

Pospíšil, Ivo

Historicita a ruské podloží: moderní česko-slovenské souvislosti

In: Pospíšil, Ivo. *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 189-248

ISBN 9788021062160

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/128465>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

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

5. Historicita a ruské podloží: moderní česko-slovenské souvislosti

Ruská literatura se ve 20. a 21. století silněji prosazuje i jako palimpsestické podloží jiných literatur, zejména v žánrových typech, jež jsou jí blízké, v žánrech na hraně věcné a krásné literatury, memoárové deskriptivní a konfesionální próze s pozadím historicity a historiosofických přístupů.

Podívejme se nyní na zpovědní proud literatury publikované po roce 1990 ze zásuvek nebo tehdy nelegálního oběhu (jeden literární vědec to nazval „doháníme četbu“; jiní se mu posmívali, že to platí jen pro něho, neboť oni tuto neoficiální a zakazovanou literaturu tajně četli; ale pravda je, že většina čtenářů ji neznala); v sovětské glasnosti a perestrojce přestala proto aktuální literární produkce takřka existovat (to jsem tehdy – za nelibosti našich i sovětských aktivistických diskutujících, kteří pochopitelně chtěli vidět na pultech knihkupectví své zakazované Zamjatiny, Pasternaky a Platonovy – kritizoval na setkání se sovětskými propagandisty perestrojky v roce 1988), v českém prostředí se po roce 1989 objevuje jakoby jednotně formovaný proud literatury reflektující normalizační minulost – zcela právem, ale značně monologicky. Změny přicházejí až v polovině 90. let 20. století. Právě tehdy začíná v české a slovenské literatuře silnější diferenciaci, posiluje se hledání, a tedy i žánrová pluralita; o vybraných jevech jsem už psal jinde.²³¹

Na prvním místě je tematická novost a razance a odtud odvozené žánrové experimentátorství zdůrazňující banální přesvědčení, že nová doba si žádá i novou literaturu a novou poetiku. Tohoto futuristického, antipaséistického hesla vyjádřeného kdysi Majakovským a jeho kamarády v manifestu Políček veřejnému vkusu ve smyslu svržení Puškina z parníku současnosti se přidržují nová díla, snažící se psát jakoby pro zítřek: faktem je, že tvoří úzký, ale elitní a záměrně razantně medializovaný proud. Dominantním rysem epochy je tendování k postmoderně a ta se – jak známo – zhlíží v starých textech a pracuje s nimi metodami, jimž se staromódně říkalo parodie, persifáž, ironizace, pastiš, travestie apod., dnes častěji reminiscence a zejména aluze, v rámci postmoderní intertextuality: materiál jde napříč od sentimentalismu až k socialistickému realismu. Opět to není nic pře-

231 I. Pospíšil: Problém žánrové plurality české literatury a jeho souvislosti. In: L. Pavera a kol.: Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. II. Stabilita a labilita žánrů. Opava 2005, s. 287–321.

vratně nového: v české literatuře 70. let 20. století se objevuje tehdy módní dílo Vladimíra Párala *Mladý muž a bílá velryba* (1973)²³² s persiflujícím podtitulem *Malý chemický epos*, kde je aluzivnost jedním z podstatných rysů, a to jsme v literatuře tzv. normalizační, do níž se snažil bývalý šampión „zlatých šedesátých“ vtěsнат.²³³

Dalším významným rysem je tedy logicky poměrně vysoká míra meta- a intertextuality, která patrně souvisí s jedním z rysů postmoderny, tj. s tzv. palimpsestičností literatury.²³⁴ Revitalizace, metatextovost, aluzivnost, palimpsestičnost nejsou sice identické, ale příbuzné pojmy vykazující zálibu v odvozenosti, citátovosti, reminiscentnosti, narážkách, tedy v akcentaci literárnosti literatury. Je pravda, že tomu tak bylo vždy, jen jsme si to na sklonku 20. století začali více uvědomovat a v tomto smyslu i uměle rozvíjet: na jedné straně se tyto jevy nově hledají a nacházejí v starších textech, jednak se jejich přítomnost jako metoda tvorby posiluje v nově vznikajících textech. To s sebou také nese nové míšení tradičních žánrů a podporu útvarů na hranici mezi fiction a non-fiction.

To je i důvod, proč tyto tendence mají jako svůj boční produkt i vysokou míru memoárovosti, silný nostalgicko-vzpomínkový rys, jenž se objevuje vždy, když se vyčerpal nový potenciál a jde o to podívat se pozorněji do minulosti. Kromě memoárové literatury je tu především žánr kroniky nebo románové kroniky.

V článku *Genologie: hledání nové identity*²³⁵ jsem kromě odkázání k svým genologickým knihám a studiím²³⁶ uvedl i podstatné závěry k stu-

232 V. Páral: *Mladý muž a bílá velryba. Malý chemický epos*. Ústí nad Labem 1973.

233 Viz naši studii *Život a ideál: problémový trojuhelník (Všední příběh – Moby Dick – Mladý muž a bílá velryba)*. Universitas 1980, č. 5, s. 46–51.

234 Viz naši studii *Postmodernismus a konec petrohradské literatury*. Slovak Review, vol. III/1994, No. 2, s. 115–125.

235 *Genologie: hledání nové identity*. Genologické a medziliterárne štúdie 3. Ed.: V. Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 33, Prešov 2010, s. 5–17.

236 Viz naši studii *Genologie dnes a jeden ruský příklad*. In: *Genologické a medziliterárne štúdie 2*. Ed.: V. Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 31, Prešov 2010, s. 7–12, kde uvádíme naše studie knihy z genologie za posledních zhruba třicet let, mj.: *Ruská románová kronika*. Brno 1983. *Labyrint kroniky*. Brno 1986. *Genologické pojmy a žánrové hranice (problém tzv. románové kroniky)* *Slavia* 1981, seš. 3–4, s. 381–389. *Genologie – výhledy a úskalí*. *Čs. rusistika* 1981, č. 2, s. 66–69. *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998. *Ключевые проблемы современной генологии и концепция »жанрового объема«*. In: *Litteraria Humanitas – genologické studie I.*, Brno 1990, s. 47–58. *Problém genologických koncepcí*. *Slovenská literatúra* 1988, č. 4, s. 298–313. V. G. Bělinskij a genologické aspekty literární kritiky. *Slavica Slovaca* 1988, s. 132–137. *Some Comments on Contemporary Czechoslovak Slavonic Genology*. In: *Zagadnienia rodzajów literackich*, XXXIV, 1–2, 1993, s. 91–100. *Проблема возникновения и генезиса русского романа*. In: *Litteraria Humanitas III, Východ*

diu žánrové povahy literatury v tom smyslu, že genologie bude tlačena jednak do dalšího rozšiřování své „fenomenologie“, tedy bude se vnitřně diferencovat, jednak bude narůstat tendence vytvářet další teoretické nadstavby, jak tomu v nedávné minulosti bylo s pojetím generální genologie, jež – i v případě dávného brněnského projektu Slovníku uměleckých žánrů – ztroskotávala na terminologické specializaci dílčích uměnověd.

Jeden kruh vytvářel tým kolem časopisu *Zagadnienia rodzajów literackich* s výstupem ve známém *Slovníku*²³⁷, další kruhy vznikají v různých zemích v rámci konjunkturního žánrového bádání. Jestliže alespoň zčásti ještě platí Heglova dialektika i ve smyslu zákona o přechodu změn kvantitativních v kvalitativní, mohli bychom doufat, že toto nahromadění různých studovaného materiálu přinese i kvalitativní změny koncepční: problém je v tom, že dosavadní pokusy se odehrávaly buď v rámci struktury oboru, například v rámci reformy žánrové systematiky, jiného chápání rodů a žánrů, nebo z pozice metodologie či literární teorie, tedy zvnějšku. Genologie – zejména scelování až příliš diferencované terminologie – by se měla vyvíjet především sama ze sebe, ze svých dosavadních bádání, ze svých dosavadních dějin. K tomu by mohly vést dvě cesty: jednak vypracov-

– Západ. Genologické studie, FF MU Brno 1995, s. 57–74. Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika – genologie – translologie. In: Brněnská slavistika a česko-slovenské vztahy. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 1998, s. 45–58. Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopeckého. *Slavia* 1998, roč. 67, seš. 3, s. 349–356. Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Masarykova univerzita, Brno 1998. Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: I. Pospíšil – J. Gazda – J. Holzer. Ed.: I. Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999. Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. I. (spoluautor L. Pavera). Istenis, Brno 2003, (Na úvod, spolu s L. Paverou, studie Literární žánry a genologie: jistoty a hledání, s. 8–36, Kronika, s. 47–52, Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů, s. 70–79). Problémy a souvislosti současné genologie. *Studia Moravica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 2, Universitas Palackého v Olomouci, Olomouc 2004*, s. 29–46. Genologie a žánrovost. In: Významové a výrazové premeny v umění 20. storočia. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111–131. Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: J. Malina. Brno 2005. *Брненская школа литературной компаративистики и генологии/жанрологии и ареальное изучение славистики: ее истоки в контекстуальных связях*. In: *Izučavanje slovenskih jezika, književnosti i kultura kao inoslovenskih i stranich*. Red. Bogoljub Stankovič. MAPRJAL, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2008, s. 278–293. Aspekty i konteksty transformacji gatunkowych (refleksje i komentarze). In: *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk a rzemiosł różnych*. *Prace ofiarowane Profesorowi Gregorzowi Gaździe*. Łódź 2008, s. 27–42.

