval a prohluboval své poznatky. Celá „druhá kapitola" je věnována auditivitě literárního textu, např. způsobům zvukové realizace moderních slovesných uměleckých textů. Dlužno říci, že se ve zvolené oblasti velmi dobře orientuje, neboť je obdařen vytříbeným estetickým cítěním, je s to přistupovat k analýzám zvukové stránky básnického textu systematicky, poučeně na Červenkově literárněvědné metodologii. Šest studií tvoří celek, avšak mohou stát také samostatně, neboť se v nich uvažuje o hranicích a možnostech intermediálního vymezení (od intermediální reference po plurimediální produkt). Ve „třetí kapitole" monografie *Ars Musica in Monumentis Litterarum* s názvem *Tematizace hudby jako intermediální reference* neopakuje již dříve napsané. Novákovy návraty jsou promyšlené, prohloubené o „intermediální referenci". Autor se dobře zhostil jednoho z nejtěžších výchozích rozhodnutí, totiž výběru zkoumaných děl. Z dnes již velkého množství uměleckých textů se vrátil k české poezii reprezentované Otokarem Březinou, Antonínem Sovou, Vladimírem Holanem, Oldřichem Mikuláškem, Josefem Kainarem, neboť ve 20. stol synekdochicky zastupují celé široké spektrum, a to jak z hlediska autorské poetiky, tak z hlediska filozofického a životního přístupu k hudbě a umění, s vazbami na odlišné hudební žánry (klasickou hudbu, folklor, jazz).

„Čtvrtá kapitola" s názvem *Literatura v transmediální perspektivě* může čtenáře zaskočit svou náročností. Autor v ní věnuje větší pozornost impulsům literárního, výtvarného a hudebního umění na příkladu impresionismu. Zatímco v předcházejících výkladech čtenář snadno pochopí, v čem spočívá hlubinný princip básnického umění, jsou v nich uváděny ukázky, které přibližují problematiku velmi názorně, tady se zmiňují vlivy zahraničních umělců pouze ilustrativně v poměrně široké žánrové škále. Citují se francouzští básníci Baudelaire, Verlaine, hudební skladatelé (Claude Debussy), připomíná se impresionistická malba (Clauda Moneta, díla Camilla Pissara), mihne se název prózy a dramatu Fráňi Šrámka, hledají se průsečíky společných postupů a témat, aby bylo možné ověřit, zda lze transmediální perspektivou najít sjednocující rámec všech umění a na straně druhé potvrdit jejich osobitost. Vedle zobecňujícího transmediálního pohledu na vztahy mezi malířstvím, hudbou a literaturou se totiž zmiňují intermediální reference ve formě imitace a tematizace, které ukazují genezi zkoumaného ismu, vzájemnou provázanost jednotlivých umění i jejich svébytnost.

„Pátá kapitola" *Polyfonní modelace literárního textu* a „šestá kapitola" *Blues jako intermediální metafora* vynikají svou původností, přístupem k hudebním a literárním významům a intermediálním vymezením. Novák stanovuje čtyři různé typy možného využití polyfonního principu a překvapivě je nejdříve zkoumá na experimentální poezii irského básníka Desmonda Egana (tvarová polyfonie), tematickou polyfonii nachází v Holanově *Mozartianě*, vypravěčskou polyfonii v Kunderově *Žertu* a v románu *Běguni* Olgy Tokarczukové spatřuje recepční polyfonii. Mimo jiné tak otevírá otázku, jak vést diskurz o kladech i záporech univerzálně používané terminologie. Nemusí být totiž vždy nejvhodněji aplikovatelná. Vzhledem k dlouhotrvajícímu zájmu R. Nováka o dílo Milana Kundery lze také očekávat, že se k jeho románové polyfonii vrátí. Kundera vědomě strukturuje své knihy podle pravidel hudební

kompozice a estetika jeho románové tvorby spočívá v tom, že do literatury přenáší základní hudební stavební prvky.

