Pospíšil, Ivo

Dva slovenské toposy prozaické poetiky na českém pozadí : (Ladislav Ťažký a Rudolf Sloboda)

In: *Myšlenkové toposy literatury v česko-slovenských souvislostech : (minulost a současnost).* Pospíšil, Ivo (editor); Zelenková, Anna (editor). Vydání první Brno: Tribun EU, 2014, pp. 133-147

ISBN 978-80-263-0738-9

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81555
Access Date: 05. 03. 2025
Version: 20250223

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

DVA SLOVENSKÉ TOPOSY PROZAICKÉ POETIKY NA ČESKÉM POZADÍ (LADISLAV ŤAŽKÝ A RUDOLF SLOBODA)

Ivo Pospíšil (Brno)

Klíčová slova
dva toposy moderní slovenské prózy, Ladislav Ťažký, topos memoárově publicistických žánrů, minimalismus, rozptýleným (disperzním), rozmytým, rozostřeným palimpsest, od modelu apollónského k stylizaci dionýsovské, Rudolf Sloboda, antiideologická zpovědní próza, čerchovaný deník, Vladimír Macura, prozaický skeptický škleb nad minulostí i současností

Key words
two topoi od modern Slovak prose, Ladislav Ťažký, a topos of memoirs and publicistics/journalism, minimalism, dispersed, blurred, defocused palimpsest, from the Apollonian model towards the Dionysian stylization, Rudolf Sloboda, anti-ideological confessional prose, dash-and-dot diary, the artistic skeptical jeer at both the past and the present

Abstrakt
Autor přítomné reflexe se zabývá dvěma toposy moderní slovenské prózy. Na jedné straně stojí typ žánrové skupiny memorů a publicistiky, žánrového minimalismu a rozptýleného, rozmytého a rozostřeného palimpsestu směřujícího od apollónského modelu k dionýsovské stylizaci (Ladislav Ťažký), na straně druhé typ antiideologické, konfesionální prózy založené na žánru čerchovaného deníku (Rudolf Sloboda), oba pak na českém pozadí skeptického uměleckého šklebu jak nad minulostí, tak nad přítomností (Vladimír Macura).

Abstrakt
The author of the present reflection deals with the two topoi of modern Slovak prose. On the one hand, there is a type of the genre group of mem-

oirs and publicistics/journalism, genre minimalism, and a dispersed, blurred, defocused palimpsest going from the Apollonian model towards the Dionysian stylization (Ladislav Ťažký), on the other a type of the anti-ideological confessional prose based on the genre of the dash-and-dot diary (Rudolf Sloboda), both at the Czech background of the skeptical artistic jeer at both the past and the present (Vladimír Macura).

Přítomná reflexe vychází z našich dvou studií, které byly založeny na česko-slovenské komparaci novější slovenské a české prózy. První byla orientována na typologii české a slovenské prózy, druhá na podobném materiálu na žánrová hledání na okraji tradičního žánrového systému.[1]

Z nich vybíráme dva příklady, z nichž první se řadí spíše k tradicionalistickým poetikám vycházejícím z ustáleného uměleckého výrazu, ale ukazuje i na značnou flexibilitu (Ladislav Ťažký), druhý je podobně strukturovaný, ale jinak ideově formovaný a dochází i k jinému žánrovému tvaru (Rudolf Sloboda). Jejich slovenským a českým pozadím může být dílo několika autorů, mj. Vladimíra Macury, Jána Tužinského, Tibora Ferka. Dílo některých prozaiků se utvářelo v hlubině 20. století, i když třeba to Macurovo spíše až v 90. letech s počátky v období 70.–80. let; jiná díla se teprve zvolna rodila. I když jejich autoři měli různé životní osudy a zaujímali různé politické postoje, měli různé vztahy k tehdy vládnoucí komunistické straně

[1] Viz naše texty *Česká a slovenská próza: problém typologie.* In: Kontúry voľnosti. Typológia slovenských a českých textov na prelome 20. a 21. storočia z hľadiska lingvistiky, štylistiky, poetiky a genológie. Eds. M. Kamenčík – E. Nemcová – I. Pospíšil. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Filozofická fakulta, Katedra slovenského jazyka a literatúry 2010, s. 170–195; *Žánrová hledání na hraně a na okraji (Studie k některým dílům slovenské a české prózy posledních let).* In: E. Nemcová – I. Pospíšil (eds.): Pramene a križovatky (Slovensko-české literárne paralely v súčasnosti). Kolektívna monografia. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Filozofická fakulta 2012, s. 103–181.

