

Ohlédnutí za světem minulým?

**Petr Hruška, Ivan Wernisch: *Byl jednou jeden svět*.
Praha, Torst 2009.**

Nakladatelství Torst vydalo loni pozoruhodnou publikaci Petra Hrušky (1949) a Ivana Wernische (1942). Autoři vybrali staré fotografie, pohlednice a kabinetky zachycující skutečnost před více než sto lety, opatřili je nápaditými texty a uspořádali z nich soubor, který se jmenuje *Byl jednou jeden svět*. Vznikla tak kniha, připomínající úpravou i formátem výtvarné monografie, která nepochybně zaujme i nahodilého čtenáře, neboť mnohé snímky už samy o sobě představují tehdy vskutku kuriózní zvyklosti a vystupování před fotoaparátem, stejně jako nepřírozně snové a někdy až dojemně úsměvné kompozice. V tom také tkví samo kouzlo těchto obrázků. Můžeme jimi vstupovat do světa od počátku jiného, než je ten současný, obdivovat se unylé kráse zašlých časů a nostalgicky přitakat jejich pomalému tempu, a přesto se v takovém světě nemůžeme bezpečně ztratit a po vzoru zcela vyběžených utopií nerušeně prodlévat. Je zde totiž člověk, jehož neustálá přítomnost vytváří spojnicí mezi minulostí, kterou autoři po svém dokreslují, a současností, ve které společně se čtenáři žijí. Prostřednictvím proměňující se lidské zkušenosti tak nastavuje *svět tehdy* pomyslné zrcadlo *světu nyní*, koneckonců na konfrontaci dvou různých pohledů na skutečnost je založena i poetika celé knihy. *Byl jednou jeden svět* tedy není jen obrazovým dokumentem, není ani panoptikem lidských figurek, třebaže by si s tímto vymezením v mnohém nezašel, není však ani pouhou „knihou ke koukání a ke čtení“, jak hlásají paušální anotace v tisku. Za sebe si troufám tvrdit, že je především knihou

svébytně básnickou. A rovnou dodávám, že je také knihou poněkud problematickou.

Jakkoli obrazová část v knize převažuje a už sama o sobě nezaměnitelný svět přelomu 19. a 20. století evokuje, bez krátkých komentářů k jednotlivým snímkům by jen stěží mohla působit tak živým dojmem. Pro zažehnutí příběhu, pro oživení rozličných postav na scéně, je nutné něco doopravdy vyprávět. A tak se už od prvé strany (kde mimochodem ještě žádný obrázek není) vypráví: „Když vyprávění začíná slovy ‚byl jednou jeden‘, je víc než jisté, že dál to bude tak smutné nebo tak trapné, že lépe neposlouchat. – Ale ‚bylo jedno město‘? Nebo ‚byl jednou jeden svět‘? Ó, jen pokračujme, to mě zajímá!“ (s. 5) Čtenář tu vlastně stojí u zrodu příběhu, jehož aktéry mohou být jak samotné fotografie skládající obraz jednoho z minutů našich dějin, tak jednotlivé postavy na nich zachycené, nalézající se vždy na určitých místech, v určitém prostředí. Tento příběh může čtenář pochopitelně buďto přijmout, anebo odmítnout, je však jisté, že podmanivou výzvu oné floskule „byl jednou jeden...“ oslyšet nemůže. Citovaný vstupní odstavec knihy představuje svého druhu iniciační formulí, která probouzí nezastupitelnou fascinaci příběhem, bez níž by literatura patrně nebyla možná. Samotná skutečnost, že se *někde někdy někomu něco přihodilo či přihodit mohlo*, se stala pro autory základním inspiračním podnětem a dala jim takřka volné ruce k fabulaci, jejíž jediné omezení vyplynulo z povahy každé fotografie, respektive z toho, co a jak je na ní zobrazeno.

Krátké texty připojené k jednotlivým fotografiím mají svoji specifickou podobu. Otevírá je úvodní věta, která často velmi trefně nadhazuje základní atmosféru snímku, přičemž zbytek textu zpřesňuje a rozvádí možné detaily a významové nuance. Důležitost první věty je podle mého názoru natolik významná, že pokud

se s ní čtenář nedokáže ztotožnit (s ohledem na příslušnou fotografii), nepřesvědčí ho už ani zbytek textu. Naopak v případě, kdy se význam první věty přirozeně propojí se situací zachycenou na fotografii, dojde k prolnutí dvou odlišných složek kýženého celku (slov a obrazu) a čtenář na okamžik vnímá prchavý dojem náhle probuzeného smyslu. Například fotografie zahradní restaurace, kde hosté rozsazení kolem stolů napjatě sledují objektiv fotoaparátu, je opatřená textem začínajícím slovy: „Bylo by to nedělní odpoledne nijaké, dlouhé jako vždycky...“ (s. 100) Jinde fotografii mladého chlapce, zírajícího v zamyšlení nad knihou kamsi do dále, doplňuje text s poněkud tajemným úvodem: „Na tu knihu ho upozornili...“ (s. 27) V obou případech představuje úvodní věta svébytný začátek příběhu, dostatečně otevřený rozmanitým interpretacím, a ve své částečné určitosti a zároveň široké potencialitě iniciuje vyprávění, které posléze už samovolně probíhá v mysli čtenáře. Tak jako mohly být přítomné snímky ve své době pokusem o zachycení neměnného časového okamžiku jednou provždy, mohou být dnes naopak podnětem pro rozvíjení příběhů a úvah v čase. Jako by strnulé pohledy jednotlivých postav provokovaly k domýšlení jejich osudů, k oživení událostí jejich života. Zvláště některé teatrální pozice, např. rozšafné pózy hráčů karet, portrét řezníka hrdě předvádějícího zařízle prase nebo vyzývavá gesta polonahých žen, vzbuzují přirozený zájem o to, co ta která osoba dělá, když se právě nefotografuje. Domýšlet se o tom lze na základě podnětů rozesetých v jednotlivých textech.

V tomto ohledu se celé dílo přibližuje poezii, neboť schopnost úvodní věty iniciovat příběh, respektive rozvíjet nepředpokládané významy, vzbuzovat očekávání a zároveň nedopovídat, propůjčuje textům cosi z příznaku básnickosti. Sama křehká a nestálá vazba mezi označujícím (textem) a označovaným (fotografií) dává vzniknout bohaté škále významů a vyzývá čtenáře, aby hledal adekvátní strategii četby, tedy aby ve svém porozumění dílu vycházel z jeho vyhraněné stylizace. V této souvislosti se domnívám, že to bylo naopak příliš doslovné čtení, jež vedlo Lubora Kasala k odmítnutí přítomné knihy jakožto souboru pouhých „přípodotků“ k fotografiím, které vesměs postrádají vtíp i samotný nápad (viz *Tvar* 8, 2010). Ono se skutečně zdá, že *Byl jednou jeden svět* je kniha, pro

kteřou princip *bud', anebo* platí dokonale. Dovedu si živě představit, jak kniha polarizuje čtenářskou obec, kdy ji jedni zatracují jako banalitu, třebaže je pro ně plná zajímavých obrázků, zatímco druzí se jí nemohou pro její nápaditost nabažit, protože přistoupili na autorskou hru a abych tak řekl uznali, že pravdivostní hodnota celé knihy je a musí zůstat nerozhodnutelná. Rozumím dobře námitkám „realistů“, těžko se zbavujeme nezpochybnitelného faktu, že všechny fotografie jsou záznamem historické skutečnosti, že je někdo kdysi živý vyfotil, že to udělal čistě pro potřebu portrétovaných atd., ale autoři této knihy s fotografiemi nakládali jako s čistě estetickými objekty, vytrhli je z dobového kontextu, zbavili je významů původních a udělili jim významy nové (nakolik lze původní významové konotace jednotlivých snímků skutečně potlačit je už věc druhá a nemá smysl ji zde rozvádět). Důležité nakonec je, že široký významový potenciál knihy umožňuje obsáhnout oba zmíněné přístupy najednou, proto také můžeme vylučovací poměr mezi nimi směle škrtnout. Svůj podíl na tom mají zejména otevřenost a nehotovost celého díla (syntézu obrazu a slova dělá až čtenář), sdělný a pohotový jazyk s občasným ozvláštňením dobovými výrazy a poetismy (texty se nejvíce blíží vděčným dvojsmyslným anekdotám) a konečně i vždy pouze zkusmá přiléhavost textů k fotografiím (ke každé z fotek mohly být přece jen napsány tisíce jiných komentářů). Nicméně svébytnost knihy má i svá úskalí.

Domnívám se, že poslední zmíněný rys odhaluje a zdůrazňuje utvořenost celého díla, ze které patrně plyne jak jeho nápaditost a pro mnohé snad i neotřelost, tak také jeho sporné žánrové vymezení. Rozpor mezi původním věcným záměrem fotografií a jejich nynější uměleckou aktualizací ovšem otevírá problém, na který každý pozornější čtenář sám narazí. Proč právě tyto a ne jiné komentáře? Vždyť to, co nám zde autoři předkládají, je v podstatě literární readymade, který taky mohl vypadat docela jinak. Bylo-li výše řečeno, že ztotožnění se s textem (v podstatě jen na základě emocionálního naladění) je předpokladem pro jeho interpretační uchopení, což je mimochodem další styčný bod s poezií, pak se otázka přijetí či odmítnutí textu stává do značné míry ryze subjektivní záležitostí. To by ovšem znamenalo, že ti, kterým se autoři netrefili do jejich vkusu,

mají jednoduše smůlu. A nejspíš to tak skutečně bude, neboť co jiného než subjektivní záliby a preference obou autorů ospravedlňují případnost a funkčnost jednotlivých textů vzhledem k připojeným fotografiím? Samozřejmě autor je autor a do díla se mu kecat nemá, naopak je třeba jej respektovat a snažit se mu vyjít vstříc, ale pak ať tedy autor tvoří tak, aby jeho dílo na něj nevyzradilo to, co se mu zrovna nepovedlo, jedním slovem, ať tvoří *přesvědčivě*. V případě knihy *Byl jednou jeden svět* je to bohužel tak trochu hazard, právě ono *bud', anebo*, proto se není čemu divit, že náročnější, urýpaný čtenář nabývá dojmu, že se tady tvořilo až příliš snadno a pod diktátem suverenity, která tu a tam v již dokončené knize ztratila své opodstatnění. Dal bych protentokrát takovému čtenáři zapravdu.

Obrátíme-li pozornost k autorskému stylu a samotné poetice knihy, pak je třeba říci, že jednotlivé texty jsou na první pohled k nerozeznání. Je někdy skutečně až s podivem, jak se oba autoři dokázali naladit na jednu notu. Čtenář si může zahrát hru spočívající v tom, že se bude pro sebe dohadovat, kdo který text napsal (informace o autorství jednotlivých textů jsou otištěny samostatně v závěru knihy). Sám jsem byl zprvu překvapený, jak se obě autorské polohy navzájem kontaminují a jak jeden napodobuje druhého. Avšak nápadná podmanivost textů, jejichž neotřelý a čerstvý výraz dokáže být až uhrančivý (a pro osobní vnímání skutečného světa také nakažlivý), se v důsledku toho záhy vyčerpá a texty mohou přestat čtenáře bavit právě pro tuto jejich nyní už protivnou stejnorodost. Bylo-li řečeno, že se autoři navzájem inspirují, pak to ovšem znamená, že individuální charakteristiky jejich stylů přece jen existují a v něčem se odlišují.

Domnívám se, že je možné vzhledem ke konečné podobě textů knihy za vlivnějšího autora považovat Wernische, jehož záliba v podobných projektech je neodmítkovatelná (viz např. jeho trilogie o zapomenutých, opomíjených a opovrhovaných autorech české literatury). Wernisch, který se nikdy netajil svým sklonem k mystifikacím a nadsázce, přejímá ve větší míře než Hruška opisné a skryté vyjadřování typické pro dobu před sto lety, odtud také dvojsečnost jeho textů. Mohou vyznívat laskavě, ale zároveň jimi prosvítá i jakýsi absurdní smysl. Například jeho ko-

mentář k portrétu tří sošně vyhlížejících mužů: „Že bratři Kalouskové měli šroubovací hlavy, to každý ve městě věděl. A říkalo se o nich, že si ty šroubovací hlavy občas vyměňují. Tak třeba František že si někdy vyjde s hlavou Honzíka, Honzík s hlavou Ludvíka, Ludvík s hlavou Františka, a pak zas jindy třeba Honzík s hlavou Františka atd. – Ale ve skutečnosti tomu bylo poněkud jinak. Na své hlavy byli bratři Kalouskové opatrní, ty by nikdy nepůjčili, půjčovali si pouze těla. A vlastně ani to ne. Jen měli společný šatník.“ (s. 59) Zatímco Wernisch v dobrém slova smyslu žvaní a mytizuje skutečnost za přispění notné dávky překrucovaných a všelijak domýšlených dobových reálií, je Hruška přece jen poněkud nostalgičtější a vážnější. Až na výjimky se neuchyluje k wernischovské ironii, ale spíše jen v pouhých náznacích evokuje tehdejší časy a s o poznání vlídnějším humorem poukazuje na věčné lidské stereotypy. Například jeho komentář k fotografii staré ženy stojící v kuchyni u plotny s obličejem obráceným přímo proti objektivu: „Ptáte se mě na dějiny a jak to tenkrát bylo a co já na to, a prý, že jsem už pamětník. Jaký pamětník? Vždyť jsem paty nevytáhla, nejdál jsem byla v Březnici a jinak pořád jen na pole, do chléva a do kuchyně, a muže jsem měla taky vodsud', a vůbec.“ (s. 34) U Wernische se aktéři fotografií často stávají v podstatě oběťmi hravého bájení a jsou jim posměšně podsouvány nejrůznější anomálie, o které si ovšem vzhledem ke své podobě sami říkají. Například portrét podsaditého staršího muže opírajícího se váženě o hůl: „Polykač drobných předmětů Kalousek. Ve zdraví se dožil téměř devadesáti let a při vědeckém zkoumání bylo napočítáno, že jeho útroby za tu dobu prošly kromě jiného asi deset kilogramů mincí, prstenů, manžetových knoflíků a ozdobných jehlic, přes dvě stě kusů kávových lžiček a více než dva tucty kapesních hodinek. Obzvláště pamětihodným výkonem tohoto muže bylo pohlčení mechanického hracího kuřete, které se nyní nachází v umělecké sbírce pana Josepha hraběte ze Schlöndorfů.“ (s. 38) Naopak Hruškovy komentáře jsou intelektuálnější, někdy poetičtější, ale také více sentimentální a v krajním případě i trapné. K těm opravdu vydařeným patří portrét dámy v dlouhých šatech, která si s napjatě sevřeným rty a nepřítomným pohledem upravuje koženou rukavici: „Na přednášce v místním okrašlovacím

spolku se paní Křetínská přeřkla. Místo vyzařovat řekla vyřazovat. Bleskově si svůj omyl uvědomila, ale zůstala u toho a neopravila se. Ostatně to ani nevyvolalo šum v sále.“ (s. 33)

Bylo by samozřejmě možné pokračovat a vybírat povedené i méně povedené ukázky a komentovat na nich odlišnosti i spojitosti mezi oběma autorskými styly, ale bude jistě v případě díla s tak širokým interpretačním polem nejlepší, když si každý čtenář sám najde tu svoji fotografii, u níž jej náhle překvapí souhra dvou různých médií a jejich umocněná spolupůsobnost, a když si také nakonec i sám vymezí, co pro něj kniha *Byl jednou jeden svět* vlastně může znamenat. Ve své mnohotvárnosti tato kniha probouzí i řadu otázek týkajících se samotné podstaty tvorby i následně recepce již hotového díla. Několik málo poznámek obsažených v tomto textu tedy ani zdaleka nevyčerpalo její interpretační možnosti.