237 *Slovník rodzajów i gatunków literackich*. Pod redakcją G. Gaźdy i S. Tyneckiej-Makowskiej. UNIVERSITAS, Kraków 2006.

vání slovníku literárněvědné metodologie a terminologie, kde by žánrová problematika byla klíčová a o který se již řadu let pokouší brněnský tým jdoucí skrze hranice různých filologií, možná rozšířený na obecně uměleckou žánrovou problematiku, v minulosti již jednou opuštěnou, jednak základní svazek z dějin a teorie literární genologie, v němž by se ukázaly různé přístupy a také bílá místa a jistá disparátnost genologie jako takové. Tedy ad fontes, ale také k projasňování toho, co měla být genologie na počátku a čím se stala dnes a jak funguje v rámci tradicionalistických disciplín literární vědy, event. dalších uměnověd.

Podívejme se v tomto smyslu na několik žánrových vrstev: pravda je, že patří spíše k tradicionalistickým poetikám vycházejícím z ustáleného uměleckého výrazu, ale ukazují i na jeho značnou flexibilitu. Jednak se kondenzovaně vracíme k materiálu publikované statě, jednak se zaměříme na další prózy v podivné ideové, tvarové a generační směsi: Ladislav Ťažký, Rudolf Sloboda, Ján Tužinský, Tibor Ferko, Vladimír Macura a další. 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 a pokračovala vodotryskem próz, jež dobově něco znamenaly. I když jejich autoři měli různé životní osudy a zaujímal různé politické postoje, měli různé vztahy k tehdy vládnoucí komunistické straně (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 Macury i Ťažkého, nemluvě o vždy nepohodlném Slobodovi. To pokládám za nejvyšší hodnotu v literatuře jako v umění – nehledě na stanovisko etické, i když relativně s definitivní platností lze tuto kontinuitu definovat jen obtížně.

V podstatě nejbliže této tradici memoárově publicistických žánrů jsou některé prózy Ladislava Ťažkého.²³⁸ 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 krásnych otcov, Pokus o ľudskú vrásku na portréte Alexandra Matušku a Zomrel Laco Novomeský*.

238 L. Ťažký: Literárne vrásky. Spomienkové eseje. Bratislava 1996.

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 percepcí a „dlouhověkostí“ rozhodující.

Publicistické črty/eseje jsou však současně zvláštním útvarem konfesionální prózy, který byl Ťažkému vlastní od samého počátku 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 v jeho klíčových dílech, povídkách *Vojnový zbeh* (1962), novele *Dunajské hroby* (1964) a románu *Amenmária, samí dobrí vojaci* (1964). Tato díla se 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; právě zde byl údajně problém. Ťažkého prózy se asi nezdály dost radikální, v tom je Ťažký opravdu „těžký“, neúplatný, nemódní, neboť se nemínil 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 – znám 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 „chlubil“, 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 „českoslovenštinou“ 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.“²³⁹ (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 20 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 tlačenci (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 emblematická, který 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“). Kapitulu o pobytu v rumunské Eforii příznačně nazval *Keď v Euforii ešte nevedeli o federácii* (s. 40–41).

239 L. Ťažký: *Literárne vrásky*, s. 29.

První črta o Kolibě je současně Ťažkého vyznáním filmu a také televizi, kde se uplatnil nakonec více. Zvláštní pozornost věnuje již zmíněnému Jakubiskovu filmu. K režisérovi, jenž vlastně způsobil politickou katastrofu, se vyjadřuje jinak pochvalně, ale i kriticky, neboť realizoval do jisté míry – podle jeho slov – nikoli jeho scénář, ale svůj vlastní, resp. Sidonův. I když jistě nelze popřít i trochu uraženou individualitu, hájí tu původnost literatury a je proti jakémukoli konjunkturalismu; ostatně Jakubiskův naturalismus a manýrismus se rozvinul ještě více v jeho „české“ vývojové fázi, ale už tu vadil: „Jakubisko vypočul samé chvály, mňa si tam málokdo všímal, lebo novinári (správne) považovali film za dielo režiséra, nie za dielo autora scenára. Ten je pri najlepšej vôli za režisérom, kameramanom, hercami, strihačom, architektom na neviem koľkom mieste. Ja som sa opovážil robiť čosi proti vetru. Pravdaže, bol som smiešny.“²⁴⁰

Ještě ostřejší kritika Jakubiska následuje, kdy mu vytýká ahistoričnost, žánrovou chaotičnost (nejde o kovbojku) a povrchní efektnost. Pravda je, že hra na efekt vyšla, ale ono Ťažkého trvání na svém se podobá řetězci pojmů Z. Mathausera habilita – superhabilita – metahabilita; zatímco Jakubisko dospívá až superhabilitě čili mistrovství, Ťažký zůstává „těžkým“, tedy svým úkrokem stranou k „neohrabanosti“, „naivní autenticitě“, metahabilitě otvírající další kreativní i recepční dimenze.

Fascinace autentickou zážitkovostí, z níž teprve vyrůstá emblém, podobenství či metafora, spojuje Ťažkého metodu s F. M. Dostojevským. Právě z této preference vychází i Ťažkého poetika v *Návrate z Neresnice* (1998), kde je Dostojevského poetologický impakt nejpatrnější.²⁴¹

Druhá črta o Alexandru Matuškovi je pro Ťažkého metodu také příznačná: nesnáší jednoznačnost, ať již kladnou nebo zápornou; proto ta vráska na Matuškově portrétu. Matušková kritika románu *Amenmária*, jejíž rukopis Ťažký z nějakých důvodů vlastnil, je tak přísná a má takový přesah, že v podstatě vystihuje celou Ťažkého přítomnou a budoucí uměleckou dráhu: „Je iste možné predstaviť si o tom istom románe ‚čistejší‘ vo zmysle vypracovanosti jednotlivosti, v spôsobe ‚písania‘, kde Ťažký nie je babeľovsky – povedzme – precízny, stále v držaní svojich drobných a najdrobnejších prostriedkov. Ak je však román – on predovšetkým – vskutku dielo, ktoré treba chápať celostne, a nie podľa maličkostí, ktoré by vedel opraviť alebo sa im vyhnuť hociktorý žiak, potom je Ťažkého román *Amenmária* po Jašíkovi druhým vrcholom vo svojej oblasti: inak aspiruje

240 L. Ťažký: *Literárne vrásky*, s. 55–56.

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

na ešte lepšie umiestnenie.²⁴² Otázka je, nakoľik jsou tyto „nedostatky“, „malíčkovosti“ opravdu nedostatky a nakoľik jsou funkční a dokonce nezbytné v celkové poetologické stavbě díla – takové teleologické spory se však vedou o řadě děl (v ruském prostředí to byla kdysi například polemika o tzv. Gogolových „chybách“, tj. místech, kdy si protiřečí tolik faktů, že nelze ani určit, kdy a kde se jeho román *Mrtvé duše* odehrává²⁴³).

Spisovatel ukazuje Matušku jako „těžký charakter“, jako člověka, jenž měl svá tajemství; jeho život a dílo chápe jako „křížovou cestu“ až k hrobu (podkapitola *Vkladanie do hrobu*); je zřejmé, proč mu byl Matuška i se svými malými či velkými vráskami blízky: právě v samostatnosti, samostatnosti, v naplňování vlastní cesty. Portrét „Alexandra Velkého“ rýsuje jako malou hagiografii „s vráskami“, tj. jako „nalomenou“ povídku o nesvatém; z genologického hlediska je to palimpsest hagiografie, biografie a satiricko-kritického portrétu; toto míšení žánrů, resp. žánrová aluzivnost je pro *Ťažkého* typická; oproti českému Jindřichu Uhrovi (viz dále), jenž je příliš žurnalisticko-deklarativní, je *Ťažkého* žánrová metoda skrytější; neustále literární vrstvy „převrtává“, „přehazuje“: občas čtenář zahlédne konfesionalnost, jindy autobiografičnost a za ní palimpsesticky prosvítající „křížové cesty“ hagiografie nalomené sarkasmem, satirou nebo laskavou „vráskou“. I když to *Ťažký* nedeklaruje, jeho práce s žánrovými vrstvami je intencionální součástí jeho pracovní metody.

Podobně je tomu v črtě o Ladislavu Novomeském: tu vidíme zase koncepci „vypravěče-svědka“, jenž z Novomeského portrétu „vytesává“ jen jednu momentku o jeho propuštění z vězení, rehabilitaci a hledání nového uplatnění včetně bytu – u toho *Ťažký* byl a za to byl již tehdy svým způsobem potrestán.

Originální tvarování žánrové podoby literárního artefaktu je patrné i v druhém svazku *Lovci lidských tváří – Porazení vítězi*, jenž vyšel v předvečer autorovy smrti.²⁴⁴ Již názvem je to práce význačná. Jako všechno v *Ťažkém* je „těžká“, nejednoduchá, nekonečně se rozvíjející do hloubky i do šířky a nekonečně ambivalentní. Název ovšem naráží na Dubčkovu „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.

242 L. *Ťažký*: *Literárne vrásky*, s. 100.

243 Viz Ю. В. Манн: *В поисках живой души*. Москва 1987. Dále viz naši informaci: *Fakta a legendy* (V. Kožinov, in: *Russkaja literatura 1975*, č. 2). *Rovnost* 3. 9. 1975, s. 5.