(nejmarkantnější jsou tyto proměny u Ladislava Ťažkého), společným jmenovatelem byla (uvádím to i s rizikem možného nepochopení) vysoká inteligence, tedy apriorní názorová skepse, nezávislost nebo boj o ni a zjevná poetologická a názorová kontinuita: to je patrné u Ťažkého, nemluvě o vždy nepohodlném Slobodovi. To pokládám za nejvyšší hodnotu v literatuře jako umění – nehledě na stanovisko etické, i když relativně s definitivní platností lze tuto kontinuitu definovat jen obtížně.

Nejblíže ***toposu memoárově publicistických žánrů*** jsou některé prózy Ladislava Ťažkého.[2] Obrazně řečeno: základním znakem těchto próz stojících na pomezí věcné a krásné literatury, tedy literatury faktu a umělecké prózy, nonfiction a fiction, je subjektivně detailizovaná poetika primárně vycházející z konkrétního, podrobného, zážitkového pozorování neretušovaného apriorně diktovanou globalitou pohledu, tedy spíše „malý svět" mezilidských vztahů než obecně filozoficko-politických konstruktů. Takto Ťažký koncipuje svoje črty (tak bych tyto žánrové útvary nazval, a to spíše než „eseje") *Koliba nie je Hollywood, a predsa… alebo aj my máme krásných otcov*, *Pokus o ľudskú vrásku na portréte Alexandra Matušku* a *Zomrel Laco Novomeský*. Zdálo by se, že tento typ literatury je poněkud málo umělecký a současně příliš spjatý s aktuálními událostmi, jehož hodnota stojí a padá s autenticitou subjektivního prožitku. Proti tomu stojí literární experimenty zdůrazňující, často až příliš deklarativně, umělecké pokusnictví, v literatuře posledních třiceti let spíše metatextové a intertextové koláže pohrávající si s narativní strukturou, jazykem a stylem. Z tohoto hlediska je tento žánrový proud monotónní, tradicionalistický, jakoby málo dynamický; přitom je mnohem výraznějším dobovým emblémem ve smyslu „jak lidé žili a přemýšleli", což bývá často ze strany čtenářské percepce a „dlouhověkosti" rozhodující.

Publicistické črty/eseje jsou však současně zvláštním útvarem konfesionální prózy, který byl Ťažkému vlastní od samého počát-

[2] Ťažký, Ladislav: *Literárne vrásky. Spomienkové eseje*. Bratislava: Národné literárne centrum 1996.

ku až do smrti. Mám před sebou podepsaný exemplář tzv. vzpomínkových esejů s datem 3. 12. 2004, den, kdy se Ťažký poprvé a naposled zúčastnil v Brně tradiční česko-slovenské konference pořádané od roku 1997 a kde přednesl – zcela charakteristicky – vzpomínku na mládí a česko-slovenské vztahy. Autobiografičnost, jež je vlastní sestrou memoárovosti, zrodila umělce v 60. letech 20. století v jeho klíčových dílech, povídkách *Vojnový zbeh* (1962), novele *Dunajské hroby* (1964) a románu *Amenmária, sami dobrí vojaci* (1964). Tato díla ze sebe doslova vychrlil v situaci, která to publikačně umožňovala a v níž jeho hvězda kulturní i politická stoupala (po pražských studiích na prominentní stranické škole pracoval v aparátu ÚV KSS a potom byl aspirantem Institutu společenských věd v Praze – celá rodina patřila v druhé polovině 60. let 20. století k politicky velmi vlivné). Hned v úvodu v črtě o filmových ateliérech na Kolibě, jež nejsou Hollywoodem, najdeme silnou vzpomínku na to, jak byl „nespravedlivě vyloučen" z komunistické strany: šlo o známý Jakubiskův film *Zbehovia a pútnici* natočený podle Ťažkého scénáře *Vojnový zbeh* a *Dominika*, k nimž byl připojen třetí scénář *Pútnici*, jehož autorem byl podle Ťažkého Karol Sidon (roč. 1942); právě zde byl údajně problém. Ťažkého prózy se asi nezdály dost radikální, v tom je Ťažký opravdu „těžký", neúplatný, nemódní, neboť se nemíní přizpůsobovat jakémukoli apriornímu schématu; sám si klade překážky jednoznačnosti, je tím čtenářsky méně „stravitelný", „přehledný", „čitelný" a také je málo ideologicky použitelný jako politická zbraň – v jakémkoli režimu – přiznám se, že právě taková díla pokládám za esteticky nejcennější.

Již na počátku tu čteme chválu barrandovských ateliérů, jimiž byl Ťažký oslněn, když viděl maketu berlínského centra s ulicí Unter den Linden a slavnou Brandeburger Tor, použitou jako kulisa filmu *Pád Berlína*. Smyslem napsání této poměrně rozsáhlé črty je však nejen zpověď a vyjádření vlastního názoru, ale i jistá obhajoba (jíž jsou memoáry vždy) a kritika protekcionistických poměrů na Kolibě (jež bývají u filmu také takřka vždy) a umělecké slabosti její produkce. Ve své době mohl nahlédnout do mechanismu projednávání

a schvalování scénářů velkých filmů, kde měli rozhodující slovo představitelé komunistické nomenklatury, tedy i on sám.