Martin Lukáš

Jaroslav Chobot – pozdní faun české poezie

Jaroslav Chobot: *Modelové porno-lesy (pozdních faunů)*.
Brno, Druhé město 2010.

Autor, jakým je Jaroslav Chobot, má v naší současné poezii rozhodně pozici zjevu výjimečného (ne však ve smyslu bizarní raritky!) a podnětného (nejen pro své čtenáře, ale i pro možnost sebezpytu poezie vůbec). Možná, že by literární historikové mohli namítnout, že jeho přístup je *ještě* pozdně modernistický, ale na první větu to mnoho nezmění. Básnická produkce ani dnes, kdy se její percepce stala kratochvílí minority, ve své kvantitě rozhodně nepolevuje, ačkoliv tak činí navzdory všeobecnému nezájmu o její četbu a přes svou nevydávateľnost z nedostatku komerčního potenciálu. (I. S.: Zištnost totiž ještě není komerční potenciál – rada mladým básníkům.) Přes naději mnohosti nicméně, jak se zdá, nejčastěji osciluje mezi (kdysi dávno) obrazoboreckou zálibou v nesmyslu, velikášským hledáním hloubky v neordinovaném kupení enigmatických metafor, v jejichž smysl autoři spíš jen doufají, a naivisticky rozbředlým lyrismem,

plačky naznačujícím, že 20. století se vůbec neodehrálo... *Modelové porno-lesy (pozdních faunů)* (vydané v tomto roce brněnským nakladatelstvím Druhé město) nepatří do žádné z naskicovaných kategorií, třebaže je autor dokáže adekvátním způsobem pokrýt všechny.

Jaroslav Chobot (1941), tábořský výtvarník a mluvčí jihočeské umělecké skupiny MEN, je básníkem vpravdě pozoruhodným; spíše než jednorázový koncept je to celoživotní zkušenost a životní filozofie, které jej přivedly k modelu světa, pro jehož jednotlivé prvky má autor vlastní poeticko-odborné pojmenování, a jehož základní jednotlivinou je biomorf (člověk tak nápadně připomínající) „měkký stroj“ (a že je básníkův svět celistvější než by se řeklo, nasvědčují už i názvy jeho předchozích sbírek: *Potní mlýny, Měkké stroje a Měkkým strojům*). Jak bylo řečeno – Chobot k básnickému vyjádření užívá svůj vlastní, velmi specifický slovník, který má také čtenář na konci knihy k dispozici. „Frekvenční slovník novotvarů a anektovaných slov“ je ale veselá past, která vysvětlí málo, neboť je sama básnickou hádankou, která nutí čtenáře k prolískání mužské i ženské anatomie a k pečlivému zpytování všemožných (svých, cizích i fantaskních) milostných, ba i pornografických zkušeností. Když tak učiníme, získáme z Chobotových slov představy, které při četbě čtyřiceti sedmi textů spojujeme v celky, kterým dokážeme porozumět, těžice přitom vlastní „porno-lesy“.

Ale ani tento způsob četby není jediný. Autor složil texty v osmistopém verši tak, že tučným písmem vysázená slova tvoří vlastní básně v řádu opět osmistopém. Vyjmeme-li je, vyjeví se třeba:

Roztroušená falza jahod/do záměje těsných slehů/Protažených tlamicemi/lamelami měkké bání/porno-vpichy peckou skatu/k nekovovým pohlavníkům/K prošlé kachně škálou vzruchů/těsných zábran v troskách kulis/Na polštářích stroji stejná /pod zádrhy od obloně. (text 33) Třetí část knihy (ovšem první v pořadí) je autorův „Úvod“; v něm se dočteme například vysvětlující instrukci k četbě, podle níž je knihu „možné číst nejprve jako básně a potom jako texty (...), čtenář-„aktér“ se tak stane nejprve porno-bytostí a potom porno-strojem (...) **svého individuálního porno-lesa**“. A že je to porno-les opravdu individuální, jsem se pokusil vysvětlit výše.

Dalším formálně zajímavým prvkem je Chobotovo tvrdošijné opakování vlastního slovníku. Na první pohled si toho lze všimnout zejména na oněch tučně tištěných básních, v nichž stále (byť nepravidelně) rotují kruciólní pojmy imaginativního světa měkkých strojů. I celé texty jsou takové (a dlužno říci, že je to příčinou jisté čtenářské únavy, která začne dotírat už v první polovině sbírky): trochu to připomíná historickou formu sestiny (ale opravdu jen trochu), kde se namísto obvyklých rýmů dosazují stále stejná slova, jen v jiném, matematickou nevyhnutelností udaném pořadí, aby tak básník odkrýval významové nuance a možnosti použití každého z exponovaných slov. V *Modelových porno-lesích* tím vzniká dojem, že jde o cyklus koláží; jako by autor komponoval z multiplikovaných výstřižků (zde asi nejlépe pornografického původu) nové a nové koláže, a každou další kombinací tak ujasňoval obrysy svého světa, či lépe: milostného života měkkých strojů.

Doposud uvedené si žádá malého shrnutí. Co jsou (mají být) modelové porno-lesy a *Modelové porno-lesy (pozdních faunů)*? Opakovaná četba mě ubezpečila, že nestránkování knihy má lepší důvod, než jakým je pouhá grafická zvláštnost; jiné jsou hlavní texty před četbou závěrečného slovníku, jako je jiný úvod po přečtení všech ostatních částí knihy atd; teprve dostatečným křížováním mezi texty-básněmi, slovníkem a úvodem porozumíme autorovu záměru, který byl lstivě umístěn už na samý počátek knihy. V „Úvodu“ vysvětluje Chobot své cíle formou otázek: „Je možné využít strukturální texty s osmistopým ‚nosičem‘ k proměně porna v milostnou poezii měkkých strojů? – zavedením co ‚nejindividuálnějších technologií‘ existence? – s personifikacemi téměř čehokoliv? (...) Jsou právě porno-lesy těmi ideálními lokalitami pro taková idealistická dění? – Lze těch čtyřicet sedm textů považovat za konkrétní (textovou) skladbu?“

Před četbou *Modelových porno-lesů (pozdních faunů)* bych si s takovými dotazy nevěděl rady. Nyní, díky Jaroslavu Chobotovi, ale mohu ke své radosti na všechny otázky odpovědět kladně. *Ita est.*

Filip Mikuš

Z odkazu Miroslava Červenky

**Miroslav Červenka: *Záznamník*.
Brno, Atlantis 2009.**

V listopadu 2006 zaslal Miroslav Červenka do nakladatelství Atlantis digitální rukopis svých vybraných deníkových záznamů (od března 1985 do listopadu 1989) s přáním, aby byly po dalších autorských úpravách publikovány. *Záznamník* tvoří zápisy, v nichž autor rozvrhuje koncepty svých odborných prací, polemizuje s pracemi cizími (Gasparov, Kiparsky aj.), komentuje soudobou společensko-politickou situaci a v neposlední řadě zaznamenává své rybářské úspěchy.

O srovnání s jinými žánrově podobnými a časově blízkými texty se nedávno pokusil Pavel Šidák („O verši, sráčích a rybách“, *A2*, č. 9, 2010, s. 7), začlenění do širšího dobového kontextu nabízí recenze Jiřího Peňáse („Ideje srdce a rytmus hlavy“, *Lidové noviny*, 27. 2. 2010). Následující řádky by se chtěly zaměřit na usouvztažnění versologických poznámek v *Záznamníku* s celkem Červenkova vědeckého díla a snad alespoň částečně suplovat bibliografický a poznámkový aparát, kterým už autor nestihl text opatřit a který k velké škodě v knize chybí.

Prvním versologickým vstupem je krátká polemika s Levého tezí o nadvládě sylabického principu nad tónickým v české versifikaci (s. 11–12). Už zde je naznačen Červenkův příklon k pragmatickému řešení této problematiky: „Porušení přízvukové organizace by v českém sylabotónickém verši bylo chápáno jako přechod k sylabickému systému [...] Naproti tomu nesčetné systematické odstupky od izosylabismu řádek provázející přízvukový verš od samého jeho vzniku nikdy nepřiměly autory a čtenáře takových textů, aby přestali pokládat verš těchto textů za dobře sylabotónický.“ (*Kapitoly o českém verši*, Praha, Karolinum 2006, s. 18–19) Zároveň se v zápisu otevírá otázka reakce modernistů na lumírovský verš, která je rozvedena v poznámkách z 3. února 1986: „Zvrat verše mezi lumírovci a modernou vidím teď asi takhle: Náhle nesnesitelnou slítinu automatizované realizace metra (přízvuková organizace) a stabilizované veršové intonace, nejideálněji realizovanou v pětistopém jambu Vrchlického, Zeyerově a Čechově, destruovali básní-

ci moderny tak, že zachovávajíce a diferencující jednu ze stránek likvidovali druhou. Zároveň všichni od základu přetvářeli to, co u lumírovců bylo variabilním protihráčem těchto plně znormovaných složek, totiž zvučnou a patetickou intonací větou.“ (s. 22) Společným jmenovatelem se tak vysvětluje Macharův i Hlaváčkův pravidelný verš, coppéovský i dekadentní alexandrin (zejm. Sova, Březina), Bezručův daktyl i různé invarianty volného verše. Tím Červenka začíná práci na monografii *Z večerní školy versologie II* (Pardubice, Akcent 1991), jejíž základní vývojová koncepce (zejm. kapitoly „Verš v básnických strukturách devadesátých let“, „Hlavní veršové útvary a jejich užití“) bude tvořena právě výše uvedenými úvahami o motivaci jednotlivých útvárů.

Prvním z excerpovaných modernistů je Antonín Sova. Červenka se podrobněji zmiňuje o raném díle, přičemž interpretaci alexandrinu jako vývojově progresivního útvaru vyznačujícího cestu k symbolismu (s. 34) provází ještě značná nejistota ohledně funkce daktylu a daktylotrocheje (onomatopoické a metametrické významy těchto rozměrů budou nalezeny až v *Z večerní školy versologie II*, s. 134–135). Práce na kapitole o verši Petra Bezruče pak vyvolává opět polemiku o poměru sylabismu a tónismu, tentokrát s koncepcí Josefa Hrabáka („O charakter českého daktylu“, in: *O charakter českého verše*, Praha, Svoboda 1970, s. 79–96). Nechybí ani Otokar Březina, který se ovšem neobjevuje v souvislosti s prací na monografii, ale v rámci příprav referátu o „Modlitbě za nepřátele“ (*Proměny* 26, 1989, s. 107–124).

Dalším z versologických témat *Záznamníku* je otázka generativního přístupu k českému verši. Zápis z 10. května 1985 (s. 17–18) dokumentuje, jak čtenářská zkušenost s Koptovým překladem Verlainovy *Moudrosti* přivádí Červenku k revizi dosavadní verze generativních pravidel („Metrická norma jambu a trocheje. Halle-Keyserova teorie a verš ruský a český“, in: *Z večerní školy versologie I*, samizdat 1983). Koptovy realizace ženských jambů s přízvukem na poslední pozici („Tak, jak jej vánek podzimní *dme*“) a „výrazný pocit, že se vymykají standardu“ vyžadují úpravu, protože podle dosavadní verze by byl tomtuto verši přikládán stejný stupeň negativní metričnosti jako konfiguraci s přízvukem monosylaba na slabé pozici vnitroveršové („Tu řekl, že *chce* se s ní pro-

cházet“, „Z otravy *dnů*, jež jsme si ztížili“). To reflektuje později Červenka v *Kapitolách o českém verši*, kde na jedné straně označuje poslední citované verše za „případy, jež jsou dojistá méně v konfliktu s metrem než řádky s přízvukem víceslabičného slova na slabé pozici“ (s. 63), na druhé straně diskvalifikuje přízvuk na poslední pozici ženských veršů přímo korespondenčním pravidlem: „Slabým pozicím za poslední silnou pozicí odpovídají nepřízvučné slabiky.“ (s. 117)

Podruhé se generativní problematika objevuje v poznámkách k četbě dvou studií Bruce Hayese („A Grid-Based Theory of English Meter“, *Linguistic Inquiry* 14, 1983, s. 357–393. „The Phonology of Rhythm in English“, *Linguistic Inquiry* 15, 1984, s. 33–74): „Procedury té školy jsou závislé na prozodii anglického verše, který závisí (už před lety o tom Levý! [*Umění překladu*, Praha, Československý spisovatel 1963, pozn. PP]) na hierarchii monosylab (mají v angličtině převahu) a tedy na rozmístění přízvuků ve víceslovných segmentech. Český verš pracuje především s polysylaby, a proto vystačí s kontrastem prominence/neprominence uvnitř slova [...] I kdybychom nakrásně dokázali, že například básník X se vyhýbá spojení *duch zla* v pozici silná – slabá a Y je připouští, byla by to vcelku okrajová pozorování, nadto nejistá, protože u Y by takových případů stejně bylo jen pár (při nízké frekvenci plnovýznamových monosylab v češtině), a nedalo by se tedy říci, že u X jejich úplná nepřítomnost není náhodná. Ale snad by se to přece jen mělo ověřit.“ (s. 273) Skepse vůči možnosti adaptovat Hayesovy postupy do české tradice sice v dalších letech přetrvává (srov. „Halle-Keyserova teorie a slovanská metrika [pozn. z. r. 1989]“, *Slavia* 59, s. 155. *Kapitoly o českém verši*, s. 59), ale přes tyto pochybnosti Červenka úlohu hierarchie přízvuchných monosylab přece jen ověřuje (*Kapitoly o českém verši*, s. 75–79) a dospívá k poznatkům, které patří z jeho versologického odkazu k nejinspirativnějším.

Od *Záznamníku* tedy nelze očekávat, že by nějakým zásadním způsobem přispěl do odborné diskuze. Nabízí však něco neméně cenného: náhled do tvůrčího procesu badatele, jehož zápal a erudice nepřestává udivovat.