V závěrečné kapitole monografie věnuje Novák detailní pozornost blues jako intermediálnímu módu reprezentace. Tuto kapitolu považuji za velmi zdařilou. Po úvodu, v němž staví do blízkosti literatury vokální formu spojující text s melodickou linkou, nachází další distinktivní rysy. Nevyhýbá se ani psychologickým odborným pracím, vzdáleným literárněvědným přístupům. Zmiňuje např. výsledky kvalitativního výzkumu Jana Lazara, který zkoumal blues skrze fenomenologický popis zkušenosti bluesových muzikantů, jak se odráží v jejich vědomí. Podrobně se věnuje románu *Tsunami blues* Markéty Pilátové, v němž je ztvárněno trauma a utrpení hrdinky způsobené náhlou tragickou smrtí rodičů. Stav hrdinky je v románu zprostředkován skrze odkazování na hudbu.

Pro celkové vyznění monografie není bez významu, že její autor v ní nejen prokázal vysoce standardní kvalifikaci v oblasti literatury, hudby, evropských kulturních studií, ale naznačil, že je tato oblast živnou půdou pro intermediální reference, které lze sledovat v textové i mimotextové rovině tvorby také u dalších, současných multižánrových autorů.

K R O N I K A

Lubomír MACHALA
Univerzita Palackého v Olomouci

DOI: 10.14746/bo.2022.4.10

K devadesátinám Františka Všetičky

František Všetička, český literární historik, teoretik a vysokoškolský pedagog, píšící rovněž prózu, poezii a překládající beletrii z polštiny, se narodil 25. 4. 1932 v Olomouci. S tímto městem pak spojil většinu svého života, ať už osobního nebo profesního. Absolvoval zde středoškolská i vysokoškolská studia, přičemž ta vysokoškolská na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci ukončil roku 1957 obhajobou diplomové práce *Literárněteoretické názory S. K. Neumanna v 10. letech 20. století*. Čtyři roky pak sice učil na středních školách v Uničově a Lipníku nad Bečvou, další tři léta na Pedagogickém institutu ve Zlíně (tehdy přejmenovaném na Gottwaldov), ovšem v roce 1964 přešel na Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci, na níž působil (mj. na pozici vedoucího katedry) až do roku 1997, kdy odešel do důchodu. Během akademické kariéry dosáhl titulu kandidáta věd (1967 prací *Václav Říha*, knižně vydanou už v roce 1964), doktorátu filozofie (1968 prací *Kapitoly o kompozici*), docentem byl jmenován v roce 1991 na základě habilitační práce *Čtyři hlasy. O kompoziční výstavbě poezie pro děti.*

Všetička, ovlivněn olomouckým anglistou Ladislavem Cejpem a ruskou formální školou, se dlouhodobě zabývá zejména poetikou literárních děl, a to v souvislostech kompozičních. Svůj badatelský koncept pak uplatňuje na beletrii české, slovenské, polské i ruské napříč časovými etapami, přičemž mu nejsou cizí ani komparatistická studia.

Z oblasti kompoziční poetiky vytěžil dosud téměř patnáct knižních monografií (namátkou *Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*, 1986 slovensky; *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*, 1999; *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*, 2001; *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*; 2005; *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*. 2012; *Fenomén formy. O poetice české poezie*, 2018; *Rázovité refugium: O kompoziční poetice české prózy 19. století*, 2022).

Vydal ale také několik autorských monografií, kromě už zmíněné monografie o Václavu Říhovi (což byl pseudonym Václava Tilleho) to byly také práce *Josef Štefan Kubín* (1980), *Jakub Arbes (*1993), *Dílna bratří Čapků* (2002) nebo *Dílna Miroslava Horníčka* (2011).

Pozoruhodná je řada Všetičkových literárních místopisů zahájená v domácí Olomouci (*Olomouc literární*, 2002; *Olomouc literární 2,* 2014; *Olomouc literární 3,* 2016; *Olomouc literární 4*, 2021), posléze rozšířená na Moravu (*Morava a Slezsko literární*, 2009) i do dalších zemí (*Rakousko literární*, 2010; *Polsko literární*, 2017; *Francie literární*, 2019).

Získané poznatky a vědomosti Všetička nezužitkovává pouze v odborných textech, ale třeba příprava na arbesovskou monografii ho inspirovala k sepsání biografického románu *Před branami Omegy (*1995), životnímu příběhu Viktora Dyka se věnoval v *Dalekém domě (*2001), legionářskou anabázi bratří Františka a Jiřího Langerových popsal v *Létech legionů* (2012), v *Otevírání oken* (2015) přibližuje národní obrození v německé Olomouci, o kumpánovi Jaroslava Haška Z. M. Kudějovi napsal román *Kuděj aneb Krása kuráže* (2017) a historii svérázného kulturního projektu tzv. Súchovské republiky zprostředkoval v osvětovém románu *Zvoňte zvony* (2020).