Struktura publicisticko-memoárové prózy se pak rozbíhá k expresivním portrétům, u nichž vyniká v podstatě symbolická postava Karola Bacílka, Čecha v slovenských poměrech; ukazuje, jak se sám systém hroutil, degeneroval a plodil svévoli, často i mimo vůli hlavních aktérů (případ načas „zakázané" Melánie Oláryové). Výrazný je popis Ťažkého setkání s Bacílkem po stranických prověrkách roku 1970, kdy se na jedné nemocniční chodbě „sešli" Novotný, Bacílek a on a kde se mu Bacílek „pochlubil", že mu byla vrácena stranická legitimace, když napsal, co chtěli; v tomto případě to, že nedůsledně prosazoval vlastní názory. Na Ťažkého repliku, že spolu s bratrem Antonem byli vyloučeni z KSS jako nepřátelé SSSR, svou „češtinou" opáčil: „*Tak to je moc zlé, moc. Ak vy ste nepřátelé Sovětského svazu, tak Sovětský svaz je na tom moc špatně, už nemá žádné přátele.*"[3] (Nutno poznamenat, že rukopis je datován – snad symbolicky – 7. 11. 1976; Ťažký měl původně v úmyslu pověřit své syny, aby rukopisy těchto črt uveřejnili až po jeho smrti, ale přesto s nimi vychází na veřejnost zhruba po dvaceti letech, kdy názory tu vyslovené mohou někomu připadat příliš konvenční a pasé.)

Črta o Kolibě se skládá z řady symptomaticky jakoby nesourodých, „filmových" momentek, spojených právě memoárovostí; snad ji lze ještě přesněji definovat jako „žalobu", jak ji kdysi koncipovali středověcí kritici sekulárního i sakrálního života (např. o zahraničních filmařích, mimo jiné českých, tehdejších karlovarských filmových festivalech apod.).

Ťažký je mistrem ***minimalismu***. V jedné minihistorce se v Hotelu Pupp (tehdy Moskva) setkává s Vítězslavem Nezvalem. Ten chce pohladit jeho ženu a dojde k malé tlačenici (kapitola se dvojsmyslně jmenuje *Nezvalova láska k mačkám*; Nezval měl s sebou kočku; ví se, že to u něho bylo spjaté s jeho sklonem k magii a okultismu), při níž slavný český básník pochválí krásu Ťažkého manželky. Je to partie

[3] Ťažký, Ladislav: *Literárne vrásky. Spomienkové eseje.* Bratislava: Národné literárne centrum 1996, s. 29.

emblematická, která vytváří v tomto i dalších dvou textech tematickou a tvarovou síť. Ťažkého názory jsou i zde zřetelně národovecké (otázka je, zda už nejde o posunutou „modernizaci"): zejména mu oprávněně vadí nahrazování slova „československý" nebo dokonce „slovenský" výrazem „český" („české peníze", „české letadlo"). Kapitolu o pobytu v rumunské Eforii příznačně nazval *Keď v Euforii ešte nevedeli o federácii* (s. 40–41).

Originální tvarování žánrové podoby literárního artefaktu je patrné i v druhém svazku *Porazení víťazi*, jenž vyšel v předvečer autorovy smrti.[4] Již názvem je to práce víceznačná. Jako všechno v Ťažkém je „těžká", nejednoduchá, nekonečně se rozvíjející do hloubky i do šířky a nekonečně ambivalentní. Název ovšem naráží na Dubčekovu „lidskou tvář socialismu" (o něm kniha vlastně je, byl Ťažkého přítelem), ale současně i na to, že oba byli vícenásobně poraženými vítězi: možná, že počátky jsou už v jejich raném období, v 60. letech 20. století a znovu po roce 1989: i vítězství může být pro vítěze těžkou porážkou.

V tomto portrétu Alexandra Dubčeka (1921–1992) vytváří Ťažký opět projekci sebe samého: za známým politikem prosvítá silueta autora, jeho „těžkost", samostatnost a nezávislost: takoví lidé to mají nejen těžké, ale nikdy nemohou být ani vítězi, na to jsou příliš nezávislí, vědomí si své ceny a hlavně programově skeptičtí. Je zřejmé, že tu Ťažký stojí zase na pomezí fiction a nonfiction: Dubčekův obraz je „modelován", něco na něm je nutně „přimalováno", ale to neznamená, že falšováno nebo uměle ideologizováno: pravda umělecká je jiná než pravda dokumentární.[5]

---

[4] Ťažký, Ladislav: *Lovci ľudských tvárí. Porazení víťazi.* Kniha druhá. Martin: Matica slovenský 2010.