Petr Plecháč

Mně by se líbil Bůh Flikující

**Miroslav Červenka: *Záznamník*.
Brno, Atlantis 2009.**

Začátkem roku se rozšířila bibliografie Miroslava Červenky o dvě knižní publikace. Vedle jeho sebraných textologických studií vyšla kniha, jež dílo tohoto básníka a literárního vědce obohacuje o nový literární druh. *Záznamník* obsahuje 315 zápisů zanášených od března 1985 do listopadu 1989, objemný korpus však vytvářejí až závěrečné tři roky (80, 70, 90 stran). Z vnější textové pravidelnosti se vylupuje jen úvod (tvoří ho odpovědi na dvě anketní otázky z roku 85) a zápisky z americké cesty (jaro 89), oddělené od zbytku textu na počátku a na konci básní.

Udělejme si nejprve základní představu tím, že knížku přečteme přes rejstřík. V něm editorka spolu s autorovou ženou pečlivě rozklíčovala zkratky, přezdívky a jiné indexy, které vedly k 651 jedincům a 23 institucím. Na základě četnosti vyčteme z institucionálních položek mapu, po které se Miroslav Červenka v druhé polovině osmdesátých let pohyboval. Totiž mezi knihovnou Pragoprojektu, v níž pracoval, redakcí samizdatového *Obsahu*, na němž se výrazně podílel jako člen redakce i přispěvatel, a neoficiální Večerní univerzitou, již dlouhodobě připravoval a v posledním roce záznamů uvedl do provozu. Jak vysvitne ze samotného textu, nemluví rejstřík o čtvrtém důležitém bodě na mapě, jímž je chata v Sedlečku.

Hlavní postavy textu, které si v rejstříku zabraly čtyři a více řádek, hrají několik odlišných rolí: jsou starými přáteli (Jankovič, Pešat, Dobrovský, Jungmann, Karfík), mladými kamarády (Holý, Jiří Trávníček), předmětem studia (Březina, Hrabal, Kolář, Mácha, Sova; Chaloupecký, Jakobson, Mukařovský) nebo partnery v diskuzích (Václav Havel). Zvláštní úlohu zastává Karel Šiktanc, jenž je současně Červenkovým přítelem i předmětem jeho bádání, a Petr Steiner, spiritus agens, který Červenku zásobuje zahraniční literaturou, ponouká ho k cestě do Ameriky a připravuje pražské a americké konference o české literatuře, jež se nakonec v letech 89 a 90 podařilo uskutečnit.

Při chronologickém čtení vyvstávají tři základní tematické vrstvy. Tu první tvoří pracovní deník. Autor zde zaznamenává

své poznámky k četbě, zpravuje o shromažďování materiálu, zachycuje postup práce na jednotlivých studiích, informuje o tom, komu své práce zasílá k opoznákování, do jakých periodik je umísťuje atd. Tyto záznamy jsou jednak cenným historickým pramenem, jednak inspirativním čtením. Literární vědec tu je konfrontován s přehrší nápadů, na něž může reagovat rozpracováním, polemikou.

„Konečně zase u práce,“ zapisuje si Červenka 26. 12. 1986 ráno. Prací se tu tedy nemíní jeho zaměstnání, ale badatelská činnost. V ní měl Červenka v sedmdesátých a osmdesátých letech status amatéra, avšak svou publikační, překladatelskou, redakční i pedagogickou činností, zahraničním ohlasem své práce dosáhl výkonu vrcholového profesionála.

S tématem práce je komplementární téma odpočinku, které dostává v záznamníku také prostor. Podtrhuje ho i obrazový doprovod knihy, reprodukce fotografií, na nichž Milan Jankovič zachytil autora při rybaření.

Druhou vrstvu utváří téma politiky, ovšem ve specifické konfiguraci. Autor textu totiž upírá pozornost především k „malé“ politice. To dobře ilustruje jeho replika na Havlovu zmínku o „problému nestraníků“, učiněnou v *Dálkovém výsledku*. Červenka konstatuje, že v průběhu šedesátých let došlo ve společenském postavení nestraníků ke změně: „Co do možnosti uplatnění (včetně rozhodování o různých kulturních a vědeckých celcích) jejich rovnost byla prakticky nastolena.“ Tato změna však nepřišla sama od sebe, a právě tímto směrem míří jeho výtka, když píše, že „Havel neví z autopsie, že každý krok v tomto směru museli slušní členové strany vydržkovat a vyhádat a uhájit (což se jim taky při účtování po okupaci započítalo)“ (23. 12. 1986).

Zjednodušeně řečeno, Červenka dává přednost horizontální soudržnosti před vertikální podřízeností. Ty, kteří se v sedmdesátých a osmdesátých letech drželi osy svislé, definuje pomocí přízviska „sráč“. Takové pojmenování se odvozuje od konkrétního jednání daných osob, nikoli od toho, k jaké partě přísluší. Naopak spektrum lidí, se kterými je autor v družném styku, je pozoruhodně široké. Nalezneme mezi nimi emigranty, „šedou zónu“, oficiální autory, „uražené a ponížené“, undergroundovou mládež, disidenty, cizince.

K samotné „velké“ politice se Červenka druhé poloviny osmdesátých let staví zády. Sám to prohlašuje, když na sezení u Václava Havla reaguje na jednoho z diskutérů: „Pavl[íček] vybuchl, že na skončení agrese v Afghánistánu mi záleží míň než na debatách intelektuálů, a já řekl, že Afghánistán není můj svět.“ (21. 9. 1987)

Třetí výraznou vrstvu tvoří úvahy o bohu. Autor se v textu dokonce po třikrát modlí. Poprvé za Karla Milotu, aby nepil. Podruhé za Zdeňka Urbánka, aby se při výslechu nerozčílil. Potřetí spolu s Jiřím Trávničkem na povel stařenky, která je vidí odcházet z poutního místa. Povaha zmíněných modliteb je tedy v souladu s autorovým odstupem od církevnictví, jenž je vyjádřen třeba takto: „Od časů Konstantinových se idea koalice církve se státní mocí, s jakoukoli státní mocí, dostala katolíkům do krve.“ (16. 3. 1986)

Bůh má pro Miroslava Červenku hlubší význam. A to jako hypotéza. Jedné jeho verzi by však dal přednost: „Mně by se líbil Bůh Flikující, bezradný a dětinsky lišácký, který nemá jasno, neřeší věci koncepčně a generálně, ale improvizuje od případu k případu a často i bezúspěšně napravuje nedopatření a zalepuje díry v obrazu světa, stále se rozklížujícím.“ (26. 10. 1987) Proto asi Červenka říká, že nemůže „pořád souhlasit s evolucí jako systémem“ (s. 146).

Zápisky z americké cesty se od ostatního textu neoddělují jen úvodní a závěrečnou básní, ale také rytmem záznamů. Zatímco zbylý text se po úvodní sporadicitě blíží rytmu týdennímu, činil Červenka ve Spojených státech zápisy s denním odstupem. Odlišná je i jejich tematická triáda: muzea, krajané, černoši. Jeden se chlubí, že osvobodil Československo, s druhým se baví o rybaření, třetího pozoruje v podzemce: „V metru byl černoch s velikým řvoucím rádiem. Líbilo se mu, že ruší lidi, napomínání ho těšilo, protože se mohl hádat. Přímo zářil. Připadal si důležitý, nejsa. Jak si udržují tu debilní naivitu?“ (14. 4. 1989)

Psal si Miroslav Červenka deník, protože si *ho* chtěl vyzkoušet? Současně překládal deník Gombrowiczův a bádá o Kolářově básnickém díle. S deníkovou formou koketoval v prvním oddíle svých *Strojopisů* (1985), který je věnován „Ludvíku Vaculíkoví, autoru *Českého snáře*“. Nevím. O žánru deníku nezanechal žádný teoretický text. Napsal i jiné deníkové zápisy než ty, jež jsou zaneseny do tří

školních sešitů, z nichž je autor v roce 2005 přepsal (místy „upravoval, volil jiný výraz či formulaci, dělal drobné škrty, připoisoval vysvětlující slova, [...] rozepisoval zkratky a iniciály jmen,“ píše editorka) do elektronické podoby? V knize *Obléhání zevnitř* přičiňuje Červenka k textu „Metamýty“ tuto poznámku: „Několik glos ze soukromých deníků. Kromě předposlední byly opsány pro samizdatový *Obsah* [6, 1986, únor].“ Předposlední glosa je jedinou z pěti glos, kterou v *Záznamníku* nacházíme.

Sečteno a podtrženo, knížka plní, co sama žádá po jiné, aby text byl „konciznější, provedený na náročné stylistické úrovni a především mnohotematický.“ (s. 122)

František A. Podhajský

Historiky ztracené generace

Robert Perišić: *Děs a velký výdaje*.
Brno, Větrné mlýny 2009.

V českém překladu Jany Villnow Komárkové vyšla kniha povídek *Děs a velký výdaje* mnohostranného chorvatského spisovatele Roberta Perišiće (nar. 1969 ve Splitu). Perišić působí jako novinář a literární kritik, na poli umělecké literatury debutoval v roce 1995 sbírkou básní *Zámek Amerika*, poté vydal dvě sbírky povídek a román *Náš člověk v terénu*, za který předloni získal prestižní ocenění deníku *Jutarnji list* za nejlepší prozaické dílo roku. Napsal i divadelní hru a scénář k filmu *Sto minut Slávy*, umělecky zpodobující osud chorvatské malířky Slavy Raškaj.

Perišićovy prózy můžeme řadit k širokému proudu chorvatské prózy konce devadesátých let, který bývá pojmenováván různými termíny, nejčastěji *próza založená na skutečnosti*, *sociální mimetismus*, *neorealismus*, *nový naturalismus* či *kritický mimetismus*. Takto širokou paletou názvů se literární kritika snažila postihnout tíhnutí nemalé části chorvatských spisovatelů k zobrazování každodenního života, přičemž do centra zájmu se často dostávají lidé neobyčejní, nezřídka společenští outsideri. Přední literární kritik a teoretik Krešimir Bagić, který se zasazuje o termín kritický mimetismus, při vysvětlování tohoto pojmu zároveň krátce a výstižně definuje základní rysy

tohoto proudu: „Kritický mimetismus je pojem, který jednak zdůrazňuje výjimečný zájem prozaiků devadesátých let o skutečnost, která je obklopuje, ale zároveň předpokládá i zaujetí jasné pozice právě vůči této skutečnosti. Mimetičnost se realizuje shromažďováním a literárním zpracováním každodenních motivicko-tematických prvků, kritičnost pak pomocí diskurzivní intonace povídky (která se pohybuje od humoru přes grotesku až po polemické zpochybňování).“ (K. Bagić, *Goli grad*. Zagreb, Naklada MD, 2003, s. 11)

Robert Perišić byl jedním z průkopníků tohoto stylu psaní v devadesátých letech. Jeho první sbírka povídek *Můžeš plivnout do ksichtu každému, kdo se na nás bude ptát* se zaměřuje na chorvatskou společnost a její fenomény nedlouho po skončené válce. Tento svět nám z bezprostřední blízkosti představují osoby ze společenského okraje (který však byl v dané době k centru až neobvykle blízko) – narkomani, muži trpící v důsledku války posttraumatickými stresovými poruchami, drobní kriminálníci a hospodští štamgasti. Tyto jedince sledujeme často v triviálních, přesto však potenciálně přelomových situacích, kdy se rozhoduje o jejich dalším osudu. Vypravěč se pohybuje na stejné rovině s postavami, působí jako zapisovatel, nikoliv jako analytik.

V autorově druhé knize povídek *Děs a velký výdaje* už není pozornost tolik zaměřena na nejkřiklavější neduhy a zvláštnosti chorvatské society (kromě autorského vývoje lze tento posun přičíst jistě i přílivu prózy s podobnými tématy v tehdejší produkci), přesto styl vyprávění zůstal podobný. V centru povídek už nejsou přelomové chvíle života, texty se soustředí na zachycení okamžiků, jež by co nejlépe vyjádřily životní pocit generace chorvatských třicátníků, jejichž život uvízl na slepé koleji.

Kniha obsahuje dvacet povídek, přičemž drtivou většinu hlavních postav spojuje společná životní zkušenost, kterou určuje dospívání v zdánlivě bezstarostných osmdesátých letech a do značné míry také alkohol, rocková hudba a životní styl s těmito atributy spojený. Nyní mají mírně přes třicet let a nedá se říct, že by jejich život právě překypoval úspěchy, ať již pracovními nebo osobními. Tato společenská neúspěšnost je do značné míry podmíněna i tím, že postavy si svůj uvolněný životní styl povětšinou zachovaly i ve věku, kdy

jsou podle obvyklých kritérií dávno dospělí. Nemají v plánu naplňovat očekávané scénáře budování kariéry a rodiny, přičemž své generační druhy, kteří se takto „zaprodali“, pozorují s velkou dávkou rozmrzelosti. Například hrdina povídky *Párty byla ve vzestupný fázi* se snaží svou nechuť k zralosti překonat tím, že žije s velmi mladou dívkou Blankou, kvůli níž se snaží přetrpět i pravidelné návštěvy techno-klubů, kde podkreslován rytmem elektronické hudby přemýšlí o svých vrstevnících takto: „Má generace, řekněme, dum-dum. Do prdele, sedí doma jako ve starobinci, dum-dum, anebo jsou v hajzlu kvůli válce nebo drogám, dum-dum. Nevíte, co je horší. Dum-dum. Zato já jsem v pohodě. Pracuju a pařím. Dum-dum. A Blanka je tu taky. Dum-dum. Do prdele, můj kámoši žijou s takovejma vykopávkama. Dum. Dum. Víte, je to nesnesitelný, nemůžete ani jít k nikomu na návštěvu.“

Soubor povídek *Děs a velký výdaje* je možné označit jako knihu generační. Generační nejen v tom smyslu, že hlavní postavy jsou vrstevníky se společnými rysy, o nichž již byla řeč, ale zejména tím, že postavy generační soudržnost cítí a z této pozice se také vymezují vůči okolí. Hrdinové si při popisech svého stylu života zpravidla jako měřítko berou celou generaci, a proto se uchylují ke generalizujícímu plurálu *my* („o nás, kteří nenakupujeme, dokážou jen mlčet, ..., protože my jsme *tabula rasa*, neznámá systému.“ p. „Absolutně bez citu“; „Dřív to bývalo jiný. Možná, že jsme si taky sem tam skočili, jenže jsme taky dost odpočívali.“ p. „Párty byla ve vzestupný fázi“; přičemž charakteristického příslušníka generace, o níž kniha pojednává, popisuje vypravěč v jedné povídce takto: „Kdysi byl Živko typickej Záhřeban svojí generace. Vyznal se v hudbě, pil s partou, která vytvářela *novou vlnu*... a četl.“ p. „Upřímnou soustrast“).