244 L. *Ťažký*: *Lovci lidských tváří. Porazení vítězi*. Kniha druhá. Martin 2010.

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 neznamena, že falšováno nebo uměle ideologizováno: pravda umělecká je jiná než pravda dokumentární.²⁴⁵

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 Fajčiacie mačky).²⁴⁶

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, Nadých-nime sa statočnosti a ľudskosti, Alexandrove slzy* aj.). Jako v případe předchozích textů je i tu Ťažký hráčem na vícero žánrových nástrojů nebo využívá rozlehlé barevné palety žánrů, vstupuje do jejich hájemství nenuceně a stejně tak z nich vychází k jiným (např. kapitolu o „nenápadných“

245 Z nijak početné české literatury o Dubčekovi uvádíme: H. Maxa: Alexander Dubček: člověk v politice 1990–1992. Kalligram, Bratislava, Brno 1998. Úloha Alexandra Dubčeka v moderních dějinách Československa (sborník z konference). Masarykova dělnická akademie, Praha 2002. A. Benčík: Utajovaná pravda o Alexandru Dubčekovi: drama muže, který předběhl svou dobu. Praha 2001. Viz také čes. překlad: J. Banáš: Zastavte Dubčeka.: příběh člověka, který překážel mocným. Praha 2011 (pův. slov. Bratislava 2009).

246 O žánru spisovatelského deníku viz naše studie: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje 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 Šlápěje J. Demla) v mé knize Genologie a problémy literatury. Brno 1998. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti. STIL 10, Beograd 2011, s. 309–322.

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).

Takto motivuje své psaní v úvodní kapitole *Prečo práve ja a práve o ňom a práve takto*: „Dopísal som ‚fajčiace mačky‘, zasmial som sa, ale zároveň som si položil otázku, či práve takéto epizódky o Dubčekovi a zážitky s ním sú to pravé, čo práve ja mám napísať a práve v čase, v ktorom Dubček už nežije. Veď práve on by si zaslúžil, aby o jeho postavení a činnosti v prelomových rokoch 1987–1989 niekto napísal obsiahlu a historickými faktmi dokumentovanú knihu, a nie takéto epizodky, aké píšem ja. Lenže práve ja som povinný zachytiť nie historické fakty, na to sú historici, dokumentaristi, politici, estébáci a súdy, ale aspoň niečo práve z ľudskej tváre politika, ktorý bol reprezentantom politického hnutia označeného ako ‚socializmus s ľudskou tvárou‘.“²⁴⁷

Takto pateticky líčí svůj objekt: „Najvydarenejší, najjurastenejší, najrozvinutejší, najkrajší symbolický kvet Pražskej jari mal korene zapustené v slovenskej zemi, v nej sa zrodil púčik budúceho, svet očarujúceho rozkvitnutého sadu obrodného politického procesu v Československu. Ten kvet sa volá Alexander Dubček. Najprv rozkvitnutá jar, potom pošlapané kvetinové záhony, pásmi tankov rozoraná podtatranská krajina i zdevastovaný český sad, v ktorom sa ‚skvél jara kvét‘, potom kvet zlomený, pošlapaný, vytrhnutý z rodnej zeme a odvlčený, eskortovaný do Kremľa, v ktorom mal stratiť nielen vôňu, ale aj farbu. Do Kremľa, z ktorého sa mal vrátiť ako bezcenná páchnúca zelina, ktoré pokorené národy mali prijať ako ľaliu. Všetci, ktorí sme už v tom čase mali oči a uši a rozmyšľajúci mozog, sa pamätáme, že Alexander Dubček sa vrátil sice búrkami vojnovej hystérie i politickej histórie značne zdevastovaný, ale nezlomený. Nezlomený zostal po celých dvadsať rokov nežičlivého času, v ktorom sa lámali charaktery ako suché vetvičky, v ktorom blčali vášne a svietili oči sliedičov, v čase, v ktorom sa rodili zradcovia i falešní radcovia a vyrábali poučenia, ktoré mali pred obyvateľstvom a svetom predstaviť státisíce kvetov, čo rozkvitli v Pražskej a Bratislavskej jari ako škodlivé, otravné, zo základu k nám importované buriny, ‚trávy‘, ktoré bolo treba vytrhať a spáliť.“²⁴⁸

Od této polohy je však u něho velmi blízko k detailu Brežněvova rozhovoru s Dubčekem, který je však autentický právě Dubčekovou váhavostí a retušováním reálného stavu: obraz člověka stojícího mezi mlýnskými kameny, které ho semelou; ten, kdo chce smířovat a vytvářet „třetí ces-

247 L. Ťažký: Lovci lidských tváří. Porazení víťazi. Kniha druhá. Martin 2010, s. 6.

248 L. Ťažký: Lovci lidských tváří. Porazení víťazi. Kniha druhá. Martin 2010, s. 156.

ty“, je nenáviděn všemi: je to vděčný romantický literární model, nikoli vzdálený Hugově koncepci v *Quatre-vingt-treize*.

Ťažký je jakoby konfesionální zapisovatel oscilující na hraně fiction a nonfiction, ale je také dramatik: psaní filmových a televizních scénářů mu nemohlo být cizí. Dialogy (telefonát Brežněv – Dubček), rozhovory, dramatizace epiky jsou jeho stálou metodou (úryvek je z kapitoly o „nenápadných“ atentátech): „Povyše domu na Mišíkovej ulici ma chceli rozpučiť autom o múr ako muchu. Blatník pricvikol len spodok môjho plášť. Auto rýchlo vycúvalo a ja som si duchaprítomne všimol šoféra s čiernymi okuliarmi, baretkou a najmä zapamätal som si číslo auta. V šoku, ktorý prechádzal do zlosti, som päšťou zabubnoval na kapotu auta a pľuvol na sklo smerom k šoférovi. Vyplazil mi jazyk a zmizol dolu smerom na Hlbokú k svojim chlebobdarcom. Úlohu nesplnil. ‘ V hrôze som si predstavil, čo by z Alexandra zostalo, keby nebol uskočil. Keď mi Alexander porozprával o pokusoch pred týmto najhroznějším činom, mlčky som sa mu díval do tváre. Všimol som si aj jeho dobre trénované ruky, hrud’, nohy, atletickú postavu a predstavoval som si ho, ako na tom obrázku, ktorý obletel svet, skáče z vysokého mostíka do bazéna v kúpoľoch Santovka na južnom Slovensku a hneď nato zakrvavené, domliaždené ľudské telo prilepené o drsný betónový múr na Mišíkovej ulici. Číslo vražedného auta som zahlásil na políciu. ‘A výsledok...?’ ,Mlčanie. Mesiac, dva, tri, pol roka. Až potom mi odpísali, že muž, ktorý v tom čase na požičanom aute šoféroval, nie je československý občan, nemôžu ho predvolať a vyšetriť. Koniec. ‘ ,Sú to hyeny, ‘ zhodnotil som pokus o atentát na Alexandra.“²⁴⁹

To, že za smesící jakoby publicistických, novinárskych, kváziautentic-
kých žánrů se skrývají žánry sakrální, středověké i biblické, již bylo kon-
statováno. Jde to někdy až do motiviky. Například známý Dubčekův pláč
po návratu z Moskvy je viděn jako proslulá slza Kristova: „Svet, a najmä
ten kresťanský, predsa vie, že pred viac jako dvetisíc rokmi zaplakal a slzu
vyronil sám Ježiš Kristus, Syn Boží, keď sa pozrel na Jeruzalem odsúdený
na skazu. Nuž teda, dovoľme zaplakať aj synovi národa nad okupova-
nou Prahou. Veď aj jeho ,v polovici zlomili, keď šiel cestou‘ do milovanej
Prahy, ktorej bol miláčikom, mesta, v ktorom ho ,zajal‘ major okupačnej
armády Šamir Manigulov a odoslal pred ,súdnú radu Piláta‘ do Moskvy,
kde na neho čakala zlopovestná Ľubianka, z ktorej sa pri troche šťas-
tia putovalo na sibírsku Golgotu – do Gulagu. Alexander mal predsa len
šťastie. Vrátil sa z Moskvy do Prahy, aby vo vyronenej slze povedal všetko

249 Tamtéž, s. 99–100.

o nešťastnom auguste 1968. A táto slza ‚leva‘ stale znepokojuje, ba až provokuje bezslzých, bezcitných pudlíkov.“²⁵⁰

Je to dáno také tím, že žánry Starého a Nového zákona jsou podivuhodnou sbírkou dobových literárních žánrů (mýtus, cestopis/bloudění/hledání, milostná lyrika, filozofická reflexe, prorocství, 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 je cítí je dobří autoři a zvýšený zájem o žánry a žánrovost literatury se často shoduje se vznikem nebo nebo se blíží vzniku velké literatury.