[5] Z nijak početné české literatury o Dubčekovi uvádíme: Maxa, Hubert: *Alexander Dubček: člověk v politice 1990–1992*. Bratislava: Kalligram – Brno: Doplněk 1998; *Úloha Alexandra Dubčeka v moderních dějinách Československa* (sborník z konference). Praha: Masarykova dělnická akademie 2002; Benčík, Antonín: *Utajovaná pravda o Alexandru Dubčekovi: drama muže, který předběhl svou dobu*. Praha: Ostrov 2001; viz také český překlad: Banáš, Jozef:

Ťažký modeluje svou „dubčekovskou" knihu jako „deník spisovatele": Ten psali F. M. Dostojevskij, ale také Léon Bloy nebo Jakub Deml, nyní i Michal Viewegh – každý jinak, ale i v podobné žánrové fraktuře: portrét, zaznamenaný hovor, povídka (*Záhadná náhodná nehoda*), črta, esej, dopis. Vše je jakoby upoutáno k brance zahrady (v knize je fotografie, jak Ťažký bránu uzavírá řetězem – nebo otvírá?), kde se spisovatel v těžkých časech scházel s přáteli a kde ho sledoval (jak se sám později přiznal) jeho soused (povídka *Fajčiace mačky*).[6]

Kniha o Dubčekovi modelovaná jako „spisovatelský deník" je především utajeným, skrytým Dubčekovým životopisem stojícím na pokraji apokryfu: hra se sakrálně církevními žánry je pro Ťažkého charakteristická (takto by bylo možné faktograficky dokazovat existenci a průběh neznámého telefonického rozhovoru Dubčeka s Brežněvem nebo „nenápadné" atentáty včetně „záhadné náhodné nehody"). To vytváří z deníku, který nemůže nemít memoárový ráz (historie vztahu spisovatele a politika), legendu, mýtus, magický řetězec s dráždivou vazbou na skutečnost. Tomu napomáhá i zaměrná obraznost titulů kapitol (*Čo sa stalo v Uhrovci*, *Národný zlatý poklad*, *Zlomený kvet v Českej a Slovenskej jari*, *Nadýchnime sa statočnosti a ľudskosti*, *Alexandrove slzy* aj.). Jako v případě předchozích textů je i tu Ťažký hráčem na vícero žánrových nástrojů nebo využívá roz-

---

Zastavte Dubčeka: příběh člověka, který překážel mocným. Praha: Knižní klub 2011 (pův. slovensky Bratislava: Ikar 2009); Hejl, František: *Alexandr Dubček, obhájce a státník česko-slovenské vzájemnosti.* In: Česko-slovenská vzájemnost a nevzájemnost. Eds. I. Pospíšil – M. Zelenka. Brno: Masarykova univerzita 2000, s. 127–139.

[6] O žánru spisovatelského deníku viz naše studie: *Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlépěje J. Demla*. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338–349; v upravené podobě jako kapitola IV. Žánr a osobnost (Deník spisovatele F. M. Dostojevského a Šlépěje J. Demla) v mé knize Genologie a problémy literatury. Brno: FF MU 1998; *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti.* STIL (Beograd) 10, 2011, s. 309–322.

lehlé barevné palety žánrů, vstupuje do jejich hájemství nenuceně a stejně tak z nich vychází k jiným (např. kapitolu o „nenápadných" atentátech na Dubčeka doprovází podtitul „zo zápisníka, ktorý som veľmi zanedbával"; jsou tu sarkastické komentáře i nostalgie prolamující se až do nasládlého sentimentu – *Alexandrovi synovia*, *Alexandrove slzy* a vlastně i poslední kapitola o svědomí českého a slovenského národa).

To, že za směsicí jakoby publicistických, novinářských, kváziautentických žánrů se skrývají žánry sakrální, středověké i biblické, je zřejmé. Jde to někdy až do motiviky. Například známý Dubčekův pláč po návratu z Moskvy je viděn jako proslulá slza Kristova. Je to dáno také tím, že žánry Starého a Nového zákona jsou samy podivuhodnou sbírkou dobových literárních žánrů (mýtus, cestopis/bloudění/hledání, milostná lyrika, filozofická reflexe, proroctví, kázání, otevřený dopis, reportáž, svědectví, přísloví aj.), stejně jako jejich přijetí v středověké žánrové paletě. Toto propojení ukazuje Ťažkého jako autora hlubinného, i když to tak na první pohled a v publicisticko-autentické rovině jeho tvorby nevypadá. Patří do velkého proudu žánrové transformace a revitalizace, neboť cíleně s žánry pracují a cítí je hlavně dobří autoři.