Hrdinové povídek se dostávají do Kristových let, což vybízí k úvahám nad životem a místem těchto postav ve společnosti (tu a tam tuto reflexi nebo alespoň její náznaky provádějí i postavy, ovšem vždy je zobrazenými situacemi k takovému úvahám podněcován čtenář). Sama společnost dosti klopýtavě prochází cestu k demokratizaci a tržnímu hospodářství, tento přechod je však poznamenán válečnými událostmi a deset let trvající autoritativní vládou nacionalistické Tudjmanovy strany, což negativní rysy transfor-

mace (pochybné privatizace, korupční prostředí, nepotismus, klientelismus, apod.) ještě prohlubuje a způsobuje frustraci části obyvatel, a také zmíněné generace, která i kvůli tomu trpí pocitem promarněného mládí.

Tyto konkrétní potíže se v povídkách neobjevují přímo, také proto, že se texty většinou koncentrují na jednu konkrétní událost, na krátký časový úsek, aniž by tyto jednotlivé životní historky byly doprovázeny zpřesňujícími úvahovými pasážemi nebo zasazením do širšího časového horizontu. Ovšem stín problematických devadesátých let je naznačen v atmosféře povídek, v apatii postav, v jejich pocitu, že náleží ke „ztracené generaci“. Jedním dechem je ovšem potřeba dodat, že hrdinové, alespoň v tom výběru, v jakém nám je Perišić představuje, by se s velkou pravděpodobností se svým životním stylem do podobných situací dostali v jakémkoliv prostředí, skutečnost, že se děj odehrává v Chorvatsku, těmto příběhům dodává pouze další dimenzi.

Základním hnacím momentem příběhů je totiž střet těchto třicátníků s okolím, který se mnohdy přetváří v pochyby nad sebou samým, tato kolize působí jako katalyzátor pro odhalení jejich vlastní nezpůsobilosti, a často vede k tragikomickým situacím. Svět kolem nich se čím dál méně podobá jejich představám, čím dál méně vyhovuje jejich zvykům, ale zároveň je s čím dál výraznější intenzitou staví před úkoly a výzvy, které hrdinové plnit nejsou schopni nebo se o to ani nepokoušejí, protože to nepovažují za důležité. Jejich základní přístup k okolnímu dění je čekání a líná pasivita, která je nezřídkem dovedena až do krajnosti a v rámci fikčního světa knihy nepostrádá jisté kouzlo („Zatraceně, pomyslel jsem si, možná jsem jí měl přiběhnout na pomoc. Možná jsem měl odvážně vyjít a být za hrdinu. Ale vždyť jsem ještě nedopil ani kafe.“ p. „Absolutně bez citu“; „– A proč nejdeš k moři...– zeptala se matka. – Ne, dneska budu odpočívat – odpovídal.“ p. „Všechny ty legrační historky“).

Pokud už se nějaká postava odhodlá v rámci možností k aktivnímu přístupu, výsledek konání bývá nevalný a je jedno, zda se jedná o dosti malátný pokus o nevěru („Dvě-tři krátký máchnutí“), o snahu vzepít se šéfům v práci („Hej, Džo“) nebo o pomoc ve sportovním utkání („Probíhá velký finále“).

Perišić ve svých povídkách nenaznačuje svým postavám žádná východiska z jejich apatie a krize. Zaznamenává tíživou atmosféru životní bezvýchodnosti dospělých lidí, kteří se neopájejí iluzí nějaké lepší budoucnosti, pouze se pokoušejí nějak přežít, prožívají si své každodenní starosti a po hospodách se zbylými kumpány vedou vyprázdňené, absurdní hovory a netečně komentují dění kolem sebe.

Povídky se nezabývají příčinami tohoto stavu, ale s nápaditostí a zánčnou dávkou grotesknosti jej výstižně zobrazují. Kladem těchto povídek je také to, že ukotvenost v konkrétním místě a čase, právě pro absenci reflexe důvodů, není nutně u většiny povídek tak zásadní. Základní látka, která je v povídkách zobrazena je univerzální: pasivita a pocit bezradnosti neúspěšných třicátníků, kteří nevědí, jak naložit se svým životem.

Perišićovy příběhy jsou minimalistické, samotný děj povídek nezřídkem příliš dramatický není. Pro zachycení prostředí a postav se hojně užívá přímé řeči, dialogy pomáhají k budování dojmu bezprostřednosti a reálnosti zobrazovaného světa, všechny povídky jsou napsány v hovorových formách jazyka (povídka „Strangers in the Night“ je dokonce fonetickým přepisem angličtiny).

Komárková Perišićovy povídky, které jsou psané v hovorové mluvě Záhřebu s několika pasážemi v dalmatském dialektu, překládá jednotně do jazyka, jenž má některé rysy obecné češtiny (lexikální zásoba, důsledné užívání obecněčeských koncovek adjektiv, občas i hovorové tvary sloves či zakončení instrumentálu plurálu koncovkou *-ma*). Toto řešení se zdá být přijatelné, protože užití několika dialektů v originále má pouze význam lokalizace, takže v češtině převedení do stejného hovorového nepůsobí rušivě. Překladatelka si volbou omezeného počtu prvků obecné češtiny otevřela možnost diferencovat stupeň hovorovosti, takže třeba povídku *Komu zvoní hrana*, která má v originále největší stupeň substandardnosti, mohla odlišit od zbytku povídek použitím širší palety znaků obecné češtiny. Někdy je však v užití těchto prvků poněkud nekonzistentní, takže v promluvě jedné postavy se objevují tvary slovesa *jsem* i *sem*, někdy se vokály ve slovesech krátí (*čumim*, *vosolim*) jindy zůstávají dlouhé (*civím*, *povídám*),

objevuje se i nezvyklé spojení *s potápěčskejma brýlema*.

Překladatelka se bohužel nevyhnula některým začátečnickým chybám, jako je nevhodný překlad slov, která znějí podobně v češtině i v chorvatštině: *predaje se – prodává se* – správně by bylo *vzdává se* (s. 14), *broditi – brodit se* – v tomto konkrétním případě přesněji *plout, pohybovat se* (s. 65), *popio je apaurin – napil se apaurinu* – ovšem znamená to, že *spolkl tabletu apaurinu*, což je prášek na uklidnění (s. 47). V několika případech je originál nesprávně pochopený, z čehož samozřejmě plyne i chybný překlad. Čas od času je z překladu znát přílišné lpění na originálu, které se projevuje především na rovině syntaktické, ale dochází i k doslovnému překládání frazémů: *jako by na mě viděla tečku nad i* (s. 108); *jsem čistej jako slza* (s. 109).

Není zcela jasné, co přimělo překladatelku ke změně druhé osoby jednotného čísla (*chápeš*) za množné (*chápete*) ve všech případech, kdy se vypravěč nebo postava obrací k fiktivnímu adresátovi (navíc nejednou je tato figura užita pro zachycení sebeoslovení postavy, tuto možnost však druhá osoba plurálu nepřipouští vůbec). Pravděpodobně snaha o přirozenější výraz a větší mluvnost vedla ve značné části první povídky ke změně v hierarchizaci propozice, takže bezpodmětné struktury (*nemělo by se*) byly převedeny do první osoby (*neměl bych*), ovšem původní záměrná deagentizace má pro vyznění povídky jistě význam. Záhadou nám je i motivace ke změně slovesného času v úvodu druhé povídky z přítomného na minulý.

Přes všechny uvedené výtky nelze říct, že by samotný český překlad při čtení působil až tak nepřirozeně, problém však nastává, když je porovnán s původním textem. Je škoda, že se kniha nedostala do rukou redaktorovi, který by paralelně sledoval chorvatský originál, protože většina nedostatků by se dala poměrně jednoduše odstranit. Mrzet nás to může i z toho důvodu, že jinak české vydání působí příjemně (je opatřeno vysvětlivkami, medailonem autora i podařeným krátkým shrnutím knihy). Ovšem opět zarazí jeden detail. Na šesté straně knihy je informace „kniha vychází s laskavou podporou Republiky Chorvatsko“ doplněna nevšedním chorvatským státním znakem. Protože se nechceme pouštět do složitého heraldického ex-

kurzu, alespoň zjednodušeně: jedná se o znak, který sice byl pár měsíců v roce 1990 oficiálním znakem, ovšem také je velmi podobný znaku ustašovského státu, a právě v této spojitosti je běžně chápán. Dnes je možné takto ztvárněný znak v Chorvatsku vidět nanejvýš tak na sešlostech různých ultranacionalistických skupin. Přirozeně ani v nejmenším nepodezíráme nakladatele ze záměru, to však nic nemění na tom, že by si měl podobná nedopatření pohlídat. I proto, že Perišić se svou tvorbou (zejména publicistickou) právě proti tomu, co tento znak symbolizuje, výrazně stavěl.

Matěj Martinčák

Mimochodem: válka

Tatjana Gromača: Černocho.
Olomouc, Periplum 2009.

Již druhou knihu chorvatské autorky Tatjany Gromačy vydalo v překladu Jiřího Hrabala nakladatelství Periplum. Posun od poezie (sbírka *Něco není v pořádku?*, Periplum 2008) k próze je zde však spíše subtilní: románový tvar *Černocho* je složen ze 138 krátkých zlomků, z nichž každý představuje dílčí „epizodu“ z asi dvacetiletého úseku vypravěččina života od raného dětství v nuzných poměrech přes dospívání a studium na univerzitě až po pracovní mizérii po jejím absolvování. Epizodu v uvozovkách proto, že více než o ucelený minipříběh s jasnou pointou jde o jakousi emotivně laděnou reflexi, vzpomínku na okamžik, který se vryl do paměti, na typické rituály hrdinčiny rodiny, opakující se situace, dialogy, vzácné chvílky štěstí, barvy, vůně, atmosféru.

Většina zlomků by mohla být eventuelně vypuštěna, aniž by celek doznal významné proměny, jejich kauzalita je minimální, zůstává jen relevance pro celkový smysl textu, a tou je typizace. Každá jednotlivá sonda na minimálním prostoru a s využitím minima prostředků představuje modelovou situaci, která má zástupný charakter – ať už vzhledem k celým dlouhým časovým úsekům hrdinčina života nebo k sociálním skupinám a jednotlivcům, s nimiž je v kontaktu: krátký dialog se spolubydlící jako symbol života ve

městě, historka z poutě jako demonstrace vztahu k babičce.

I vnitřní struktura vzpomínek je formována více asociálně než přísně logicky. („Otec kouřil hodně cigaret. Nechodil pít jako ostatní muži. Když řezal dřevo, uřízl si kousek palce, a když jel na motorce, spadl a zranil si koleno.“ – s. 11.) Vedle sebe se tak ocitají věci důležité a triviální, což zpočátku dobře koresponduje s nesystematickým dětským viděním světa. Spolu s jednoduchou syntaxí, nenáročným lexikem a věcným záznamem dialogů – typu on řekl... já řekla... on řekl... – to posiluje čtenáře v domněnce, že o událostech je vyprávěno z krátkého odstupu a že ohnisko vyprávění se bude plynule posouvat s hrdinčiným zráním v čase. Domnívám se však, že to, co autorka tak dobře zvládla v úvodu knihy a čím umocnila dojem autentičnosti, se jí nezdařilo udržet do konce. Vyprávěcí styl, jakási pomyslná „mentalita vypravěče“, s níž vybírá zobrazované, třídí a hierarchizuje, ale také zvažuje, analyzuje a stylisticky zabarvuje, tento modus vyprávění, respektive jeho proměna, poněkud pokulhává v čase za skutečným biologickým vývojem protagonistky. Vzhledem k tomu, že konkrétní časoprostor příběhu je jen naznačen – zejména obrysy válečného konfliktu a sporadicky lexikem balkánského areálu –, a že i samotná chronologie řazení jednotlivých zlomků je relativní, čtenář nemá žádné podstatné vodítko, pomocí něž by dokázal identifikovat posun vyprávění v čase příběhu. Zatímco čtenáře vyprávěcí modus utvrzuje v přesvědčení, že stále ještě sleduje okamžiky ze života děvčátka, poněkud ho zaskočí otevřeně přiznání sexuálního poměru hrdinky a z iluze ho vytrhne teprve mimoděk utroušená věta o „kamarádkách z fakulty“, která ho přinutí revidovat hrdinčin obraz o několik podstatných let. Postupně se sice problematika dikce vypravěčky promění, jistá míra infantilizace jí však zůstane do konce.

Jako čtenář-kritik ovšem zůstávám na rozpacích, protože to, co se přísně vzato může jevit jako nevěrohodnost a neadekvátnost, je ve skutečnosti i jedním ze zásadních zdrojů katarzního účinku knihy. Právě kontrast infantilizovaného záznamu a drsné skutečnosti, o níž vypovídá, dává *Černochovi* nenásilný existenciální rozměr, jehož půdorys není založen na exaltovaných gestech a manifestaci utrpení, ale na zcela samozřejmě přijímané každo-

dennosti v jejích mrazivých detailech, o jejichž dramatickosti vypravěčka „jako-by“ neví a které jí „jakoby“ ani nenapadne soudit.

K tomuto dojmu notnou měrou přispívá i jazyková a obsahová lapidárnost, již je ze skutečnosti vytrhována jen její esence, bez stylistických ozdob a zbytečných metafor. Vymanění se z historických a časoprostorových souřadnic navíc dává textu jakýsi generalizační potenciál, místo „chorvatského života“ či „chorvatské ženy“ za balkánské války tu máme přesvědčivé svědectví o lidském údělu na pozadí konfliktu, s obecnou platností. V celé knize nenajdeme prakticky žádná vlastní jména, jen „otce“, „matku“, „bábí“, „kamarády“ či „nepřítele“. „Naše země“ bojuje proti „jejich zemi“. Napětí mezi touto distancí od reality a autentizující vzpomínkovou formou vyprávění paradoxně usnadňuje čtenáři identifikaci s protagonistkou. Absence hodnotícího postoje vypravěčky mu dává navíc možnost zakládat interpretaci na jeho vlastních zážitcích a zkušenostech se světem.

Naprosto nepředvídatelné, asociativní řazení vzpomínek i v rámci jednotlivých zlomků je pak stejně tak zdrojem nutného překvapení, respektive nástrojem udržování čtenáře ve střehu, jako polemickou figurou, již je dekomponována skutečnost, nebo lépe její řád postavený na konsensuálně dané hierarchii hodnot. Celý život člověka je tu shrnut do odstavce, v němž vychovat dítě je postaveno na roveň povinností typu nařezat dřevo či postavit boudu pro psa (s. 38). Velké lidské tragédie – smrt blízkých nebo strach o ně – jsou sdělovány jako banality všedního dne. Dojemnost si tu konkuruje s komičností vyvolanou nezvyklým spojením.