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).²⁵¹

Nakladatelství, v němž kniha dobově vyšla, svědčí o vyhraněné ideové pozici autora, který 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 literatury faktu a autentizaci beletrie. *Útek z Neresnice* je próza, která by mohla vyjít i v Kalligramu nebo u Kolomana Kertésze, stejně jako deset let nato třeba próza Moniky Kompaníkové *Piata loď* (2010, 2011) ověněná uznáním a cenou – 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 zván jménem, aluzivní 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 tehdejšími osmdesátinám roku 2004²⁵², věnuje jednu část jeho epice, druhou publicistice, 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 Dosto-

250 Tamtéž, s. 197.

251 Pracujeme tu s vydáním L. Ťažký: *Útek z Neresnice*. Martin 1998.

252 A. Červeňák: Teoretické reflexie o L. Ťažkém. In: *Náš jubilant*. Ladislav Ťažký. A. Červeňák kol.: Nitra Majstrovci Ťažkému. 80. Nitra 2004, s. 89–140.

jevskij hlavní postava románu setkává v situaci, jež 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 posunutě 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 aluzivně, metaforicky, nezřetelně, rozmytě, můžeme si ho splést s jinými autory a vlastně s celou „atmosférou“ ruské klasiky vůbec. Pro Červeňáka i autora těchto řádků jako rusisty je to jistě „výživné sousto“.²⁵³

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 snívá malé, stredné a veľké psychologické sny, ktoré ovplyvňujú makké, stredné a veľké plochy diela a vtlačajú mu svoje štylisticko-snové zafarbenie.“²⁵⁴ 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. Červeňák uzavírá svůj rozbor Ťažkého palimpsestičnosti názorem laděným buddhisticky či čapkovsky (z *Obyčejného života*), že jde o projev rozpouštění individuality v kolektivním vědomí: „Ťažký pochopil Dostojevského a ostatných palimpsestových autorov a ich hrdinov z hľadiska postmodernej intertextuality a palimpsestovej poetiky, nie však z hľadiska postmodernej etiky (zánik každého morálneho univerzalizmu). Literárne

253 Viz A. Červeňák: Reflexie o Ladislavovi Ťažkém. In: *Náš jubilant*. Ladislav Ťažký. Nitra 2004, zejména ss. 98 n. Viz také naši knihu *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno 1995.

254 Viz A. Červeňák: Reflexie o Ladislavovi Ťažkém. In: *Náš jubilant*. Ladislav Ťažký. Nitra 2004, s. 122–123.

nadvázovanie (ako intertextualita i palimpsest) sa uskutočňuje primárne na úrovni duchovnej biosféry, ktorej sme všetci tvorcami i konzumentami. Človek nemusí nikdy byť pri mori, ale to neznamená, že ho necíti, že naň nereaguje [...] Ťažký v súlade s dobovým vedomím využíva literárny palimpsest, ale vidí ho jako problém univerzálneho nadvázovania dneška na včerajšok. Jako dedič veľkých humanistov vzdáva hold človeku: palimpsestová postava (Dostojevskij) sa u ňho nemení, nedekoruje, iba vytvára kontrast pre dnešného „kanálového človeka“²⁵⁵ Červeňák vidí v Ťažkém toho, kto sice využíva postmodernistickú „poetickú mašinerie“, ale odmieta postmoderní etiku generování kopíi „textů člověka“. Můžeme tu najít podobný případ v ruském 19. století: N. S. Leskov (1831–1895) ve svém stěžejním kronikovém románu *Duchovenstvo sborového chrámu* (lépe asi *Služebníci chrámu*, rus. *Soborjane*, 1872, čes. 1903) odkazuje k řadě textů včetně děl anglického sentimentalisty Laurence Sterna a jeho román *Tristram Shandy*; mluví o „shandyismu“ jako principu chaotického, mravně nehierarchizovaného světa: sám tohoto principu juxtapozičnosti poetologicky využívá, ale odmieta jej eticky.²⁵⁶

Příběh slovenského „velikého hříšníka“ modelující podobný projekt samotného Dostojevského, začíná motivem filmu, který hlavní postava jako by našla na smetišti a uviděla v něm svoji životní historii. Ten, kdo zná Ťažkého životopis, snadno postřehne autobiografické pozadí tohoto postupu, tedy jakési *odi et amo* čili Hassliebe k filmu, přitahování i odpuzování spíše od jeho tvůrců (Jakubisko). Fantaskní zrcadlení je tak intenzivní, že místy nerozeznáváme hranice reality a halucinační vize: „... mal som pocit, že prichádzam do podsvetia, v ktorom je hrobka, do ktorej sa insitný majster utieka pred duchmi, ktorí ho prenasledujú z pitevne, lebo nie sú spokojní, ako narába s telami, v ktorých prebývali až do smrti, a on, majster, bojuje s nimi so štetcom, s paletou a čistým plátnom, na ktoré tie telá a ich prevtelené duše maľuje, čím sa ich zbavuje, uväzuje ich v mŕtvych obrazoch zamknutých v čiernych rámoch. Jako dozorecu, spoľahlivého strážcu do každého obrazu dosadzuje čierneho havrana – verného Mnicha, ktorý veľkým ľavým okom (pravé má od popravy spolu privreté) striehne a zavčasu zaznamenáva každý pohyb, každú snahu o vyjdenie z obrazu a väzenia rámu. Nevie, ako sa majster Morbid dozvedel, ako ma doma posmešne volajú, ale pred masívnymi dverami pivničného ateliéru zastal a opýtal sa ma: – Dostojevský! Nebojíte sa vkročiť so

255 Tamtéž, s. 110–111.

256 Viz naše knihy *Ruská románová kronika*. Brno 1983. *Labyrint kroniky*. Brno 1986. *Proti proudu*. N. S. Leskov. Brno 1992. *Rozpětí žánru*. Brno 1992. *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998. *Ruský román*. Brno 1998. *Ruský román znovu navštívený*. Brno 2005.

mnou do mojej umelecko-umrlčej ateliérovéj komory? Majstrova otázka ma zaskočila. Prečo by som sa mal báť? Naozaj sa nebojím...? Chcel som mu povedať, že sa naozaj nebojím, ale v prítmí pivničnej chodby sa leskli jeho oči, ba priam mu svietili ako Golemovi, zuby sa beleli jako smrtke a čierna dlhá bradka robila z neho Lucifera. Keď ma chytil za ruku, cítil som chlad a vlhkosť. Z jeho úst vychádzali vzdychy jako při veľkej námahe. Majster zápasil s čímisi neviditeľným, čo bolo v ňom. Čosi chcel, niečo ho nútilo k činu. Ale k zlému? Mal som dojem, že by som mal byť ostražitejší a trocha sa báť, ale z úľaku ma prebral brehot psíka, ktorý sa hnal dolu schodmi a za ním som počul cupotanie ženských nôh. – Judáš! Judáš! – Volal ženský hlas. – Počkaj ma. Nechaj majstra na pokoji. Má vzácnu návštevu. Zo zahraničia. Judáš! Ku mne!²⁵⁷

Kromě takřka hororové stylizace je tu vyjádřena pochybnost o umění, zejména slovesném: umění se má v realitě rozpustit, nikoli ji spoutávat; tu snad Ťažký nejhluběji sestoupil k světu spisovatelství, který se pohybuje mezi snahou o vnitřní organizaci a současně o vystižení chaosu. Jestliže má být umělecké dílo pravdivé, musí se nořit do reality a neschematizovat ji – a tohle cítili jen velcí autoři, kteří buď realitu zavěšovali na několika detailech, nebo ji detailně popisovali v rozsáhlých textech jako Vojna a mír nebo Jan Kryštof, Sága rodu Forsytů nebo Tichý Don, Ulysses či Hledání ztraceného času. Ťažkého prózy jsou proto tak těžké, že se v nich bojuje o ztvárnění světa a autor přitom neví, jak to udělat: v tomto smyslu jsou všechny jeho romány hledačskými experimenty, zápasem se sebou samým, výrazem nespokojenosti se sebou samým, ale i s možnostmi, jež skýtá slovesné umění, neboť jazyk není schopen postihnout totalitu světa ani hlubiny lidského nitra, vždy jde o model, schéma, o větší či menší rozlomenost myšlení a jazyka jako znakového systému.²⁵⁸ Bezmoc před propastí vesmíru i s nástrojem tak mocným, jako je literatura, je téma věčné, ale i velmi ruské. Právě velcí Rusové využívali literatury často jen jako prostředku k něčemu většímu, ke generálnímu přesahu, opouštěli ji směrem k historii, publicistice, náboženství – to je ostatně i případ Ladislava Ťažkého.

257 L. Ťažký: Útek z Neresnice. Martin 1998, s. 103.

258 Viz mj. Masarykovo „a to“ z Čapkových Hovorů s T. G. M nebo báseň F. I. Tjutčeva, v níž Rusko nelze pochopit, lze mu jen věřit; viz také A. A. (O. O.) Potebnja (1835–1891) : Mysl i jazyk, 1862); viz také naše studie: Syntetická metodologie Apollona Grigorjeva. SPFFBU, D 36–37, 1989–1990, s. 57–66. Avtorefleksija/avtoaksiologija tvorčestva i odna tradicija ruskoj estetičeskoj mysli. In: Mirgorod. Žurnal, posvjačennij voprosam epistemologii literaturovedeniije. Akademia Podlaska, Université de Lausanne, Section de langues et civilisations slaves, 2010, No. 2, s. 203–210.