Ladislav Ťažký se vždy pohyboval na hranici krásné a věcné literatury, fiction a nonfiction: jednou se přidal spíše na stranu beletrie, jindy zase k literatuře faktu až publicistice; současně však využíval novinářské přístupy k obnovované estetické funkci literatury a estetizoval je. Práce, kterou snad nejvýrazněji zaujal po roce 1989, je *Útek z Neresnice* (1998).[7]

Nakladatelství, v němž kniha dobově vyšla, svědčí o vyhraněné ideové pozici autora, který nikdy nepatřil k obdivovaným experimentátorům v slovenské próze, spíše je chápán jako konzervativní tradicionalista s komunistickou minulostí. Jeho tvorba – jak již bylo ukázáno výše – však tomu zcela neodpovídá, zejména pokud jde o morfologii jeho prózy, o hru s fiction a nonfiction, o estetizaci

[7] Pracujeme tu s vydáním Ťažký, Ladislav: *Útek z Neresnice*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej 1998.

literatury faktu a autentizaci beletrie. *Útek z Neresnice* je próza, která by mohla vyjít i v Kalligramu nebo u Kolomana Kertésze – i když jen s ohledem na literární tvar. Neoznačil bych ji vysloveně za prózu postmoderní, neboť intertextualita či palimpsestičnost prózy není výsadou postmoderny: ty se běžně vyskytovaly i dříve. Je to spíše zrcadlení ruského klasika, který je tu vícekrát vzýván jménem, aluzívní odkazování k jeho „prokletým otázkám". A. Červeňák, jenž se Ťažkého próze věnoval v několika studiích, v rozboru *Reflexie o Ladislavovi Ťažkom* ve svazku vydaném k spisovatelovým tehdejším osmdesátinám roku 2004,[8] věnuje jednu část jeho epice, druhou publicistice a píše o dvou klíčových románech *Amenmária* (1964) a v kapitole *Klávesnice palimpsestu* právě o *Úteku z Neresnice* (1999). F. M. Dostojevskij a jeho dílo tu podle Červeňáka vystupují v několika podobách a funkcích. Badatel spočítal 117 případů: poprvé se se jménem Dostojevskij hlavní postava románu setkává v situaci, již Červeňák označuje jako formální antropologický palimpsest, jindy tyto pasáže nazývá sublimovaný antropologický palimpsest (postava se setkává s Dostojevským v postavě Marmeladova), potom jako ideologizující antropologický palimpsest (Dostojevského „šílenství", které současně znamená vizionářskou schopnost) a nakonec jako okrajový antropologický palimpsest (motivy Krista připomínající romány Dostojevského). Jinak řečeno: Dostojevskij je tu přítomen v různé intenzitě a s různou mírou ostrosti či rozostření; Červeňák mluví o hře na palimpsest; sám bych měl poněkud posunuté řešení, např. bych celý tento postup z Úteku z Neresnice nazval ***rozptýleným (disperzním), rozmytým nebo – viz výše – rozostřeným palimpsestem***. Dostojevskij jako v palimpsestu za Ťažkého textem sice prosvítá, ale více či méně zřetelně: jednou explicitně, podruhé aluzívně, metaforicky, nezřetelně, rozmytě, můžeme si ho splést s jinými autory a vlastně s celou „atmosférou" ruské klasiky vůbec. Pro

[8] Červeňák, Andrej: *Teoretické reflexie o L. Ťažkém.* In: Náš jubilant. Ladislav Ťažký. In: A. Červeňák a kol.: Nitrania Majstrovi Ťažkému. 80. Nitra: Nitrianska odbočka Spolku slovenských spisovateľov – Filozofická fakulta UKF 2004, s. 89–140.

Červeňáka i autora těchto řádků jako rusisty je to jistě „výživné sousto“.[9]

Ještě výrazněji modeluje Červeňák Ťažkého román v podkapitole *Sen jako poetologický fenomén*. Když tu píše o autorových raných dílech, vše pointuje právě *Útekem z Neresnice*: „*Hrdina Úteku z Neresnice sníva malé, stredné a veľké psychologické sny, ktoré ovplyvňujú malé, stredné a veľké plochy diela a vtláčajú mu svoje štylisticko-snové zafarbenie.*“[10] Vyjádřil bych to opět poněkud jinak: Ťažký racionálně stylizuje snové motivy tak, že to vypadá jako skutečný chaos. S odkazem na známou esej F. Nietzscheho: ***postupuje opačně, a to od modelu apollónského (uspořádaného, „krásného“) k stylizaci modelu dionýsovského (chaotického, neuspořádaného, rudimentárního, syrového)***. Tvrdíme, že někde je tato stylizace až příliš viditelná, jinde je zdařilejší a nenápadnější, obrazně řečeno jen málokde to „šustí papírem“, ale poučenost Ťažkého o psychoanalýze, stejně jako o románech Dostojevského, je zřejmá, ale je to znalost spíše přibližná, „atmosférová“ než založená na proniknutí k detailu.