Jestliže samotný text má spíše dokumentární než jinotajný charakter, pak některé jednotlivé pasáže k alegorickému výkladu naopak svádějí, např. ta, v níž dítě samou láskou objímá a mačká káčátko, „že z té lásky podkleslo a usnulo a už se nikdy neprobudilo“ (s. 19). Sám název románu *Černocho* je podle nakladatelského paratextu na záložce metaforou „jinakosti“, „odlišnosti“. Pravda, protagonistka sice úspěšně porušuje řadu společenských konvencí, ve viru velkoměsta propadne alkoholu a skončí v léčebně, jídlo během studentských let obstarává žebráním i zlodějinou, je ale otázkou, na kolik

je její osud výjimečný, a na kolik představuje naopak úděl celé jedné generace.

Lenka Krausová

Teorie literatury v historickém přehledu

Zofia Mitoseková: *Teorie literatury. Historický přehled.*

Brno, Host 2010. Přeložila Marie Havránková.

Před několika lety se Petr A. Bílek v recenzi knihy nesoucí až ostentativně nenápadný titul *Úvod do literární vědy* (red. Miltoš Pechlivanos et al., Praha, Herrmann a synové 1999, přel. Miroslav Petříček) pozastavil nad potížemi, s nimiž se potýkáme při uvádění světových literárněvědných publikací do českého kontextu. Hovořil přitom o potížích nejen „pragmaticky kontextuálních, ale i konceptuálních“ (viz Petr A. Bílek, „Nad ‚doktorandským‘ překladem Úvodu do literární vědy“, *Česká literatura* 49, 2001, č. 5, s. 543–549, cit. s. 543). Podle Bílka existují čtyři druhy znamenání potíží: (I) ztráta přirozeného kontextu, (II) překotnost a chaotičnost dohánění světové literární vědy, (III) jazykový problém a (IV) posun žánru, v němž je literární věda psána.

Od roku 1948 byla česká literární věda násilně odříznuta od literární vědy světové, čímž došlo ke vzniku značného informačního deficitu a k narušení vývoje českého literárněvědného myšlení. Překládání děl světové literární vědy bylo podrobena přísné ideologické selekci. Přetržená kontinuita chtěla být po roce 1989 kompenzována zrychleným (Bílek říká překotným), fakticky však nahodilým, nesystematickým překládáním jinojazyčných literárněvědných publikací. Chronologie původních vydání se rozpadla a vznikla hutná „omáčka“ anachronického „tady a teď“. Tituly, jež reprezentovaly i několik desetiletí starý obraz literárněvědného myšlení, vstoupily pojednou do našeho kontextu jako čerstvé novinky a byly tak také namnoze recipovány. (Typickým příkladem, Bílkem ostatně uváděným, je Warrenova a Wellekova *Teorie literatury* [Olomouc, Votobia 1996, přel. Miloš Calda].) Pokud jde o jazykový problém, Bílek se ve své recenzi dotýká obecné otázky přeložitelnosti a „přeloženosti“ původních

konceptuálních soustav, které ovšem vycházejí z osobitých kulturních a myšlenkových zdrojů a formovaných tradic, jsouce jejich tvůrčím domýšlením. Nejde (nemělo by jít) jen o překlad z jednoho jazykového kódu do druhého, nýbrž o zpřítomnění celého dynamického pozadí, „před“ nímž daný pojem stojí, k němuž odkazuje a od něhož se chce odlišit, o zpřítomnění „vyzařujícího“ smyslu onoho pojmu. A konečně – za čtvrté – posun žánru je evidentní právě v případě Bílkem posuzovaného *Úvodu do literární vědy*, u něhož napětí mezi neobvyklostí („otevřeností“ či „fragmentarností“) koncepce a obvyklostí titulu coby signálu konkrétní žánrové příslušnosti nabývá zvlášť citelné intenzity.

Zdá se však, jako by česká literární věda, anebo její část, zůstávala i po roce 1989 vůči těmto naznačeným inovačním trendům pozoruhodně imunní. Tak by bylo možné soudit alespoň na základě některých příruček (např. z pera Aleše Hamana či Eduarda Petru), u nichž převládá normativní didaktičnost (přehled závazných definic) nad otevíráním problémů a zpochybňováním zdánlivě neotřesitelných pojmů a petrifikovaných koncepcí.

Polská literární věda se odlišuje od té české mimo jiné tím, že kontakt se světovou scénou nikdy neztratila a relevantní autoři byli do polštiny hojně překládáni i v době pro naši kulturu a vědu nejméně příznivou. Pokud bychom chtěli uvést možnou paralelu, mohli bychom zmínit strukturalistickou estetiku Jana Mukařovského a fenomenologické dílo Romana Ingardena. Mukařovský se, jak známo, se strukturalismem sám rozešel; strukturalismus se stal nežádoucí doktrínou a musel být znovuobjevován až v šedesátých letech, aby se v letech sedmdesátých stal opětovným tabu. Naproti tomu Poláci se ingardenovské tradice fakticky zcela nevzdali. O Ingardenovi se, více či méně, hovořilo a psalo, polemizovalo se s ním (vesměs z marxistických pozic), ale nemlčelo se o něm. Dokladem této skutečnosti může být právě titul Zofii Mitosekové (*1943), přední polské literární teoretičky, který v překladu Marie Havránkové vydalo brněnské nakladatelství Host jako 24. svazek prestižní řady Teoretická knihovna. Už první vydání knihy (Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich. Przegląd historyczny*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1983) obsahuje kapitoly o zmíněném Ingardenovi, psychoanalýze, strukturalis-

mu, sémiotice či Bachtinovi, které později – bez výrazných změn – přešly do vydání pozdějších. Taková otevřenost a kontinuita by v české literární vědě prvních let osmdesátých byla obtížně představitelná, vždyť známý (a dnes spíše nedoceňovaný) *Průvodce po světové literární teorii* vyšel v pražském nakladatelství Panorama až v roce 1988, a to ještě „bezpečně zajištěn“ ideologizujícím úvodem Milana Zemana. Je sice pravda, že uvedené první vydání *Teorie badání literárních* končí kapitolou o marxismu, což by mohlo sugerovat, že právě marxismem dosavadní myšlení o literatuře vrcholí, nicméně marxismus je zde vykládán bez jakýchkoli poučkových zjednodušení či tuhého dogmatizování – prostě jako jeden literárněvědných přístupů, ostatně dodnes legitimní.

V úvodu k prvnímu vydání (v originále datovaném zářím 1980) se otevřeně hovoří o *New Criticism* či *close reading*, Steigerově stylistice apod. Jsou ovšem vnímány jako praktické techniky imanentní analýzy díla, nikoli jako komplexy teoretického uvažování o literatuře, a nejsou proto do koncepce díla pojaty – není jim v knize věnována detailnější pozornost. Tady se ovšem sluší dodat, že se s těmito – a přirozeně nejen s těmito – analyticko-interpretáčními přístupy měli Poláci možnost seznámit v rozsáhlé, několiksvazkové antologii *Současná literární teorie za hranicemi* (Współczesna teoria badań literackich za granicą [red. Henryk Markiewicz], Kraków, Wydawnictwo Literackie, vydáváno od roku 1970), vedle níž shora vzpomenuť *Průvodce po světové literární teorii* vypadá doslova jako chudý příbuzný...

V již citovaném úvodu konstatuje Zofia Mitoseková rozšíření zájmu literární vědy o tři roviny: (a) rovinu metafyzickou (v polském originále „*poziom metaprzedmiotowy*“), (b) teoretickou a (c) metodologickou. Výsledkem této expanze je mimo jiné trvalý požadavek teoretického zdůvodňování praktického (literárněhistorického či literárněinterpretáčního) výzkumu. Mitoseková soudí, že všechny otázky a odpovědi na ně jsou v neustálém pohybu především proto, že neujasněným zůstává ústřední předmět studia, totiž sama literatura. Otázka „Co je literatura?“ je podle Mitosekové společným jmenovatelem, leitmotivem či svorníkem všech probíraných filozoficko-estetických a literárněteoretických koncepcí. Již zde se však vkrádá jistá

pochybnost. Otázka „Co je literatura?“ není bezpříznaková, není ničím „přirozeným“, je naopak mnohonásobně podmíněna a má svou genealogii – je z rodu filozofického esencialismu. Ten nás přivádí k představě, že existuje jakási esence literatury a my evidujeme její znaky a vytyčujeme její hranice, abychom ji dokázali adekvátně uchopit, popsat, klasifikovat, analyzovat, interpretovat. Z historického hlediska, přesněji z hlediska posloupnosti většiny v knize probíraných literárněteoretických přístupů, je to zřejmě správné konstatování, avšak aktuální trendy teoretického uvažování tuto představu rozvracejí. Derridův pojem *grammé* nebo Peircovo trichotomické pojetí znaku, jež do své struktury pojímá také *interpretans*, ukazuje opačným směrem: nikoli k řečenému vytyčování hranic, nýbrž k permanentní znakové transgresi, k překračování a „rozmývání“ hranic sémiotického univerza. Jiný polský teoretik, Wojciech Kalaga, jehož dílo bylo u nás rovněž přeloženo (*Mlhoviny diskursu. Subjekt, text, interpretace*, přel. Libor Martinek, Brno, Host 2006), hovoří v této souvislosti o nebulární struktuře diskursu, o mlhovině, jejíž střed je „zhuštěn“, zatímco okraje postupně „řídnou“. Tato spaciální metafora je na hony vzdálena tradiční představě diskursu či textu (literatury) jako něčeho relativně pevně ohraničeného (např. Jurij Lotman za jeden z rysů textů považoval právě ohraničenost), esenciálně daného.

Mitoseková uvádí: „Výchozí teze této knihy je spjata s přesvědčením, že myšlení o literatuře – kumulativní nebo ideologické, evoluční či revoluční – tvoří určitou teorii aplikovanou v praxi, jejíž vývoj, otázky a odpovědi a vědecký aparát lze popsat.“ (s. 11) S tímto přesvědčením psala autorka kapitoly o Aristotelovi, Kantovi, Hegelovi, Tainovi, fenomenologii (Romanu Ingardenovi), psychoanalýze, formalismu, strukturalismu či marxismu. Epistemologický optimismus zde spočívá v tom, že je možno použít hodnotící metajazyk, kterým popíšeme určité doktríny, metodologické komplexy a axiologické hierarchie v jejich přesné ohraničenosti – a především v rozlišení jazyk × metajazyk. Že dokážeme vysledovat proměnlivost odpovědí na trvalou otázku „Co je literatura?“, odhalit slabiny a takzvaná dobová omezení těchto odpovědí a postoupit k následným řešením. Přitom základním dynamizujícím principem je zde chronologie. Nicméně i tato chrono-

logie je do značné míry pragmatickým autorským konstruktem, z něhož kupříkladu zcela vypadl středověk, renesance a baroko – po Aristotelovi hned nastupuje estetika klasicismu. Závěrem recenze se k těmto aspektům vrátíme.

Jestliže v již vzpomenutém prvním vydání publikace z roku 1983 úplně chyběla samostatná kapitola o Platónovi, později se ukázalo jako nezbytné text tímto segmentem doplnit a předřadit jej následujícím výkladům. Z pochopitelných důvodů, neboť pojem *mimésis*, jedna z ústředních kategorií Platónova myšlení o umění, se stal předmětem zájmu moderních teoretických směrů – ať už naratologie (genetivská dichotomie *mimésis* × *diegésis*) či teorie fikčních světů (koncept „protějšku“). Na omezené ploše recenze pochopitelně nelze věnovat detailní pozornost všem dimenzím a argumentačním nuancím rozpravy, kterou před námi Mitoseková kompetentně rozvíjí. Ostatně nebylo by to ani účelné. Proto jen formulujeme shrnutí provedené takříkajíc „napříč“ studovaným materiálem.

V období od antiky do první poloviny 19. století nacházíme v zásadě čtyři velké inspirace literárněteoretického a estetického myšlení: Platóna, Aristotela, Kanta a Hegela. Jmenovanou čtveřici spojuje jak komplexnost myšlení, tak (zdánlivě paradoxně) určitá rozdílnost či dokonce přímo vzájemná protikladnost v přístupech, které jednotliví myslitelé představují. Platónovo vymezení pojmu *mimésis* bylo ambivalentní v tom smyslu, že si antický filozof na jedné straně uvědomoval sílu lidské tendence k napodobování, na straně druhé se děsil její nekontrolovatelnosti. Proti tomu Aristoteles zavedením kategorie *katharsis* přiznal *mimésis* velkou etickou hodnotu. Především ale navrhl a rozvinul odlišnou interpretaci pojmu *mimésis* – jako aktivního, tvůrčího přístupu ke skutečnosti a povšiml si modálního charakteru umělecké tvorby (umění nabízí nikoli to, co je, ale to, co by být mělo či mohlo). Co je ovšem podle Mitosekové podstatné, Aristoteles vytvořil autonomní, přísně logický systém poetiky, v němž definoval základní *differentia specifica* básnického umění. Mitoseková zdůrazňuje, že epochální význam tohoto výkonu spočívá nejen v Aristotelově schopnosti systematicky se zabývat genologickými otázkami či otázkami po funkci básnictví, nýbrž taktéž v dějinném vlivu těchto Aristotelových myšlenek na další

vývoj estetického a literárněteoretického uvažování (za kapitolou o Aristotelovi následuje příznačně kapitola o normativní klasicistní estetice).

Kantovo vnímání umění jako samoučelné činnosti, nesené ludickým principem (*das Spiel*) a vyvázané ze systému morálních imperativů a ideologických celků, vydatně rezonovalo v postmoderním diskurzu. A filozofův vůdčí interes o formální aspekty před „obsahovým“ čtením díla do jisté míry anticipoval formalistické analýzy literárního textu. Kantovský paradigmatický obrat tkvěl v tom, že umělecká tvorba byla pojednou vztažena k ideji myslí, a nikoli k napodobované objektivní skutečnosti. (Zajímavá je v této souvislosti připomínka polské badatelky o významu Kantova chápání geniality, které výrazně zapůsobilo v romantismu.) Může se namítnout, že Kantovo pojetí visí poněkud ve „vzduchoprázdnu“ – vždyť Kant se nikde nezabývá problematikou historického kontextu umělecké tvorby a možnostmi uměleckého poznání apod. Tady je ovšem nutno připomenout, že Kantova intence k řešení této problematiky nesměřovala. *Kritika soudnosti* tvořila součást jeho kritické filozofie a nevznikla tedy z autorova speciálního zájmu o umění nebo dokonce o dějiny umělecké tvorby. O dějinách a poznání hovoří naopak Hegel, jehož dílo zásadně formovalo estetiku a literární vědu příštích desetiletí. Hegel odmítá Kantův postulát o autotelčnosti (samoučelnosti) umění a soudí, že umění odkrývá pravdu. Hegel sice říká, že umění poznává jinak než filozofie a věda, ale už samo poznání představuje pro umění závazek. (Jak si na tomto místě nevzpomenout na eseje Milana Kundery, u nichž je hegelovský fundament, přinejmenším v tomto aspektu, zjevný.) Jestliže se Kant zabýval vnitřními mechanismy fungování umění, Hegel si naopak všímá vnějších podmiňujících faktorů umělecké tvorby, tj. dějin a společnosti. (Tuto představu o vnější historicko-společenské podmíněnosti umění radikalizuje marxismus.) Logocentrismus Hegelova spekulativního systému, v němž je vše beze zbytku podřízeno pojmové hierarchii, kauzalitě, dialektice a syntéze, má krom jiného za následek, že je z umění vyloučena náhoda. Všechno je determinováno a všechno sleduje vyšší cíl – teleologické směřování k absolutnímu duchu.