„Stopování“ Dostojevského je v *Úteku z Neresnice* důkladně včetně doslovu, jenž „kopíruje“ proslulé epilogy Dostojevského. Zde Ťažký mimo vlastní frakturu románu „dovysvětlovává“ a trochu ustupuje – stejně jako Dostojevskij nachází mimo román etické východisko a přitom román neuzavírá, spíše naopak: „Verím v malé ľudské zázraky, náhody vtelené do literárneho diela. Verím, že Jurajovi sa dostane do rúk moja kniha s jeho dušou. Možno až kdesi v Děčíně. Vraj až tam sa odsťahoval. Nik mi nevie povedať, kde by som ho našiel. Možno on nájde mňa. Verím, že sa mi ozve, aby som mohol dorozprávať príbeh jeho literárneho dvojníka až do dnešných dní. Teda – Dovidenia, Jura! Ladislav Ťažký.“²⁵⁹

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 jejich 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 Readingu, tedy „žalář čtení“²⁶⁰, 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.

Jiný typ prózy „na okraji“ vytváří Ján Tužinský (roč. 1951). Narodil se v Zlatých Moravcích, vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Komenského v Bratislavě, pracoval jako nakladatelský redaktor v Tatranu, později jako dramaturg v Slovenském rozhlase, kde se stal načas také ředitelem. Svou tvůrčí dráhu zahájil na počátku 80. let 20. století prózou *Bičovanie koní* (1983); k jeho dalším dílům patří *Straka nekradne* (1985), *Kto hodí kameňom* (1989, 2003), *Biliard na streche* (1992, 2002), *Krypta* (1992), *Jeremiášov plač* (1997), *Bledomodrý svet* (1998), *Sklené oko* (2001) aj. Proslul také kontroverzní úvahou *Postmoderna alebo smrť literatúry* (2002). Český literární historik a kritik Milan Blahynka ve studii o Tužinském, Dostojevském a Nezvalovi uveřejněné v jubilejním sborníku²⁶¹ spojil jakoby marginální úvahy českého básníka o Dostojevském (až z pozůstalosti publikovaný proslav *Proč milujeme Dostojevského*

259 L. Ťažký: *Útek z Neresnice*. Martin 1998, s. 152.

260 Viz V. Cunningham: *In the Reading Gaol. Postmodernity, Texts, and History*. Oxford 1994.

261 M. Blahynka: *Básník bastardů, bezdomovců, básník nás všech ponižovaných*, in: *Náš jubilanť Ján Tužinský*. Nitra 2011, s. 16–19.

z roku 1922) a nachází tu podivuhodné, skryté spojitosti (Dostojevského Češi milují, protože po něm touží, ale jsou principiálně jiní než Rusové). Je to jedno z tradičních pojetí Dostojevského jako hlasatele humanity a zastánce „ponížených a uražených“, ale u Tužinského je tu ještě nejméně jeden rozměr, tedy Dostojevskij jako pátrač v hlubinách lidského vědomí a podvědomí, temných stránek lidské bytosti – tyto dvě polohy jednoho autora se však nevyklučují, jsou komplementární. A rozhovor, jenž s Tužinským má v tomto sborníku český básník Michal Černík, se příznačně jmenuje *Život nemožno gumovat*.²⁶²

Tužinský je především mistrem povídky²⁶³, jenž na malé ploše dokáže rozehrávat podstatné vnitřní konflikty. Jeho postavami jsou lidé spíše komplikovaní, odcizené charaktery pohybující se v složitém „tržním“, odlišnějším prostředí současné společnosti, zcela morálně vykořeněné, názorově manipulované, kde jakákoli jistota již vzala za své, ve virtuální realitě společenských vztahů, které se snad už nikdy nevrátí do reálné, neodcizené podoby. Zatímco Ťažký hledá odlesky „lidské tváře“, ať už v metaforickém významu jara 1968, nebo ve svých postavách, jež lidskou tvář udržely, Tužinský zkoumá spíše jejich antipódy, tj. ty, jimž lidskou tvář nahradila maska. Takový je Hugo, postava některých povídek (*Muž bez tváře*) nebo celá povídka *Cesty*, v níž se řidič v pasažérovi odhaluje svého celoživotního mučitele, jenž bez úhony proplul všemi režimy i „něžnou revolucí“ zas a vždy k roli ničitele lidských osudů. Tužinský je nelitostným kritikem současné slovenské i globalizované evropské společnosti a jejího politického uspořádání, není však kritikem politickým, ale poetickým, poetologickým: stopy zahnívání, které vede ke katastrofě, nachází především v lidském chování a lidských vztazích. Z tohoto marasmu pozvedá člověka také snění a sen, iracionální pnutí, které má hlubinné morální kořeny, jako je tomu v povídce *Augustová noc*, kde se vypravěč setkává s právě zemřelou dívkou. Právě tato lyrická povídka ukazuje, že Tužinský je básník prózy různých poloh od křečovitě groteskní a absurdní až k tradičně lyrizující.

Ve své koncepci kvázipostmoderny se dotýkám především prózy Michala Viewegha také ve srovnání s jinonárodními autory (např. s Oxanou Zabuzkovou)²⁶⁴, ale Tužinský může být považován za slovenského kvá-

262 In: *Náš jubilant Ján Tužinský*. Nitra 2011, s. 24–29.

263 Příklady jeho próz uvádíme ze dvou povídkových sborníků, a to *Mimikri* (Lorca, Bratislava 2005) a *Niečo ako sen*. Lorca, Bratislava 2002.

264 Viz naše studie *Roždenije srednejevropejskoj poetiki* (F. Kautman – O. Filip – J. Zogata – M. Viewegh). In: *Vzaimodejstviye literatur v mirovom literaturnom processe. Problemy teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki*. Materialy X meždunarodnoj naučnoj konferencii v dvuch častjach. Meždunarodnaja asociacija prepodavatelej russkogo jazyka i literatury, Učreždenije obrazovanija „Grodnskij

zipostmodernistu, ačkoli by proti tomu jistě protestoval: leckde využívá poetiky postmoderny (Angličané by řekli „postmodernist machinery“), tedy mechanismů, jež postmoderní grify připomínají, ale současně tím je obnažuje a za nimi hledá nové polohy autenticity: „Vyšiel som zo dverí rodičovského domu a tvár mi pohladil chladivý nočný vánok. Z korún starých stromov v záhrade doliehalo ku mne tiché ševelenie listia. Pripomínalo tajomný šepot; akoby sa niekto s kýmisi zhováral. Dôverne a nežne. Prívrel som potichu dvere a započúval sa do zvukov noci. Ale okrem tajomného šepotu korún stromov v záhrade, nepočul som nič. Iba v diaľke zaskučal pes a susedov dobrácky bastard zarinčal reľazou. V sandáloch obutých naboso, kráčal som stichnutým a pustým dvorom k záhrade, akoby ma pod koruny stromov priťahovala neznáma sila. Bola to však skôr číra zvedavosť. Snaha porozumieť niečo z toho šepotu, čo som začul, keď som vyšiel pred prah dverí a nadýchol sa nočného vzduchu. Ale z korún stromov se neozval ani hlások. Len z nepokoseném a teraz uprostred noci chladnej trávy miešalo sa do suchotu mojich krokov cvrlikanie svrčkov. Zastal som pod starou jabloňou a na chvíľu som zatajil dych. Jasne som vnímal šumenie listia v korune nad mojou hlavou, ale i ten tajomný šepot, čo ma uprostred noci vylákal von [...] Na bosých chodidlách som začítil drsnú kôru kmeňa, skloneného takmer vodorovne nad potok. Stál som nad vodou a takmer som od prekvapenia stratil dych, keď som uvidel vo vode stáť nahé dievča, otočené ku mne chrbtom. Dievča sa zrejme práve vynorilo z vody. Tvár malo sklonenú nad hladinu a oboma rukami si odhŕňalo bohaté pšeničné vlasy, ktoré jej spolu so striebřistými kvapkami vody stekali po pleciah a chrbte.“²⁶⁵

Gosudarstvennyj Universitet imeni Janki Kupaly, Grodno 2005, část 1, s. 79–91. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retoriki na pametta. Jubileen sbornik v čest na 60-godišninata na profesor I. Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: B. Biolčev, V. Stefanov, K. Bachneva, P. Karagjozov, J. Bačvarov. Sofija 2005, s. 498–504. *Lecke tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303–313. Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: Literatury slowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją H. Janaszek-Ivaničkowej. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81–88. Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, Decemner, s. 37–44. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti. STIL 10, Beograd 2011, s. 309–322. Také in: I. Pospíšil: Literatura v souvislostech. Několik příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu. České Budějovice 2011, 151 s.

265 J. Tužinský: *Mimikri*. Bratislava 2005, s. 5–7.

A. Červeňák v štúdiu *Sen ako niečo*²⁶⁶ ukazuje na úlohu snu v Tužinského próze na príklade povídek *Niečo ako sen, Pes, Šelest, Krypta, Dementi*, jistě bychom mohli uvést i tuto povídku *Augustová noc*, ze které byl výše uvedený citát, kde se hrdinovi zjevuje právě zemřelá dívka, tedy jakoby iracionální momentky vystupující z jiné dimenze lidského vnímání, jak dokládá autor studie i pasážemi z vyprávění lidí, kterým se něco takového stalo (*Z rozprávania mojej babičky*, p. Opralu, p. Makaru). U Tužinského je tato snovost současně spojená s texty Dostojevského, konkrétně například *Krypta* má podtitul *Zápisky odpísaného človeka se zřejmou aluzí na „zápisky“ Dostojevského, zejména Zápisky z podzemí.*

Zatímco Ťažký stylizuje svou prózu jakoby přirozeně plynoucí vyprávění, které volně překračuje hranice věcných a beletristických žánrů a pohybuje se na jejich hraně, Tužinského próza je konstruovaná, pečlivě intelektuálně strukturovaná, její pohyb na této hranici je anticipovaný viditelnými stylizačními kroky a odvažován na lékárnických vahách. Tato „intelektuální“ nebo, jak se někdy příznačně říká, „hlavová“ próza, je tedy racionálně konstruovaná, umělá, rozumová apod.