Čas od času Všetička podléhá také básnické múze, jak dokládají sbírky *57+5 haiku* (2005), *Hájemství haiku* (2013) a *Návratnost nóny* (2019), popřípadě jeho překlad veršů polského básníka Jana Pyszka *Puklá pečeť polibku* (1998).

Připočteme-li účast na víceautorských projektech, neutuchající a vskutku různorodé publicistické či kulturně-vzdělávací aktivity, nezbývá než jubilantovi pogratulovat k prokomponování vskutku plodného životního příběhu. Což stvrzeno též udělením Ceny Leopolda Vrly (2000), polského Zlatého literárního vavřínu (2015) anebo Ceny města Olomouce (2016).

INFORMACJA O AUTORACH

VLADIMÍRA DERKOVÁ, Mgr. et Mgr., bohemistka, Instytut Literatury Czeskiej, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Masaryka w Brnie (Ústav české literatury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně). Zainteresowania naukowe: ruralizm, kubizm, psychoanaliza, edukacja literacka. E-mail: derkova@phil.muni.cz. ORCID 0000-0002-4957-0341.

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

IVO HARÁK, PaedDr., Ph.D., bohemista, literaturoznawca, krytyk literacki, pisarz, członek Związku Literatów Republiki Czeskiej (Obec spisovatelů České republiky), członek PEN Clubu. Katedra Języka i Literatury Czeskiej na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu w Hradcu Králové (Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové). Zainteresowania naukowe: starsza literatura czeska, współczesna literatura czeska, krytyka literacka, wersologia. E-mail: harak@post.cz. ORCID 0000-0003-4536-154X.

MIROSLAV KOTÁSEK, Mgr., Ph.D., bohemista, anglista, Instytut Literatury Czeskiej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie (Ústav české literatury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně). Zainteresowania naukowe: teoria literatury, teoria kultury, literatura czeska, modernizm, awangarda. E-mail: kotasek@phil.muni.cz. ORCID: 0000-0002-0784-3153.

LUBOMÍR MACHALA, prof. PhDr. CSc., bohemista, literaturoznawca, tłumacz literatury słowackiej, Katedra Bohemistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu (Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci). Zainteresowania naukowe: współczesna literaturza czeska, literatura słowacka. E-mail: lubomir.machala@upol.cz. ORCID: 0000-0003-2227-7070.

ALEXEJ MIKULÁŠEK, PhDr., Ph.D., bohemista, literaturoznawca, Instytut Języków i Kultur Środkowoeuropejskich na Wydziale Studiów Środkowoeuropejskich Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze (Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre). Zainteresowania naukowe: literatura czeska XIX i XX wieku, krytyka literacka, czesko-słowacko-niemiecko-żydowskie kontakty literackie. E-mail: alexej.mikulasek@seznam.cz. ORCID: 0000-0001-9036-0816.

SVATAVA URBANOVÁ, prof. PhDr., CSc., bohemistka, literaturoznawczyni, Katedra Literatury Czeskiej i Teorii Literatury na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Ostrawskiego (Katedra české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity), Centrum Studiów Regionalnych Uniwersytetu Ostrawskiego (Centrum regionálních studií Ostravské univerzity). 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. ORCID 0000-0001-5371-4152.

FRANTIŠEK VŠETIČKA, doc. PhDr., CSc., bohemista, literaturoznawca, prozaik, poeta, tłumacz, Katedra Języka i Literatury Czeskiej, Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu (Katedra českého jazyka a literatury, Univerzita Palackého v Olomouci). Zainteresowania naukowe: literatura czeska, literatura Moraw, poetyka dzieła literackiego. E-mail: fvseticka@seznam.cz.

MARIOLA WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA, prof. dr hab., slawistka, bułgarystka, językoznawczyni, Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: historia języka bułgarskiego i innych języków południowosłowiańskich, a także dialektologia historyczna i związki języka z folklorem. E-mail: mariola.mikolajczak@amu.edu.pl. ORCID 0000-0001-8871-973.