Protikladnost Kantova a Hegelova myšlení přivedla před časem Petera V. Zimu

k závěru, že moderní literárně estetické myšlení se vlastně cele odehrává v poli, jehož hranice jsou určeny těmito dvěma polárními systémy, kantovským a hegelovským. Zima hovořil v tomto duchu např. o „kantismu“ formalistů, „hegelianismu“ marxistů apod. (Viz Peter V. Zima, *Literární estetika*, přel. Jan Schneider, Olomouc, Votobia 1998.) Mitoseková se nepouští do výstavby podobných, zčásti nutně zjednodušujících modelů (třebaže, a to je nutno podtrhnout, Zima se interpretačním simplifikacím účinně brání). Autorčin výklad takovou schematizující oporu nepotřebuje. Před dynamikou pramenící z naznačené bipolarity (bud', anebo), dává přednost poněkud subtilnějšímu, přesto ale viditelnému vyjádření globálních souvislostí. S výjimkou posledních čtyř kapitol je kniha držena snahou předvést články koncepcí v jistém historickém řetězu, podrobit je kritickému zkoumání a závěrem konstatovat, že ani jedna z probíraných koncepcí nepřichází s definitivní odpovědí na centrální otázku „Co je literatura?“. Pozice písíciho subjektu je v tomto ohledu vlastně paradoxní: nevzdává se víry v možnost poznání a v existenci oněch globálních souvislostí, které přece jen vytvářejí dlouhou trvajícím kontinuitu jakožto příznak tušeného (?) celku, a nevzdává se koneckonců ani opakovaně otázky „Co je literatura?“. Nicméně interpretace materiálu – artikulovaná metajazykem soudobé literární teorie – zároveň ukazuje, že místo kýženého celku a odpovědi, kterou bychom snad mohli kdesi za horizontem tušit, nacházíme toliko fragmenty, logické rozpory, metodologickou inkompatibilitu, hodnotový chaos, pojmovou nesouměřitelnost či apriorismy systémů, upřednostňujících stejnorodé před různorodým. Autorka tuto svou pozici podrobila sebereflexi v doslovu z roku 1994. Během deseti let se její kniha stala standardní příručkou na polských univerzitách. Avšak během těchto deseti let se rovněž změnila, abychom tak řekli, epistemologická situace oboru. Epistemologická krize, o níž Mitoseková hovoří (viz s. 454) a jež jí přivedla k napsání „relativizujícího“ historického přehledu namísto „fundamentalistické“ formulace jednotné literárněteoretické koncepce, postoupila ještě o pár kroků dál. Skepse zasáhla i řečenou víru v existenci obecných souvislostí a tušeného celku a koneckonců i v případnost esencialistické otázky „Co je literatura?“.

Zde je možno dívat se na věc ze dvou perspektiv. Zaprvé dochází k nebyvalé expanzi literárněteoretického uvažování, k hledání literárnosti i mimo tradiční sféru krásné literatury, například v historiografii (Hayden White); jinými slovy dochází k rozšíření předmětu studia (*cultural studies*, naratologie a kognitivní vědy apod.). Zadruhé, viděno v opačné perspektivě, předmět literárněteoretického myšlení se jaksi „rozmazává“, stává se neurčitějším, vzdaluje se, což vede k bujení teorie a metateorie na úkor analýzy a interpretace konkrétních textů. Nakonec můžeme registrovat narůstající rozestup mezi literárněteoretickým uvažováním a takzvanou běžnou čtenářskou recepcí literárních textů, což může vést až k demagogickým výrokům o nepotřebnosti literární teorie, k jejímu naprostému zavržení a naopak k preferování impresionistické četby, kdysi ironizované už samotným F. X. Šaldou.

Kniha Zofie Mitosekové stojí, přísně vzato, na hraně. Její valná část vznikala v době „prvního poločasu“ epistemologické krize, kdy kulminoval význam marxismu a strukturalismu a kdy se čekalo, co bude dál. Poslední pětina textu už eviduje výzvy derridovské dekonstrukce, genetické kritiky a intertextuálního pojetí literatury (Julia Kristeva). Zachovává si však vůči nim – zejména vůči dekonstrukci – distanci. Ve sporu Derridy a Gadamera (viz s. 430–432) stojí Mitoseková spíše na straně Gadamera: její přesvědčení o smysluplnosti interpretačního úsilí zůstává dosud nezlomené...

Roman Kanda

Historie zapomenutá v konzervách času

Petr Szczepanik: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let.* Brno, Host 2009.

Filmový historik, vědecký pracovník Národního filmového archivu a šéfredaktor časopisu *Illuminace* Petr Szczepanik přichází s novou knihou *Konzervy se slovy*. Je to kniha o filmu a je to zároveň kniha, ve které důsledně aplikuje vědecký přístup nové filmové historie. Právě Petr Szczepanik v roce 2004 editoval stejnojmenný

sborník teoretických studií, v němž mimo jiné shrnul základní metodologické principy nové filmové historie.

Autor knihy chápe novou filmovou historií jako revizionistický směr filmové teorie, který si klade za cíl nově nahlížet na dějiny filmu. Historické práce z oblasti dějin filmu, běžně dostupné v českých knihovnách, podrobuje kritice z historiografického hlediska. Podle něj jsou např. Sadoulový *Dějiny filmu: Od Lumièra až do doby současné* (česky 1968) nebo Toeplitzovy *Dějiny filmu. Díl první (1895–1918)* (česky 1989) typickou ukázkou klasické filmové historie, která představuje čtenáři lineární dějiny filmu. Klasické filmové dějiny jsou navíc zaměřovány na tzv. velké muže (termín, který se objevil mimo jiné v knize Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho *Film History: Theory and Practice*, 1985), režiséry, ojedinele také producenty filmových studií. Toto takřka čítankové pojetí filmových dějin se snaží nová filmová historie revidovat. Podle historiků, jako jsou např. Tom Gunning, Douglas Gomery, Robert C. Allen nebo Barry Salt, již není důležité pouze to, že jistá historická osobnost natočila ve své době pozoruhodný film. Do oblasti bádání o filmu navrhují vnášet poznatky nejrůznějších oborů. Významnou roli hraje v tomto smyslu sociologie, ekonomie, politologie nebo technologie. Každý z autorů si tak nachází svůj specifický přístup k teorii a dějinám filmu. Zatímco Tom Gunning se zabývá diváckou recepcí raného filmu (viz např. jeho studie „Estetika úžasu – raný film a (ne)důvěřivý divák“, která je obsažena v Szczepanikově sborníku *Nová filmová historie*), Barry Salt počítá, kolik záběrů obsahuje daný film, jaký je podíl záběrů dané velikosti (detail/polodetail), v kolika záběrech volí režisér objektivy s jistou ohniskovou vzdáleností a kolik stříhů obsahuje ten který film. Sleduje tak množství statistických informací, jejichž cílem je přesná analýza filmového stylu raného období kinematografie (viz jeho kniha *Moving into Pictures*, 2006).

Metodologií nové filmové historie se zabývali mimo jiné také Robert C. Allen a Douglas Gomery. Podle nich by měl filmový badatel pracovat nejen se základními historickými prameny, mezi něž řadí veřejně dostupný odborný tisk a časopisecké studie. Měl by se ve větší míře zabývat i tzv. nefilmovými prameny, k nimž patří interní výtisky studií obsahující vý-

robní zprávy, nařízení, schvalovací protokoly nebo ekonomické analýzy. Informace ze všech těchto materiálů je třeba správně zasadit do historického kontextu.

Petr Szczepanik z nové filmové historie v tomto ohledu čerpá. Jeho kniha *Konzervy se slovy* vznikla jako soubor osmi studií, které se snaží nově nahlédnout na období české kinematografie vymezené povětšinou léty 1928–1939. Za základní historický moment v dějinách světové kinematografie považuje autor právě nástup zvukového filmu. Dokládá, že rozvoj zvukových filmů ovlivnil nejen filmový průmysl, ale zasáhl i do jiných odvětví. Szczepanik tak navrhuje nezkoumat v daném období pouze dějiny filmu. Svůj autorský záměr rozšiřuje a ustanovuje zkoumání dějin médií. Pozornost věnuje nejen vzájemnému vztahu jednotlivých audiovizuálních odvětví, důležitý je pro něj také vztah médií a společnosti.

Již ve své práci *Nová filmová historie* vytyčuje v tomto smyslu po vzoru Allena a Gomeryho pět základních okruhů zkoumání:

1. Kdo dělal filmy a proč?
2. Kdo se díval na filmy, jak a proč?
3. Co bylo viděno, jak a proč?
4. Jak byly filmy hodnoceny, kým

a proč?

5. Jaké byly vztahy mezi kinematografií a sociální institucí a jinými institucemi?

V práci *Konzervy se slovy* hrají tyto body také svoji roli. Hned v první studii nazvané „Nástup zvuku a životní cyklus českého filmu“ uvádí, kdo se podílel na výrobě filmu a filmovém předvádění. Čtenář se dovídá, jakou roli sehráli kameramani, kteří museli s nástupem zvuku často inovovat svá zařízení, nebo jak se měnily technické možnosti studií. Zajímavým aspektem je nástup dabingu v Československu či počátek výroby filmových titulků. Zvláštní pozornost věnuje badatel také distribuci filmů do kin. Poukazuje například na finanční spolupráci kinařů při výrobě filmu.

Vedle těchto nových aspektů prohlubuje Szczepanik historické povědomí o kapitolách dějin filmu, které zpracovali již starší autoři. Cenné jsou především informace o konkrétní výši poplatků, které odváděli státu podnikatelé dovážející zahraniční filmy do Čech.

Druhý metodologický okruh nové filmové historie (kdo se na filmy díval, jak a proč?) reprezentuje druhá studie nazvaná „Konzervy se slovy“ nebo sny, které

z dálky šeptají“. Szczepek zde navazuje na svoji práci z roku 2008 *Stále kinema*, již editoval spolu s Jaroslavem Andělem. Kniha *Stále kinema* je antologií českého myšlení o filmu zahrnující teoretické studie z let 1904–1950. V knize *Konzervy se slovy* připomíná myšlení nejstarších českých teoretiků umění jako např. Karla Teiga a Miloše Weingarta. Větší pozornost pak autor věnuje teoretickým pracím prvních českých filmových teoretiků, zejména když připomíná pojetí optofonologie Lubomíra Linharta nebo pojetí synestetické teorie Jana Kučery.

Na otázku, kdo se díval na filmy, jak a proč, odpovídá i třetí studie nazvaná „Zrození filmové historie“. Autor se zabývá vznikem filmové historie ve třicátých letech. Všimá si počátků archivnictví v Československu, které spojuje s úpadkem zájmu provozovatelů kin o němé filmy. Malý zájem podle něho způsobil nemalé ničení kopií němého filmu a s ním související zájem cinefilů zachránit němé filmy pro budoucí generace. Důležitou roli sehráli žurnalisté, kteří chtěli o filmu informovat, stejně jako tvůrci nejrůznějších rozhlasových pořadů. Szczepek tak poukazuje na mnohé materiály, jež by se měly dále zkoumat.

Do organizace filmového průmyslu třicátých let ovšem zasáhly také patentoprávní spory, což autor rozebírá ve čtvrté studii. Zde je třeba vyzdvihnout především práci s nefilmovými prameny, interními materiály německých sběratelů, které přináší často nové informace o postavení německé firmy Tobis na českém filmovém trhu. Firma Tobis byla vedle americké společnosti Western Electric jednou z prvních, která dovážela do Československa aparaturu pro výrobu zvukového filmu. Szczepek s pomocí výše zmíněných materiálů dokládá nekalé právní praktiky firmy Tobis na českém trhu, které ukazují, jak si firma upevňovala monopolní postavení v oblasti zvukového filmu v Československu.

S nástupem diskutovaného fenoménu však souvisel další problém. Zatímco němý film byl prodejný po celé Evropě, zvukovému filmu vyrobenému v Československu téměř nikdo v zahraničí nerozuměl. Výrobci českých filmů proto často produkovali tzv. jazykové verze. Strategii producentů, kteří chtěli prodat film do zahraničí a kteří proto natáčeli více verzí jednoho filmu, Szczepek dále rozvádí v páté studii, kde

kromě různosti jazykových verzí připomíná také změny lokací (např. místo Prahy se německá verze filmu odehrávala ve Vídni), různost záběrů způsobenou odlišnými kameramany nebo využití německého prostředí již v původní české verzi.

V šesté studii autor připomíná, že do Československa pronikaly ve třicátých letech také německé verze amerických filmů. Dovození totiž uvažovali tak, že anglicky mluveným filmům nebude ve střední Evropě nikdo rozumět. Autor představuje čtenáři právní rámec takového uvádění filmů, ale také jeho ekonomický dopad. Srovnává výsledky českých, amerických, německých a francouzských filmů s výsledky německých verzí těchto filmů. Pozoruhodné jsou i další tabulky poukazující na délku uvádění jednotlivých filmů v pražských kinech nebo soupis německých verzí v českých kinech v letech 1930–1934.

V rámci připomínaného rozšíření pozornosti od filmu směrem k mediální kultuře se v sedmé studii Szczepek zabývá úlohou hudební firmy Ultraphon a jejího propojení s filmovým průmyslem. Analyzuje mimo jiné strategii Radiojournalu, který zařazoval do svého vysílání filmové šlágry, nebo eviduje počty radiopřijímačů v českých domácnostech. Poukazuje zároveň na vlastnické propojení firmy Ultraphon s firmou Tobis.

Za příklad provázanosti filmu s nefilmovým průmyslovým odvětvím si Szczepek vybral roli filmu a médií v Baťově Zlíně, o níž pojednává závěrečná studie. Autor zde připomíná, jak Baťovy závody využívaly filmové médium k propagaci firmy nejen v obuvnických obchodech. Vedle filmové výroby se čtenář seznamuje také s úlohou telefonních sítí a rozhlasu v rámci průmyslového města. Zajímavé je částečné odkrytí Baťových interních příkazů, které dával svým zaměstnancům, stejně jako odkrytí obchodní strategie, která se promítala nejen do oblasti výroby a prodeje. Szczepek například zmiňuje, jak Baťa vyslal své spolupracovníky do USA, aby zjistili, jakou roli tam hraje televize a jak by se dala využít pro Baťův koncern.