Podobný ráz mají ostatně i historizující nebo historiosofické prózy Vladimíra Macury (1945–1999), jež posléze shrnul do volné tetralogie *Ten, který bude*. Jde o romány *Informátor* (1992), *Komandant* (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 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 *Šťastný věk* (1992, období tzv. komunismu a 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 cízelovaných prózách zrcadlí i to, co se obvykle jinými nepříliš zdůrazňuje,

266 A. Červeňák: *Sen ako niečo*, in: *Náš jubilanť Ján Tužinský*. Nitra 2011, s. 32–36.

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 (lühromaania, tedy „krátký román“) je zřejmé, že si autor udržel svou kritickou a skeptickou distanci i vůči době, jejímuž utváření pomáhal.

Jak Tužinský, tak Macura jsou intelektuálové a literární vědci či kritici, i když Macura je v tomto ohledu autorem podstatnějším, historikem a hlavně teoretikem literatury; byla to ostatně jeho primární profese v akademii věd i později ve funkci ředitele jejího ústavu, nicméně vzájemná spojitost obou oblastí (podobně jako v případě Daniely Hodrové a řady, pokud ne většiny moderních slovenských prozaiků a básníků či překladatelů) je příznačná a nezadržitelně směřuje k intelektualizaci prózy a jde ovšem o světový trend (Umberto Eco jako sémiotik a romanopisec aj.). Většinou vzniká umělecké dílo jako pendant k dílu odbornému, v tomto případě literárněvědnému a to je ovšem viditelné v jisté umělosti a přílišné vykonstruovanosti takové prózy, nicméně tudy asi směřuje nejsilnější proud současné literatury, která se již neobejde bez této odbornosti, a to se týká i tzv. bestsellerů, spjatých s průnikem triviality (např. Dan Brown, Joanne K. Rowlingová), jež jsou předpřipraveny více či méně odborným studiem nebo aspoň specifickou četbou.

České dějiny vypadají v těchto svazcích jako hořká fraška, v níž jsou od počátku a nepochybně zmarňovány všechny ideály, většinou vyplývající z iluzorních představ, za nimiž nestojí čin, odvaha a vytrvalost. Z idealisty se stává policejní informátor, z emancipované vzdělané ženy posluhovačka manžela, z bojovníka revoluce přihlížitel dějinných zvratů; v těchto jen zdánlivě uzavřených dílech reflektujících české 19. století, jež lze dešifrovat i jako romány à clef, se zračí i doba 80.-90. let 20. století těhotná velkými nadějami: romány podle mého soudu dokazují, jak ji v zrcadle moderních českých dějin uviděl skeptik Macurova typu.

V některých románech vystupují i Slováci, pražští studenti a začínající básníci romantické generace (S. B. Hroboň), jinde čeští političtí činitelé a básníci (J. V. Frič, F. L. Čelakovský, B. Rajská): „ – Řetězový most ducha spojuje spolehlivě vzdálené břehy – to byla doktorova oblíbená myšlenka v poslední době. Celý říjen Praha totiž žila otázkou, jestli nový most přes Vltavu vydrží. Zdál se být tolik křehký, nepoctivý. Všichni se šli krvelačně dívat, jak přes řeku ženou klusem obrovské stádo dobytka, sto, dvě stě krav a býčků. Zvláště vdovu řeznici ta představa vzrušila, zastavila si Manna na nádvoří a zasykala ho dotazy. A nazítří hnali proti sobě vrchovatě naložené povozy, jeden za druhým. A most obstál. Vydržel. Nezřítíl se. Muž nepochyboval, že vydrží. Řetězový most byl prvním poslem nové

doby, která přichází. Doby, která překlene propasti mezi národy, která jednotlivé kmeny a nárdky přetaví v jediné lidstvo. Doby, která vrhne paprsek do kostnice, dovolí kostem, aby se rozpadly v prach a dobraly se touženého věčného klidu. Doby dobyvatelů. Doby velkých strategiů, ne snivců, bloudů, křísitelů mršín. Ani Amerling nepochyboval, že most vydrží. Také slečny encyklopedistky uspokojoval. Protože pro Amerlinga nebyl ani tolik z kovu jako z idey. A s oblibou pak každý svůj nápad k mostu přirovnával. Sám v sobě viděl stavitele spojujícího slávu předků s dneškem. Kosti s budoucím masem. Pokoušel se prostě i ten nový most přeměnit v kostru. Dřívější pochyby pak vystřídalo rozjaření. Všichni najednou toužili vyzkoušet most vlastní nohou, nekonečné davy se od rána do večera valily k Újezdu a zpátky, chlapečkové podupávali po mostnici okřikováni stále ještě uměřeně opatrnými maminkami, krejčary se sypaly výběřím do dlaně. Nový most dokonale zastínil výstavu pana Tietse a Fréchona, kteří se do Prahy dostavili s dokonalou sbírkou mechanických loutek a voskových figur. Na novém mostě i na výstavě voskových figur byl muž se Samoslavem. Skoro jako by ho v duchu litoval, jako by za něho cítil cosi jako odpovědnost, jako by ho toužil povyrazit. Aby ho zachránil před melancholií, která pohltila bohदानěského Langra, jenž obdobně jako tenhle liptovský Slováček zatoužil být básníkem. Kdyby obcházel po hospodách od stolu ke stolu s vyřezávanými jalovcovými dýmkami, udělal by líp. Nebo kdyby v Halle vystudoval a stal se právníkem v Pešti. Nebo v Prešpurku, když už tak touží po Horních Uhrách. Kráčeli spolu přes most a uvažovali o temném osudu slovanských básníků. Pořád měli Langra před očima. Jako by šel i po tom mostě za nimi. Zahalený do kožichu, zatímco se znovu nalévají pupeny. Mann samozřejmě Samoslavo-
vi Hroboňovi nevyprávěl, že výraz *slovanský básník* je *contradictio in adiecto*. V tragédii mladého Langra viděl důkaz o tom, že doba slovanské básníky nepotřebuje, ale i to by bylo nebezpečné prohlášení. Skrývala se v něm nedůvěra ve smysluplnost slovanské víry, kterou tu všichni kostrouni kolem unisono hlásají. Rychle musel dodat, vysvětlit, že je teď pro Bohdana nejdůležitější skutečně rychle odjet do Halle. Opakoval mu, že nesmí podlehnout myšlence usadit se tady, se kterou se potom večerním rozhovoru Samoslav načas obíral. Aby se nemusel vzdát blízkosti slečny Rajske. Most ledabyly překlopený přes řeku je spolehlivě nesl. Kolem nich radostnými výkřiky nově nabyté jistoty výskala Praha [...] Zatímco si Bohdan zaujatě prohlížel figurínu Voltaira (který ho svým trýznivým výsměchem přímo sebemrškačsky lákal) nebo Marie Stuartovny (která ho lákala zase svým neštěstím, svým smutkem), muž se neustále vracel k figuríně umírajícího praporečníka. Figurínu zakrývala rouška. Jako divadlo to bylo. Nejdříve ze všeho se tiše rozjely kovové kroužky nahoře na konzole,

hedvábná opona sklouzla stranou a Mannovi se přímo do očí díval člověk. Byl stejně velký jako on, neurčitého věku. A do očí se mu nedíval jen tak. Do očí se mu díval významně. Škubl rukou a pozvedl nad hlavou prapor. Prapor se zavlnil. Voják vykročil, pohnul vlajkou, v tom se jeho pohled zarazil v letu, jako by se zasekl strojek, ale to bylo jen zdání, protože strojek pracoval spolehlivě a normálně. Celá ta moderní doba bude fungovat na dokonalý strojek, říkal si muž. A voják strnul – snad úlekem z toho strojku, který si ho řídí, jak potřebuje, jak kdosi přikázal, hlava mu klesla na prsa, až to cvaklo, jeho tělo se kvílivě nachýlilo dopředu, zatřásl sebou, zakymácelo a pak už ten voják a praporečník padal voskově bílým obličejem přímo k zemi, aniž prapor opustil. Bylo ticho. Pak kroužky zašelestily po konzolce a hedvábná opona se zatáhla. Netrvalo dlouho a za chvíli se onen hrůzný výjev odehrál ještě jednou. Mann procházel panoptikem společně s Bohdanem a hledal ve tvářích těch voskových panáků a panen známé rysy. Bylo to zábavné, všechno bylo v tom voskovém světě, život i smrt, naděje, velké plány i drobné radosti a také pád k zemi.²⁶⁷

Dějiny jako panoptikum voskových figurín, jako tragický, leč umělý konstrukt lidského osudu; Macurův historiosofický „seriál“ vzniklý na pozadí materiálového studia v Praze, ale také v slezské Vratislavi (Čelakovský), zmítající se na hraně literatury faktu a jejich umné beletrizace, která „osmysluje“, jak říkají Rusové a jak s oblibou psal Z. Mathauser, tedy dává smysl, oduševňuje prostou faktografií, dává jí i dimenzi přítomnosti i budoucnosti, literární a dějinné *aggiornamento*.