Celé, dnes již uzavřené dílo Ladislava Ťažkého (1924–2011) ukazuje na to, jak žánrová proměnlivost souvisí s hledáním smyslu literatury jako nástroje poznání i jako způsobu bytí. „Literárnost“ jeho díla svědčí o určité krizi literatury a jejích vyjadřovacích prostředků a schopností: literatura spíše než svět reflektuje literaturu o světě, jako by se bála přímého doteku reality; buduje si řadu textových clon. Není to však nic nového: jak postupoval nesmrtelný Shakespeare, ten neodbytný vykrádač cizích příběhů? Onen „Reading gaol“, jak to nazval jeden literární vědec s průhlednou narážkou na proslulou Wildeovu báseň o žaláři v západoanglickém Readingu

[9] Viz Červeňák, Andrej: *Reflexie o Ladislavovi Ťažkom*. In: A. Červeňák a kol.: Náš jubilant. Ladislav Ťažký. Nitrania Majstrovi Ťažkému. 80. Nitra: Nitrianska odbočka Spolku slovenských spisovateľov – Filozofická fakulta UKF 2004, zejména s. 98 n. Viz také naši knihu *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita 1995.

[10] Viz Červeňák, Andrej: *Reflexie o Ladislavovi Ťažkom*. In: Náš jubilant. Ladislav Ťažký. Nitra 2004, s. 122–123.

(Ballad of the Reading Gaol), tedy „žalář čtení“,[11] je asi osudem literatury, jež je zamilovaná sama do sebe, jakoby žehrající na svůj osud a čekající na oplodnění zvnějšku. Musely by to být velké údery, které by ji znovu nastartovaly jako kdysi v romantismu nebo realismu, možná osudové nejen pro ni.

Rudolf Sloboda (1938–1995) se vždy pohyboval proti proudu před rokem 1989 i po něm. Vzpomínám si, že moje recenze na slovenské vydání románu *Rozum* (1982) nesměla tehdy vyjít (čes. překlad vyšel až 1989). Tehdy jsem myslel, že je to pro politické narážky (např. na tehdejšího prezidenta apod.), ale bylo to mnohem horší, problém se v podstatě týkal celého díla. Sloboda byl mnohostranný tvůrce: v jeho bibliografii najdeme nejen prózu (jejími vrcholy jsou rané práce *Narcis*, 1965, a *Britva*, 1967, později zmíněný *Rozum*, 1982, a *Krv*, 1991, román pokládaný za nejvýznamnější moderní slovenský román vůbec, jenž je tu také předmětem našeho zájmu), která ho proslavila, ale také poezii (*Večerná otázka vtákovi*, 1977), dramatiku (*Macocha*, 1995), rozhovory (*Záznamy*, post mortem 2010), práce pro děti (*Hraničný kameň*, 1989) a eseje (*Listy a eseje*, post mortem, 2004).

Postupně se ukazovalo, že Sloboda je na tom ještě hůř: jeho ***topos zpovědní prózy svou odzbrojující upřímností je nikoli jen neideologický, ale programově antiideologický, takže vadí všem, každá doba se jich děsí***. V každém společenském systému vládne určitý umělý jazyk a přikázané obrazy, to, čemu se tak přiléhavě říká diskurs; největším hříchem je být mimo diskurs – člověk existuje jako společensky respektovaná osobnost potud, pokud je „v diskursu“, tedy v povoleném řečišti idejí, témat a jazyka. Sloboda však vždy vede individuální, nestádní diskurs, je mu jedno, že onen vládnoucí a závazný probíhá jinde, jinak a s jinými. Život nelze spoutat předepsanými diskursy; to, co se do povoleného rámce nevejde, může být pak chápáno jako nepřátelské. Schémata a povolené ideje a jazykové obraty (před rokem 1989 např. socialistický, reálně socialistický, marxistický, materialistický, po roce 1989 demokratic-

[11] Viz Cunningham, V.: *In the Reading Gaol. Postmodernity, Texts, and History*. Oxford, U.K., Cambridge, Mass. 1994.

ký, svobodný, nezávislý, totalitní) deformují realitu, kterou nelze omezit, a životní situace jsou často tak fantastické, že je není schopen vyvolat ani nejinvenčnější a nejexperimentálnější spisovatel. Svět příběhů a vzpomínek, mikrohistorií, dramatických scének a úvah je zcela neovladatelný, pohybuje se volně, „teče", plyne.