Již při pohledu na obsah knihy je zřejmé, že se Szczepek nezabývá všemi otázkami nové filmové historie, jak jsem je uvedl výše. Jejich autoři je koneckonců využívají, když mluví o sociální historii. Nicméně i když Szczepekova kniha ve velké míře zasahuje právě do oblasti sociální historie, toto odvětví není jediné, kte-

rým se zabývá. Přestože všechny studie lze přiřadit k některému z uvedených bodů, tak např. čtvrtá až osmá studie reflektují pouze otázku vztahů československé kinematografie a jiných institucí. Nadto stejně důležitou oblastí zájmu jsou pro autora také dějiny filmových technologií nebo dějiny hudby a hudebního průmyslu.

Problém však spatřuji především v otázce linearity, či nelinearity filmové historie. Přestože rozumím autorově záměru a chápu jeho odvolávání se na zahraniční vědecké autority, jako jsou Michèle Lagnyová nebo Gian Piero Brunetti, ptám se, zda má smysl představovat čtenáři nelineární dějiny, které jsou sice podávány jako úplné, tzn. v podobě jednotného celku, pokud zcela jednoznačně úplně nejsou co do složení tohoto celku? Jistě by se našly i mnohé další aspekty, jimiž by bylo možné na filmovou historii třicátých let nahlédnout.

Demonstovaná nelinearita navíc může působit nepřehledně. Jestliže Szczepanik uvádí v úvodu k *Nové filmové historii*, že jedním z cílů nové filmové historie je prezentovat filmová studia širší čtenářské obci jako rovnocennému partnerovi společenských a humanitních věd, pak nezbyvá než se ptát, zdali širší čtenářská obec může knize porozumět bez znalosti základního kontextu dějin filmu. Můžeme například mluvit o technologických prvenstvích filmu *Když struny lkají*, aniž bychom věděli kdy a za jakých okolností tento film vznikl? Jednotlivé kapitoly nadto také nesledují totožná období a ne vždy zahrnují celá třicátá léta, což ovšem souvisí s proklamovanou nelinearitou.

Pokud je v něčem kniha přínosná, pak je to způsob zpracování jednotlivých studií. Autor jistě využil všechny své vědecké poznatky a pedagogické zkušenosti, když začleňoval nefilmové prameny do historického kontextu. Takřka žádný z pramenů nemá v knize okrajovou roli. Autorovi vždy slouží jednak k argumentaci předkládaného faktu, jednak k vytváření logických souvislostí.

Záměr popularizovat dějiny filmu by však mohla překazit nesourodost studií, resp. kapitol. Ta má jistě své výhody i nevýhody. Otázkou zůstává, jestli téhož čtenáře zaujme stejnou měrou kapitola o hudebním průmyslu a roli Ultraphonu v něm jako kapitola o teoretických východiscích ve třicátých letech. Spatřuji v tom snahu zaujmout širší čtenářské publikum. To je

výhoda. Nebude však čtenář zklamán, až zjistí, že ho čtyři z osmi studií vůbec nezajímají a že by mu tedy stačila „pouze“ půlka knihy?

Jestliže lze vnímat zajímavost knihy pro širší čtenářskou veřejnost jako problematickou, jistě tento nedostatek vyváží předpokládaný zájem ze strany veřejnosti odborné. A troufám si na tomto místě tvrdit, že ta zklamaná nebude. Szczepanik totiž využívá nefilmové prameny v duchu Gomezyho záměru. Tím není totální vyvrácení historie, ale spíše její doplnění a prohloubení. A právě to se autorovi daří. Řadou otázek, jako jsou kontingentní systém, vládou stanovené poplatky za dovoz filmů, role firmy Tobis Klangfilm, zvukové cizojazyčné verze či situace kin po nástupu zvuku, se zabýval již v 80. letech Luboš Bartošek v knize *Náš film* (1985). Autor knihy *Konzervy se slovy* nicméně Bartoškovu dvacet pět let staré pojetí nevyvrací, spíše jeho závěry upřesňuje a dokládá nově nalezenými materiály.

Nakonec bych se rád zmínil o problému dějinného přelomu, za který Petr Szczepanik pokládá nástup zvukového filmu. Po stránce technologie má zcela jistě pravdu. Při čtení knihy jsem však často nabýval dojmu, že dějiny českého filmu začínají vlastně až třicátými léty. Jenomže lze technologickou změnu považovat za tak zásadní milník v dějinách filmu? Vždyť poslední němé filmy točili tíž tvůrci jako ty první zvukové a hráli v nich tíž herci. Vzpomenuli například na dva filmy Vlasty Buriana, němý film *Falešná kočička* z roku 1926 a zvukový film *C. a k. polní maršálek* z roku 1930, nacházím spoustu společných prvků od humoru těžícího ze situační komiky až po grotesknost Burianova herectví. Podobné styčné prvky v rovině stylu nacházím ve filmech *Erotikon* (1929) a *Extase* (1933), dvou dílech Gustava Machatého. Přesto považuji za vhodné tento technologický moment, nástup zvuku, připomenout zvláště v dnešní době, kdy se očekává ústup klasického 35mm materiálu, na němž se distribuují kopie do kin. Víze nástupu digitální technologie s sebou nese nové možnosti distribuce na digitálních velkokapacitních nosičích stejně jako nové možnosti předvádění ve formě 3D. Po přečtení knihy Petra Szczepanika a uvědomění si všech prezentovaných změn, které souvisely s nástupem zvuku, mě jímá veliká zvědavost a mnohdy snad i hrůza nad tím, co všechno může přinést

digitalizace v oblasti filmu. Nezbývá než doufat, že naše dějiny filmu, které se píší každým dnem, nebudou za 75 let zapomenuty, jakmile přijde filmový badatel a napíše, že základním momentem v dějinách české kinematografie je rok 2013, kdy skončila distribuce 35mm kopií v českých kinech.

Autor naštěstí není zcela důsledný v opomenutí předzvučkové éry. Mnohdy v ní hledá zárodky změn nebo důležité momenty (počátky filmového archivnictví nachází již na konci 19. století). Studie, které píše, jsou navíc čtivé. Mnohdy jsem měl pocit, že nečtu odborný text, ale výborně napsanou detektivku odkrývající pavučinu vztahů a konflikty filmového průmyslu. Z historického hlediska navíc autor předkládá ojedinělou publikaci v dějinách filmu, která si jasně vytyčuje směr bádání, důsledně se ho drží, a odkrývá tak množství cenných a historicky relevantních faktů, které dosud ležely zapomenuty nejen ve filmových archivech.

Ondřej Šír

Petrarca uprostřed věcí pozemských

Jiří Špička: *Petrarca: Homo politicus. Politika v životě a díle Franceska Petrarky*. Praha, Argo 2010.

Francesco Petrarca je všeobecně známou postavou evropských kulturních dějin. Osudem osobností všeobecně známých bývá to, že většina lidí o nich nedokáže říci nic bližšího než několik obecných frází. Tak je tomu i s Petrarkou. Objevuje se sice v přehledech dějin filozofie nebo literatury, ale většinou jsou údaje o jeho díle i osobnosti dosti povrchní a převzaté z jiných, stejně povrchních, přehledů. Citelně tedy u nás schází skutečně fundované pojednání o Petrarkově životě a díle založené na znalosti dobových dokumentů a Petrarkových děl. Proto můžeme s radostí přivítat objemnou práci Jiřího Špičky *Petrarca: Homo politicus*, kterou právě vydalo nakladatelství Argo.

Jiří Špička svou obeznámenost s Petrarkovým dílem ukázal již v obsáhlé předmluvě k překladu Petrarkova díla *Mé tajemství*, který pořídil Richard Psík (Praha, OIKOYMENH 2004). V monografii

Petrarca: Homo politicus si Špička klade cíl, který v českém, leckdy přehnaně skromném prostředí, zaujme svěžím sebevědomím. O své práci píše, že „její ambicí je stát se i v mezinárodním kontextu první monografií, která v sobě zahrne vše, co se týká Petrarky a politických témat, knihou, která nebude klouzat po povrchu, poháněna pohodlnými stereotypy...“ (s. 12). Tomuto záměru odpovídá i obsah díla. Špička se soustřeďuje na důležité okamžiky Petrarkova života a upozorňuje na politické události, jejichž pozorovatelem nebo aktérem se Petrarka stával. Kromě toho také Špička analyzuje politické motivy v Petrarkově díle – zvláště v poezii a korespondenci.

V úvodní kapitole Špička představuje poměrně podrobně Petrarkův životopis a vytyčuje tak rámeček, v němž se bude odehrávat další výklad. Další kapitoly totiž obsahují podrobnější výklad událostí, které jsou zde jen stručně zmíněné. Na základě výkladu dobových událostí pak v dalších kapitolách Špička rekonstruuje nejvýznamnější motivy Petrarkových dopisů a literárních děl.

Ve druhé kapitole se Špička soustřeďuje na rozbor Petrarkových básnických skladeb a ukazuje, jak se v nich odrážejí různá politická témata, včetně Petrarkových vazeb na patrony. V rozsáhlé třetí kapitole se Špička zabývá vztahem korunovaného krále básníků k italským šlechticům. Petrarca totiž během svého života hodně cestoval a pobýval v různých městech a sídlech, které ovládaly různé šlechtické rody, jejichž náklonnost si Petrarca chtěl nechtěl musel zajistit. Špička tedy velmi podrobně popisuje Petrarkovy vztahy s neapolským králem, s římskými Colony, s milánskými Viscontii a s dalšími rody a aristokraty. Sugestivně a podrobně popisuje mocensko-politické vztahy v Itálii 14. století i snahy jednoho ctižádostivého intelektuála, který na jedné straně usiluje o nezávislost a kontemplativní život, ale současně je neodolatelně přitahován mocí vládců a okázalostí jejich dvorů. V dalších kapitolách Špička představuje Petrarkovy rady vládcům a popisuje jeho kontakty s italskými republikami – zejména s Benátkami, Janovem a Florencií. Opět nás detailně provádí dobovými politickými vztahy a ukazuje na motivy i příčiny Petrarcova chování vůči republikám.

Špička se dále věnuje Petrarkově vztahu k papeži, který v polovině 14. století

sídlil v Avignonu. Petrarka byl totiž celý život zapřísáhlým odpůrcem setrvávání papeže v Avignonu a vždy horoval pro návrat Petrova náměstka do Říma. Naopak život vrcholných představitelů církve v Avignonu nemilosrdně kritizoval a jeho nemravnost přisuzoval na vrub zkaženým francouzským mravům, které jsou s italskými nesrovnatelné. Další téma Špičkovy práce je českému čtenáři blízké, protože se týká vztahů italského básníka s císařem Karlem IV. Jejich vznik, původ, povahu i ztroskotání Špička poměrně podrobně popisuje na základě detailní znalosti korespondence obou osobností.

V další kapitole se Špička důkladně věnuje Petrarkovu silnému vlastenectví. Petrarka byl totiž přesvědčen, že pouze Italové, jakožto dědicové Římanů, jsou předurčení ke světovládě. „Základem Petrarkova šovinismu (do jisté míry vyprovokovaného šovinismem francouzským) je jeho přesvědčení o přirozené italské převaze, projevující se slavnou (římskou) minulostí a ukazující, že Římané a Italové obecně jsou ochránci ctnosti, civilizace a kultury, zatímco Francouzi nejsou nic než barbaři.“ (s. 194) Špička rovněž pojednává o Petrarkově vztahu k reformám, které v Římě prováděl během své krátké vlády tribun Cola di Rienzo. Cola totiž hodlal obnovit řadu římských zvyklostí, což Petrarkovi posedlému znovuoživením římské slávy imponovalo. Poslední kapitolu Špička věnuje Petrarkovu pohledu na východní kultury, především na muslimský svět. Izde Špička poměrně nekompromisně shrnuje Petrarkovo stanovisko, které vyústilo „do vymezení dvou světů: orientálního prostoru lenochů, slabochů a zbabělců a evropského prostoru kultury, svaté víry a udatných bojovníků“ (s. 236). V poměrně obsáhlém závěru pak Špička sjednocuje všechny probírané motivy a načrtává jakýsi přehled Petrarkových politických ideálů, snů a nadějí. V úplném závěru pak Špička na jedné straně oceňuje význam Petrarkovy pro dějiny evropské kultury, ale současně bez předpojatosti uznává, že kdyby se Petrarkovy ideály uskutečnily, byly by pro Evropu ničivé (s. 262).

Právě kritický a nezaujatý přístup k Petrarkovu dílu patří mezi největší klady Špičkovy práce. Občas se v knize sice objeví vzletná epiteta („nejvlivnější literát vůbec“ – s. 11), ale jinak Špička nezaměňuje biografii s apologií, jak se v Čechách často

stává. Přistupuje k Petrarkovi bez zbožnění a uctívání a místo toho volí kritický odstup, který mu umožňuje formulovat samostatné závěry založené na faktech, nikoli na přáních. Tak například Špička v knize opakovaně poukazuje na to, že Petrarkova díla (zvláště dopisy) jsou silně stylizovaná. Petrarkova zdánlivě silně osobní sdělení jsou ve skutečnosti rafinovaně promyšlená tak, aby vyhovovala Petrarkovým touhám, zájmům i potřebě vyvolat mezi čtenáři o vlastní osobě určitý obraz. „Vše, co zařadil do svých pomyslných *opera omnia*, totiž podrobil literárnímu a autobiografickému přetvoření, v němž se svědeckví o soudobé realitě většinou ocitlo až na druhém místě za svědeckvím o něm samém.“ (s. 39) Špičkovy kniha se tak v některých částech stává dobrou příručkou nedůvěry vůči zdánlivě upřímnosti historických pramenů, které podléhají naivní čtenáři.

Dále Špička v knize bez rozpaků a věcně ukazuje Petrarkův nacionalismus. Podle něj Petrarka „hodlá všechny přesvědčit o tom, že pouze Italové jsou přirozenými držiteli ctnosti, které může barbar dosáhnout jen italianizací, že je to národ, který má vládnout světu, že jen on je schopen vystavět nejdokonalejší civilizaci, že si ho pro šíření víry vyvolil sám Bůh, že v jeho srdci má sídlit Kristův náměstek na zemi i císař“ (s. 202). Proto také pro Petrarku byla například legitimní každá útočná válka jakéhokoli italského státu proti cizincům (s. 124).