Macura vytváří svůj prozaický konstrukt na pozadí rozkvětu postmoderní doby českých 90. let minulého věku, sám notně využívaje intera metatextuality (autor píšící novelu, literát sbírající materiál k psaní) a ta vzniká několikerým zrcadlením minulosti, přítomnosti a očekávané, leč nevábné budoucnosti: v tom byl Macura prorokem až příliš jasnozřivým.

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 byl v podstatě 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 pokládáný za nejvýznamnější moderní slovenský román vůbec, jenž je tu také předmětem našeho zájmu), která ho proslavila, ale také poezii (*Večerná otázka vtákovi*, 1977), dramatikou (*Macocha*, 1995), rozhovory (*Záznamy, post mortem* 2010),

267 V. Macura: Informátor, in: Ten, který přijde. Praha 1999, s. 92–95.

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 zpovědní prózy svou odzbrojující upřímností jsou nikoli jen neideologické, ale programově antiideologické, 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 demokratický, svobodný, nezávislý, totalitní) deformují realitu, kterou nelze omezit, a životní situace jsou často tak fantastické, že je není schopen vyvolat ani nejinvencnější a nejexperimentálnější spisovatel. Svět příběhů a vzpomínek, mikrohistorií, dramatických scének a úvah je zcela neovladatelný, pohybuje se volně, „teče“, plyne. Toto plynutí připomene podobné úkazy v ruské literatuře klasické i moderní.

Zjednodušeně řečeno: Slobodovy prózy a zejména román **Krv (1991)**²⁶⁸, 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 čerchovaný deník, zpověď, publicistický traktát, pragmatický popis, pojednání o tom, jak se dělá interview do revolučních novin, citová exaltace, jemný popis 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

268 Opíráme se o vydání R. Sloboda: *Krv*. Bratislava 2009.

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 žádný jiný smysl než ten, který mu člověk sám přikládá. Takto autor v poslední kapitole 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 mŕtvym. 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 mŕtvym 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 rozpoležení (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.“²⁶⁹

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 zo-

269 Tamtéž, s. 492.

becnění, ale sama, ulpívá na konkrétním detailu. Umělecký detail svinutý sám do sebe je elementem poetiky, jenž je nejsilněji metaforický.

Slobodův román je v podstatě souborem autonomních povídek nebo malých novel v románu: k uznání jeho sdělné hodnoty by stačila jen jedna vrstva, která sama o sobě představuje nejpronikavější politologický traktát o událostech souvisejících s rokem 1989, zvláště když si uvědomíme, kdy tento text vznikl. Vypravěč gazdovými očima sledující a interpretující svět, nastavuje analyzované jevy z různých stran, dumá o nich, prožívá je; Slobodův román je tak pozoruhodnou syntézou myšlenkové a zážitkové reflexe, v níž citově nosné, často nicotné a absurdně paradoxní detaily jsou základními výstavbovými jednotkami (následující ukázka je zároveň názorným příkladem Slobodovy stylizace): „Ruštinárka mu dala adresu jedné ruskej študentky z Vologdy. Pre výrastka to bola pocta. Vzala si ho bokom a všetko mu vysvetlila, a prízvukovala mu, aby nezpyšňel. Hoci si ho vybrala na dopisovanie po zralej úvahe. Tak presne to povedala. Výrastok napísal slečne do Vologdy list a poslal jej aj svoju fotografiu, kde mal vlasy. Odpísala mu, ale fotografiu mu neposlala. Aj tak sa do nej zamiloval, najviac ho vzrušovalo jej písmo. Spočiatku úplne nečitateľné. Niektoré písmená začal písať ako ona. Súril jej, aby mu aj ona poslala fotografiu. Na túto výzvu nedostal dodnes odpoveď. Aj ho urazilo, ale potom ho ruštinárka utešila a úprimne mu prezradila, že ruskí študenti tieto dopisovania berú úplne formálne, nevážne a nie sú vytrvalí. Ktovie. Tak prešli asi dva mesiace. Na spolužačku Slovenku takmer zabudol. Ale ona nie. Ani si neuvedomil, že keď bol zamilovaný do tej Vologďanky, stratil tému a rozprával sa so spolužiačkou oveľa adekvátnejšie. V čom bola tá adekvátnosť...raz mu povedala: ‚Keby si chcel, môžeme ísť spolu do kina. Já ti zaplatím.‘ ‚Dobre,‘ povedal výrastok a išli do kina. Buďte si istí, že v tých časoch nemohol ísť v našich kinách film, kde by ste zabudli na seba či na človeka, obzvlášť na dievča, ktoré sedí vedľa vás. Lenže výrastok zamilovaný do Vologďanky po celý čas iba vyrušoval, komentoval zlý film a slovenskej spolužiačky sa vôbec nedotkol, hoci ju musel aj chrbát bolieť, lebo bola po celý čas naklonená k jeho uchu. Dnes to gazda považuje dokonca za hrubosť. Ale vernosť jednej žene bola odjakživa jeho silnou stránkou či hlúposťou, akou trpel aj jeho otec (ten miloval svoju rozvedenú ženu až do smrti). Spolužiačka mala peniaze ešte aj na cukráreň. Sedeli tam s aktovkami, nabitými na prasknutie, a Slovenka povedala: ‚Ty si frigidný.‘ Výrastok zalistoval v svojej pamäti – učil sa aj latinčinu, nepovinnú, ale solidnú – no nemohol význam slova priraďiť k svojej povahe. Nebol však márnomyseľný a priznal sa, že nevie, čo to slovo znamená. Ešte väčšmi Slovenku urazil. Vedť či nevidel film Vila Borghese? Tam to slovo bolo. To je človek, ktorý je chladný a nesexuálny.

„To nie som“, povedal výrastok. Ani mu nenapadlo, že by sa v kine mohla prejaviť jeho frigidita. Odkiaľ to teda Slovenka vie? Začal jej rozprávať o svojej Ruske – úprimne, nie preto, aby poprel frigiditu, ale aby Slovenku potešil a ohromil. Slovenka z maloburžoáznej rodiny – ako sa vtedy hovorilo – povedala: „Asi tá Ruskyňa nemá svoju fotku, ty trúfo. Alebo je hrbatá.“ Výrastok vychovaný internacionalisticky, hoci nie komunisticky, to považoval za hrubosť a Slovenka sa mu celkom zhnusila. Celou cestou vo vlaku z Bratislavy do Novej Vsi rozmýšľal o tej chudere Ruske, či naozaj nie je hrbatá – ale veď to na fotografii nevidno – a či sú naozaj Rusi takí zanedbaní, že nemajú v meste fotografistov. Videl pred sebou – lebo za mlada si mohol predstaviť čokoľvek a hneď to uzrel – fotografiu sester Cvetajevových možno z roku 1905. Sú rovnako oblečené v akýchsi pokrčkových šatách, za nimi stohy kníh, a aj tie knihy sú čudné, ako keby to boli zošity bez obalov. Potom si predstavil fotografiu holohlavého Majakovského – lenže čo Vologda? Na mape je. Veľké mesto, dokonca aj na mape Ázie. Žeby tam nebol fotografista? Okrem toho, je to blízko Leningradu, mohla by predsa ísť k fotografistovi tam.“²⁷⁰

Výraznou vrstvou jsou gazdovy gnómické výroky a ostré úvahy, v nichž „rozum“ (viz jeho klíčové dílo) si pohrává s realitou jako ve zkumavce experimentátora: „Gazdova žena sa raz sťažovala jednej priateľke, že keď je gazda opitý, rozbíja taniere. Dozvedeli sme sa, že tá priateľka robí to isté, a aj keď je triezva, stačí, že ju manžel rozhnevá. Priateľka sa teda skôr stala priateľkou gazdovou – pochopila, že má spojenca vo svojej neresti. Možno preto radi čítame o zločincoch: vidíme, že sú horší ako my. Pochybujem, že by všetci občania sveta nenávideli zločincov. Naopak, naša nedokonalosť nám umožňuje stotožniť sa skôr so zlými ako s dobrými. Dobří ľudia bývajú pre masu neprijemní. Najviac nás roztrpčuje dobročinnosť. Človeka, čo rozdáva svoj majetok, považujeme za blázna, nech by bol akým boháčom.“²⁷¹

Početné jsou digrese, v nichž je vypravěč generálně skeptický: „Môžem čitateľa uistiť, že prechod od katolíka k marxistovi vôbec nie je bolestný. Je to tá istá mentalita. Lenže na filozofickej fakulte sa výrastok – ktorého už budeme nazývať študent – stretol s priateľmi a profesorami, ktorí zrejme marxistami neboli, naopak, podpichovali, kde mohli. A tak sa náš výrastok po roku už ani k marxizmu nehlásil. V živej pamäti slovenskej verejnosti boli ešte udalosti v Maďarsku roku 1956, ktoré nahnali jedným strach, iných utvrdili v názore, že Sovietský sväz je predsa len to isté ako iné imperialistické veľmoci. Maďarské udalosti