Zjednodušeně řečeno: Slobodovy prózy a zejména román Krv (1991),[12] který se rozkročil mezi dvěma epochami, připomínají teze starozákonního Kazatele. Bezvýchodnost a sžíravá skepse jsou poklidné, nikoli rozhořčené, spíše registrující ono plynutí. Depresivní je nejen politika, zvraty, které jen opakují a často zmnožují staré chyby a končí ve všeobecném marasmu, ale i intimní život, jenž „gazda", hlavní postava díla, pracující za minulého režimu na ministerstvu kultury, jenž i tam šokoval otevřeností, a patrně proto i přežíval jako neškodný podivín, vede s manželkou a milenkou.

Slobodova próza *Krv* je polygenerická. Je to ***topos čerchovaného deníku, zpovědi, publicistického traktátu, pragmatického popis, pojednání o tom, jak se dělá interview do „revolučních" novin, citové exaltace, jemného popisu emocionálního uvolnění. Je to existenciální próza nikoli jen ve své úzkosti, ale i ve chvílích humoru a řadě pošetilostí, jež k životu patří***. Hledání autentické polohy, opravdovosti, formulování a reformulování je vlastním jádrem románu, jenž je intelektuální, i když si jeho vypravěč nasazuje i jiné žánrové masky, včetně masky autobiografie. Rozdíl mezi autorem a jeho hrdinou je jakoby jen nezřetelná (nikoli však v životních datech a politické orientaci) a hranice identity se flexibilně hýbou: je tu jméno Sloboda, ale jinak byl tento hrdina na ministerstvu kultury a sám se charakterizuje – poněkud hyperbolicky – jako ideolog starého režimu. Právě tato nečekaná a provokativní póza (neboť po převratu roku 1989 se každý spíše tvářil, že neměl s minulým režimem nic společného) je narativní polohou, jež mu umožňuje permanentně nastavovat zrcadlo době i sobě: jeho život, v němž se pokusil o sebevraždu a z něhož nakonec nadobro a záhadně mizí, je dokladem toho, že je k neunesení a v podstatě nemá

[12] Opíráme se o vydání Sloboda, Rudolf: *Krv*. Bratislava: Slovart 2009.

žádný jiný smysl než ten, který mu člověk sám přikládá. Takto autor v poslední kapitolce líčí odchod své postavy: „*Gazdove zápisky sa končia, ale text, ktorý tu predkladáme, je iba úryvkom, výňatkom z rozsiahleho diela, memoárov. Najstrašnejšie názory a priznania sme ani neopísali. Zachytili sme iba tú dimenziu gazdovho života, ktorá sa hodí do útvaru zvaného v Európe román. Gazda sa jedného dňa urobil mŕtvy. Klesol na zem a ležal. Zrejme o tejto akcii dlho uvažoval. A pretože sa bál hospitalizácie – nedali by ho zrejme na jeho obľúbené protialkoholické oddelenie, kde sa už tri razy liečil, ale niekam za mrežované okná – hospitalizácie, ktorá by musela nastať po jeho prevezení do nemocnice – keby zostal mŕtvy ležať, a našla by ho tak žena a dcéra alebo sestra; pretože sa jej teda bál, ležal iba chvíľu, pokiaľ žena utekala po sestru. Medzitým sa gazda odplazil na koniec záhrady a zmizol navždy. Urobiť sa mŕtvym – taký záznam nájdeme v jeho rukopisoch. Samovražda je jedným z takých divadielok. Ozajstná depresia a mužné nahliadnutie do útrob vlastnej duše naopak vyvolávajú v človeku satanský optimizmus. Ako každý satan, je aj muž v takomto rozpoložení (či osvietení) zahnaný Bohom do kúta: odtiaľ už niet východiska. Diabol už vie, že je naveky zatratený. Preto, nemôže byť pesimista. Istota v nás, v každom, zanecháva len optimizmus, naopak, neistota pesimizmus. Gazda to dokazuje dlhým listom priateľom. Satanovi nezostáva nič iné iba bojovať proti Bohu. Teší ho jedno: jeho boj bude večný.*“[13]

Obsah díla a názvy jeho kapitol jsou konfesionálně didaktickým žánrem, který – jako ostatní uváděné texty – stojí na hraně mezi literaturou faktu a fikce: je tu prolog a epilog, jsou tu reflexe o stáří, vášnivých snech, impotenci, prostituci, Bohu a hlavně o politice; jejich provokující juxtapozičnost, tedy absence hierarchizace, která umožňuje stavět vedle sebe život koček, psů, stromů, první svobodné volby a depresivní úvahy o vrtkavé podstatě lidského charakteru, odmítá jakákoli apriorní schémata. V tomto smyslu plní měrou vrchovatou úlohu literatury jako smyslově konkrétní reflexe lidského světa, která má vždy pohotové potence k zobecnění, ale sama se přidržuje věcnosti, ulpívá na konkrétním detailu. Umělecký detail svinutý sám do sebe je živným elementem poetiky, jenž je nejsilněji metaforický.