Posledním bodem, ve kterém Špičkova práce narušuje ustálené představy o ušlechtilém zakladateli humanismu, jsou podrobné analýzy Petrarkových kontaktů s mocnými. Špička ukazuje, že Petrarca napsal několik propagandistických textů na objednávku, že se vyhříval v přízni mocných a že odmítal přijmout funkce a posláním se skutečnou odpovědností, ačkoliv okázale dával najevo pohrdání dvorským světem. Stejně tak se v knize popisuje, jak Petrarca využíval svých styků s mocnými k finančnímu zajištění, pro něž se užívá výraz mnohoobročnictví – „pro sebe hleděl získat jen taková beneficia, z nichž mu plynul důchod, ale pro která by nemusel hnout prstem“ (s. 259). Současně ale Špička ukazuje, že mnohé Petrarkovy texty i činy byly výsledkem politické naivity nebo idealismu, a nelze v nich hledat osobní zájem a prospěch, ale upřímně míněné snahy intelektuála, který se nebál mocných.

Špičková kniha *Petrarca: Homo politicus* se zakládá na detailní znalosti velkého množství pramenů i na četbě mnoha titulů odborné literatury, jak dokládá velmi obsáhlá bibliografie. Knize lze snad vytknout jen určitou metodologickou uvolněnost. Špička totiž v knize běžně pracuje s moderními pojmy, které jsou chronicky postiženy definičními potížemi. Co se vlastně myslí výrazem „politický“ ve Špičkově knize? A co je tedy ještě tématem monografie a co již vypadává z jejího rámce? Nepatřily by do ní i tak politická témata jako názory na chudobu nebo na postavení žen? Nestojí tedy nakonec za volbou „politických“ témat jistá libovůle? Stejný problém se týká i poněkud uvolněného užívání pojmů „šovinismus“, „patriotismus“ a „nacionalismus“, zvláště když formování třeba nacionalismu bývá spojováno až s 19. stoletím. Z filozofického hlediska je pak třeba ještě podotknout, že Špičková práce spadá spíše do oblasti kulturních dějin. To znamená, že monografie se zabývá spíše Petrarkovou osobností, jeho literárním dílem a konkrétními historickými událostmi – jen v menší míře pak Petrarkovým myšlením. To není míněno jako výtka, protože Špička si žádný takový cíl neklade. Jedná se jen o upozornění pro filozoficky orientovaného čtenáře, že v díle se nedozví téměř nic o formování humanismu jako nového typu uvažování o člověku, kultuře a světě a že v něm nenajde ani srovnání Petrarkových politických představ s názory současníků, jako byl Vilém Ockham nebo Marsilius z Padovy.

Nedokážu ani odhadnout, zda Špičková kniha obsahuje skutečně „vše, co se týká Petrarky a politických témat“. V českém i mezinárodním ohledu se však jistě jedná o výjimečně podrobnou a fundovanou práci o poněkud opomíjených aspektech Petrarkova života a díla. Zvláště analýza vazeb básníka k vladařům je pak cenným příspěvkem k pochopení klasického evropského příběhu o vztahu intelektuálů k moci. A v českém univerzitním prostředí se Špičková práce jistě a po právu stane součástí seznamů literatury pro kurzy orientované na renesanční myšlení a italské dějiny.

Daniel Špelda

Stručná historie

**Linda Piknerová: *Botswana*.
Praha, Libri 2009.**

K historii vzdálené země lze přistupovat mnoha způsoby. Samotná fakta bez vyprávění a představ by zůstala jen skupinou vybraných skutečností bez smyslu. Opačný přístup v sobě skrývá jiná úskalí. Pomocí vyprávění člověk může uchopit a vysvětlit celý svět, pokud se však nedokáže opřít o známá fakta, přestává dělat historii. Výsledek pak lze jen těžko odlišit od literárních představ. Teprve spojením obou těchto přístupů vzniká historie, vyprávění, které by se velmi konkrétním způsobem mělo opírat o dostupná fakta.

Knihou jménem *Botswana* vyšla loni a jedná se o první českou monografii věnovanou této zemi. Protože nakladatelé vycházejí vstříc jak zájemcům o dějiny, tak cestovatelům, obsahuje kromě historické části také malý seznam encyklopedicky řazených hesel, minislovníček, seznam zkratk a podobné kapitolky, které slouží pro rychlou orientaci turisty. Na popis minulosti od pravěku po současnost tak zbývá asi 70 stran, částečně věnovaných již jinde zpracovaným událostem, např. Velkému *treku*, Sanům, pravěkým nálezům atd.

Je trochu škoda, že historická část není nepatrně delší. Botswana je totiž jednou z afrických zemí, kde neprobíhají vojenské převraty, kde se pravidelně konají volby (ač stále se stejnou vítěznou stranou) a kde po dlouhá desetiletí docházelo k ekonomickému růstu. Bylo by zajímavé hledat odpověď na otázku, proč právě v této zemi.

Jak dalece čtenáři kniha na takové otázky odpovídá?

Její začátek popisuje osídlování území Botswany, představuje Sany, Khoikhoie, příchod Bantuů, počátky středověkých států, nástup Tswanů, kteří dali Botswaně jméno, a příchod Evropanů. Již v těchto kapitolkách se projevuje autorčin styl psaní, založený na rozvíjení myšlenek přidáváním adjektiv a vedlejších vět. Pláně pouště Kalahari jsou nekonečné, rodinné svazky Sanů pevné, jejich sepětí s přírodou neobvykle silné, souznění s přírodou naprosté apod.

V části věnované 19. století nalezneme čtenář popis poměrně dobře zmapovaných událostí Velkého *treku* a *mfecane* – tedy

období bojových, vojensky orientovaných království, expanzí Búrů evropských mocností a nestability způsobené prudkou migrací, či spíš „úprkem“ kmenů napříč jižní Afrikou. Sympatické je, že autorka neopomíná vliv misionářů na vzdělávání a gramotnost, které předcházelo vzniku Bečuánska a pozdější Botswany. Z méně známých událostí mě nejvíc zaujal popis společné cesty misionářů a tswanských králů do Londýna. Účelem bylo zabránit převzetí správy území Rhodesovou Britskou jihoafrickou společností. Podobně pozoruhodná kapitola se zabývá žádostí tswanských králů o britskou ochranu a následným zřízením protektorátu Bečuánsko (dnešní Botswana). Ten tedy nevznikl na základě vojenského výboje, ale politickým jednáním. Jedná se o výsledek realisticky pojaté politiky místní reprezentace, která hledala ochranu před německou a búrskou kolonizací, později také před pohlcením Jihoafrickou unií a zaváděním rasového zákonodárství.

Pokud by tedy čtenář hledal odpověď na otázku, odkud se bere stabilita botswanské demokracie, nabízí mu kniha hned několik možných zdrojů. Tswanové měli vlastní tradici jednání *kgotla*, shromáždění, na kterém bylo dovoleno mluvit a vyjednávat o řešení problémů. Politické vyjednávání stvořilo protektorát, na základě dohody vznikly první zastupitelské instituce a stejným způsobem země získala i nezávislost. Navíc lze v zemi sledovat nepřerušenu kontinuitu legitimní moci, od tswanských králů přes britský protektorát až po vyhlášení republiky. Za překoumáním stojí také skutečnost, že nezávislá Botswana dlouho neměla vlastní armádu, ani ozbrojené „osvoboditele“. O tom se zmíním ještě později.

Institucí, která umožňovala přinejmenším domorodým elitám jednat s britskou správou, byla od roku 1920 tzv. Africká rada (*African Advisory Council*). Podle autorky šlo o systém „silně diskriminační“, neb zatímco jedna Africká rada zastupovala velké množství černochů, druhá Evropská rada pouze několik tisíc bělochů. Já zde vidím spíše další možnost pro komunikaci správy a představitelů domorodých obyvatel v situaci, kdy trval tlak na spojení území s Jihoafrickou unií. Autorka uzavírá, že se jednalo spíše o „kosmetickou úpravu“ politického zřízení, konkrétní činnosti či nečinnosti rady se však nevěnuje. Také se nezabývá otázkou, jaký

model vlády by očekávala v zemi s převážně negramotným obyvatelstvem bez nejmenší zkušenosti se zastupitelskou demokracií či moderní dělbou moci.

Obdobně kriticky se staví také k vytvoření společné celní unie v jižní Africe (SACU). Argumentuje tím, že Bečuánsku připadla pouhá 2 % z vybraných celních poplatků. Zcela stranou však ponechává značnou ekonomickou závislost protektorátu na svém jižním sousedovi, ať už se to týká pracovních příležitostí nebo vývozu zboží. Právě členství v SACU zjednodušilo vývoz dobytka do Jihoafrické unie a zajistilo mu přístup k přístavům, a nepřímo tedy i zahraničním trhům.

Navzdory výhradám k nerovnému zastoupení domorodých obyvatel v poválečné době podává kniha další a další doklady o významu politického vyjednávání a od konce padesátých let i o činnosti domorodých politických stran. První všeobecné volby proběhly roku 1965 a jejich důsledkem bylo vyhlášení nezávislé republiky – Botswany. Tak jako v mnoha afrických státech i v Bečuánsku jednoznačně zvítězila jedna silná strana – Bečuánská národní strana. Ta se pod změněným názvem nepřetržitě drží u moci až do dnešních dnů.

Proč volby a následné jasné vítězství jedné strany vede v některých zemích k naprostému debaklu liberálních struktur, zatímco jinde k prosperitě a svobodě?

Způsob, jakým autorka na takové otázky odpovídá, považuji za značně sporný. Například zahraniční rozvojovou pomoc označuje za častý nástroj ekonomického ovládnutí států. Bohužel se spokojuje s tímto obecným tvrzením a konkrétní příklady takové „pomoci“ v knize neuvádí. Botswana údajně byla schopna dohlédnout na směřování a efektivitu zahraniční pomoci. Čtenář se dozvídá, že země nebyla jen „pasivním příjemcem [pomoci] [...]“, ale i aktivním partnerem [dárců].“ Konkrétní příklady či alespoň odkaz na nějakou srovnávací studii chybí. Autorka zůstala u velmi obecných klíšé o neefektivních vládách mnoha zemí, megalomanských projektech s nulovou návratností a pádech do dluhové pasti.

Platí však tyto představy pro oblast jižní Afriky? Vezměme si sousední státy – občanská válka probíhala v Rhodesii (Zimbabwe), Jihoafrické republice a Angole i v okupované Namibii, kde probíhaly akce armády JAR a osvobozenecké SWAPO. Ob-

čanskou válkou trpěl blízký Mozambik. Zambie šla cestou zestátnění ekonomiky a zapletla se do bojů mimo vlastní území. Jak moc za problémy těchto zemí mohly megalomanské projekty vedoucí k dluhové pasti? O kolik méně efektivní či efektivnější bylo úřednictvo v těchto sousedních zemích, a co způsobilo možné rozdíly?

Autorka čestně přisuzuje velký podíl na hospodářském růstu Botswany objevu nalezišť diamantů. Způsob, jakým komentuje vstup zahraničního kapitálu do těžby, připomíná, nikoliv poprvé, agitaci. Doslova píše, že „[b]otswanské vládě se podařilo nevidané, vyjednat se soukromou společností [...] podmínky, na nichž netratí ani jedna strana“. Opět žádná doložitelná fakta, žádné bližší vysvětlení, žádný teoretický rámec, který by osvětlil, proč si autorka myslí, že na obchodu se soukromou společností obvykle alespoň jedna ze stran ztrácí.

Příkladem zjevného nedostatku dohledatelných údajů je kapitola „První problémy“. Přestože popisuje ekonomickou situaci, neudává ani jediný konkrétní údaj, který by se vztahoval například k vývoji na trhu práce, růstu vzdělanosti, nebo sděloval, v čem přesně spočíval vládní program zaměstnanosti. Namísto toho se čtenář dozvídá, že vláda „si přestala potenciální voliče předcházet planými předvolebními sliby“.

Drobná nepřesnost se také dvakrát (s. 41 a 59) vloudila do zmínky o událostech v sousední zemi. V roce 1980 nepadla bělošská vláda Jižní Rhodesie, ale zvolená vláda černošského politika Abela Muzorewa a stát se v té době jmenoval Zimbabwe-Rhodesie. Pomocí zaříkávadla „jeden člověk – jeden hlas“ a díky přítomnosti ozbrojenců se k moci dostal Mugabe, což je krásný příklad toho, jak volby mohou sloužit k legitimizaci režimů svobodě velmi nepřátelských. I on odmítl nepřiměřeně velké zastoupení malého množství bělochů a o to snáze pak nastolil tyranii.

Mugabe je bezpochyby krutý tyran, tvrdit však o jeho režimu, že se vydal „cestou rasismu naruby a likvidoval vše, co po sobě

běloši zanechali“ (s. 60), je tvrzení přinejmenším nedovysvětlené.

Své hodnotící soudy autorka bohužel doprovází minimem konkrétních informací nebo dohledatelných údajů. Z textu je snadno poznat názor toho, kdo jej psal. Chabou oporu ve faktech nahrazuje představami o tom, jak by to na světě mělo či nemělo být.

Z inspirativních částí knihy osobně velmi oceňuji kapitolu o vzniku botswanské armády. Tu začala vláda budovat až od roku 1977. Během studené války a bojů proti apartheidu v JAR dokázala Botswana jedenáct let fungovat bez vlastního vojska. Sousední Zimbabwe naproti tomu řeší problém, jak živit veterány mnoha válek, které země vedla, o profesionálních vojácích nemluvě. V zemích, kde plat vojáka převyšuje plat mechanika, jsou lidé motivováni spíše žádat dobře placená místa v armádě, než učit se efektivně hospodařit.

V seznamu hesel na konci knihy lze nalézt podrobnosti o struktuře politického systému. Překvapivě ukazuje určitou provázanost mezi jednotlivými mocenskými institucemi. Poslanci jsou voleni většinovým způsobem ve dvou kolech. Prezident i ministři musejí být zároveň poslanci, několik členů parlamentu není voleno, ale jmenováno prezidentem. Členem parlamentu je překvapivě i státní žalobce. Součástí ústavního pořádku je i nepočtený Sněm náčelníků.

Celkově myslím, že mohu knížku doporučit všem, kteří čtou česky rychleji než anglicky a mají chuť na chvíli vypnout počítač. Působí na mě sice spíše jako převyprávění jiných knih než jako výsledek vlastního výzkumu, zato je však napsaná tak, aby textu snadno porozuměli i čtenáři, kteří toho o jižní Africe mnoho nevědí. Zájemce o hlubší vhled do dějin Botswany s ní sice nevystačí, bezpochyby ale poslouží jako „odrazový můstek“ a čtenář díky ní získá lepší představu o tom, kde pátrat a jaké konkrétní události zkoumat. V tomto směru považuji za zklamání závěrečný seznam literatury a internetových zdrojů k dalšímu čtení.

Jeroným Boháček