[13] Sloboda, Rudolf: *Krv*. Bratislava: Slovart 2009, s. 492.

Slobodův román je především řetězcem autonomních příběhů, které však vytvářejí domino románového celku a jeho poetiku; jeho členění na kapitolky tak typické pro deskriptivní, juxtapoziční prózu s několika vrcholy připomíná Dostojevského *Zápisky z Mrtvého domu*: je tedy i svět, v němž žije Slobodův hrdina, svého druhu vězením, z něhož není úniku, snad jen v svobodě lidského neustále reflektujícího rozumu a jeho hrách, k nimž patří i sny (Snad i současný počítačový svět, internet a sociální sítě jsou takovou reflexí tohoto vězení zvaného život, v němž jsou jen záblesky krásna podobné onomu moravskému poli.).

Bylo by možné srovnávat gazdovo svědectví o přelomových událostech se světovými romány na podobná témata, jako jsou epická plátna Thomase Manna, Romaina Rollanda, Gorkého *Život Klima Samgina* nebo jeho oponenturu v Pasternakově *Doktoru Živagovi*, osud člověka v dějinných kataklyzmatech, tedy i stejnojmennou novelu Šolochova nebo *Starce a moře*: je přitom charakteristické, že všechna tato díla mají – kromě podobných kompozičních a narativních rysů – specifický národní kolorit daný etnicitou, jazykem, ale také dějinami a prostorem a časem příběhu.

Slobodův román sice nedosáhl ani nechtěl dosáhnout na „work in progress", nekonečně se vinoucí řetězce příběhů, „román-řeku" nebo moderní epos, ale naznačil tento tvar v hutné zkratce, ve vzorku, jenž jeho hrdina nenápadně opouští; jako by se stáhl ze života, jak to před ním udělala řada lidí, kteří – pokud nespáchali sebevraždu tak, aby nebyli k nalezení – získali někde jinde novou identitu a zmizeli pro svět natrvalo. Jestliže jsme již jednou uvedli jako paralelu starozákonního Kazatele a s jistou hyperbolou postavili Slobodovu skepsi nad něj, společným rysem obou textů je především únava z nekonečné proměnlivosti člověka a světa, v němž nelze najít opěrný bod. Sloboda naplnil tuto tezi Kazatele bohatým, často bizarním materiálem, jenž je explikován na pomezí faktu a fikce, hry mezi autenticitou a hrou na ni.

Podobný ráz mají v české literatuře historizující nebo historiosofické prózy Vladimíra Macury (1945–1999), jež posléze shrnul do volné tetralogie *Ten, který bude*. Jde o romány *Informátor* (1992), *Ko-*

mandant (1994), *Guvernantka* (1997); *Medikus* (1999) byl v souboru otištěn poprvé. Mám k osobnosti V. Macury zvláštní vztah, neboť byl přibližně do druhé poloviny 80. let minulého století mým přítelem, s nímž jsem také spolupracoval na *Slovníku světových literárních děl* (Odeon 1988, 1989 – ve *Slovníku české literatury*, heslo bylo inovováno roku 2006, autor Bohumil Svozil, není tento epochální český slovník, dílo více než 60 autorů, explicitně zmíněn), vedl s ním rozhovor pro tehdejší brněnskou Rovnost (1985) jako s překladatelem z estonštiny a na tyto jeho překlady psal pravidelné recenze (ve *Slovníku české literatury* nejsou zachyceny). Jeho historiosofická próza, jejímž jen málo skrývaným cílem je sondáž tzv. českého charakteru, který odtud nevychází jako nijak oslnivý, spíše pokroucený a deformovaný zbabělostí a podlostí, ukazuje Macura v návaznosti na své odborné práce, ať už se týkají národního obrození (*Znamení zrodu*, 1983; rozšířené vyd. 1995) nebo období tzv. komunismu (*Šťastný věk*, 1992; jeho znaková symbolika) na to, že ***druhá polovina 20. století se v českém prostředí rodila již v národním obrození, že český charakter byl červivý svými negativními vlastnostmi – danými i nepříznivým geopolitickým postavením české národní komunity v Evropě – i tehdy***. Současně se v jeho stylisticky cizelovaných prózách zrcadlí i to, co se obvykle jinými nepříliš zdůrazňuje, totiž ***Macurova skepse a škleb nad historií i současností, i když víceméně skrytý a skrývaný před rokem 1989 i po něm***. Na základě těchto „malých románů", snad inspirovaných i Macurovou oblíbenou estonskou literaturou a jejím populárním žánrem (lühiromaan, tedy „krátký román"), je zřejmé, že si autor udržel svou kritickou a skeptickou distanci i vůči době, jejímuž utváření napomáhal.