270 Tamtéž, s. 15–17.

271 Tamtéž, s. 23.

boli trvalou stigmu poctivých marxistov či komunistov – s tými udalosťami sa nedalo bežným rozumom vyrovnáť. Oveľa „ľahšie“ sa dalo zmieriť s tým, že aj v Československu sa popravovalo, lenže tieto čísla neboli známe. Študent už na gymnáziu vedel, že sedí básnik Novomeský a doktor Husák, rodák z Dúbravky, príbuzný pána Bučica z Novej Vsi. Výrastok sa s ním stretol na predvolebnej kampani roku 1946, keď bol Husák u strýka v Novej Vsi na návšteve a bola tam akási debata pri okrúhlym stole, kde sa aj pilo dobré ríbežľové víno. Študentov otec bol tajomníkom emenvé a tiež funkcionárom Demokratickej strany, ktorá sa neskôr stala Stranou obrody a roku 1989 zase Demokratickou stranou. Kvôli tomu výrastkov otec a jeho matka nesmeli roku 1948 alebo 1949 voliť. Študentov otec R. Sloboda počúval Londýn a čakal, že komunisti padnú. Potom sa z tej nádeje unavil a vykašlal sa na politiku, už aj preto, lebo sa stal z úradníka murárom. Na murárstvo R. Slobodu bol študent hrdý, bol rád, že komunisti vyhodili otca z úradu, lebo mal predstavu, že úradníci sú celkom zbytoční – tak ako si to myslí aj dnes väčšina študentov, o robotníkoch ani nehovoriac. Keď si uvedomíme, že roku 1958 bolo Slovensko ešte pomerne krásnou, čistou krajinou, že samotná Devínska Nová Ves bola nádherná obec s vylíčenými domami, kde ešte panovala starosvetská slušnosť a ohľaduplnosť, kde sa ešte zvonilo poludnie, kde ste sa mohli pokojne napiť vody z hociktorého novoveského potoka – tiekli tu tri, dnes sú spojené v poli do jedného, a ten preteká dedinou ako nejaký zelenofialový had, navyše plný smradu. Keď si uvedomíte, že komunizmus bol iba desaťročný a v jeho budúcnosť verili len niekoľkí, takže proti nemu ani nebolo treba bojovať, lebo ešte nebola korupcia a tieňová ekonomika, ba možno ani byrokracia, protekcia a podobne, neboli tie roky až také temné pre väčšinu – ak, ako sme spomenuli, ste neboli družstevníkom.“²⁷²

Případná je tu zmienka o Dostojevském: také on – jako gazda – se do smrti chlubil, že vězení mu dalo možnost žít mezi skutečnými lidmi – na rozdíl od literátů, kteří si své příběhy o světě vytvářejí u redakčních stolů.

Slobodova próza zachycuje nejen gazdovo (Slobodovo) bytí v Devínské Nové Vsi, ale i jeho biorytmy: sex, pití, z něhož se musel léčit, sebevražedný pokus, ale i jeho intelektuální úvahy o rodině a státu, o listopadovém převratu a jeho následcích. V biologických rytmech musí být však také – při veškerém napětí – místo pro úlevu, v níž člověk pocítí svoji souvislost s přírodou a vesmírem: „Keď teda žena odišla, gazda si ľahol na diván a zdalo sa mu, že v okne je niečo veľmi pekné. Vyzrel z okna, nebolo to

272 Tamtéž, s. 32–33.

tam. Kde som to len videl? – húta. Ide na dvor, nazrie do šopy, vyzrie z onoho okna, ale ten zvláštny pocit akejsi nezvyčajnej krásy, ktorý sa mu akoby mihol pred duchovným zrakom – ale aj pred očami – nemohol obnoviť. Sadol si na stôl, aby bol vyššie. Pred zrakom sa mu kývali stromy a za nimi ďalšie stromy, nehybné, vrby, topole, cez ktoré prebleskovali moravské vlny, a zrazu to uvidel: bolo to tyrkysové Moravské pole v Rakúsku, pole posiate žitom-oziminou. Tá farba bola viditeľná iba z jedného miesta v okne, a preto gazda vyliezol na strechu a žasol. Aj na našej strane bolo také tyrkysové pole. Až to dych zastavovalo. Za mrakmi, kde sa dalo tušiť slnce, ste cítili bezodnú prázdnotu vesmíru, a tu na zemi rastie obilie, život. Gazda sklonil hlavu a pocítil, že táto farba moravských lúk je najväčším zážitkom dňa, je akousi odmenou za trpkosť kuchynských prác a za stále sa vzdalujúcou rodinou: ženou, ktorá prilipla k vnučke, dcérou, ktorá prilipla k mužovi a dcére, za matkou, ktorá má smútok. Vrátil sa zo strechy naplnený radisťou, novou slobodou. V jeho veku už mnohí umierajú na bežné choroby. A on prestal piť, je pomerne zdravší ako v štyridsiatke, ľahšie znáša rôzne trampoty so žalúdkom, zubami, nohami a kĺbmi. Hádám treba žiť ešte dvadsať rokov a potom sa každý deň nájde takáto farba, dar za lopotu. A čo smrť sama? Môžeme si ju predstaviť ako niečo slávnostné, ako vrchol všetkých zážitkov. Každému je dopriate, ale možno sú takí šťastlivci, čo v hodine smrti pochopia s konečnou platnosťou svoje miesto v dejinách a v celom vesmíre.²⁷³

Sloboda si je vedom romantické dichotómie dvojí samoty – kladné a záporné, pro než majú Rusové – s využitím své implicitní diglosie, tedy staroslověnštiny a obecné východoslovanštiny či ruštiny, – pojmy „ujediněnie“ a „odinočestvo“; sám jeho hrdina snad ani zápornou samotu nezná, samota je pro něho spíše žádoucí stav, od něhož přejít ke komunikaci – třeba v kavárně – není velký problém.

Slobodův román je především řetězcem autonomních příběhů, které však vytvářejí domino románového celku a jeho poetiku; jeho členění na kapitolky tak typické pro deskriptivní, juxtaopoziční 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.).

Narativní maska se často prolamuje do ironie a sarkasmu (pasáž o emigrantech z USA), kdy se gazda nemůže prosadit svým vyprávěním

273 Tamtéž, s. 62.

o *Hadži Muratovi*. Do toho šokujícím způsobem předvídá budoucí události: „Spisovatel nemůže vidieť svet triedne. Zločinec mu môže byť sympatickejší ako svetec. Jeho cieľom nie je predostrieť čitateľovi vzorného pracovníka, ale ani vzorného teroristu. Obaja sú pre spisovateľa predovšetkým ľudia, ktorí za veľa svojích skutkov ani nezodpovedajú, a niet človeka, ktorý by za života neurobil aspoň niečo pekné a dobré. Keď je národ pokazený a lieči sa z dlhej ťažkej choroby, zrejme nebude namieste písať o katastrofách a strašiť ho, odhaľovať ľudské poblúdené srdce. Lenže pomôže človeku planý optimizmus?“²⁷⁴ Do toho v kapitole *Vášne* vtrháva ironická pasáž o „budovaní“ kapitalizmu, kedy si všimá narůstajících vášní a nepřátelství všech ke všem, Čechů k Slovákům a naopak, komunistů a nekomunistů a přitom prozíravě vidí blízké sociální vyústění a radí tlumit výrazné sociální rozdíly, aniž bychom se museli vracet k deklarativnímu rovnostářství. Čím je národ menší, tím víc bazíruje na svém jazyce (s. 107); gazda je původem Charvát a v zoufalství se modlí jen charvátsky a svou slovenštinu spíš konstruuje (jak gazda uvádí, Husák mluvil někdy česky, aby se jako komunista obviněný ze slovenského buržoazního nacionalismu projevil jako internacionalista, ale když se v češtině zmýlil, řekl: Promiňte mi moji češtinu, učil jsem se ji na Pankráci).

Nejostřejší gazdovy digrese se týkají katolické církve (kapitola *Námestník*, s možnou aluzí na hru německého dramatika Rolfa Hochhutha, roč. 1931, *Náměstek*, rozuměj náměstek Boží na zemi, něm. *Der Stellvertreter*, 1963, o údajné spolupráci tehdejšího papeže Pia XII. s nacistickým Německem – hra byla kontroverzní a vyvolala četné protesty; existuje i domněnka, že kompromitující podklady byly dramatikovi podvrženy sovětskými tajnými službami): „V nedeľu okolo pol šiestej sa spomedzi mrakov predralo večerné slnko a gazdovi bolo hneď veselšie. Prečítal si programy rozhlasu na budúci týždeň, niektoré náboženské články a zistil, že katolíci sa znova dostávajú k slovu – a hovoria to isté. Nevedomo teda, či ich v podzemí udržali práve také isté slová, nechceme povedať frázy, a či naozajstná láska k Bohu. Jeden biskup zazlieval slovenským spisovateľom, že nepísali o Slovensku. Keby išlo iba o to Slovensko, práve takú výčitku si vôbec nezaslúžia. Veď o čom inom píše Šikula, Ballek, Habaj, Chudoba, Jaroš, ba i európsky Johanides, ak nie o Slovensku? Zdá sa, že biskup mal na mysli akési ideálne Slovensko, nie to, ktoré pozná autor ako svoj rodný kraj, ale čosi nadnárodne, teda nič nehovoriaci symbol, slovo, akými sa hemžia mnohé bezduché modlitby, ktoré si gazda pamätá z destva. Zrejme ide o akéhosi ducha Slovenska – ducha bez konkrétneho pachu krajiny a regiónu. Gazdovi sa na chvíľu zazdalo, či se tí katolíci

274 Tamtéž, s. 101.

v ilegalite vôbec dajako obrodili. Ak zase začne byť ich doménou tymián a procesie a ornáty a zvonečky na mince, tak ich tá mládež, ktorá je údajne s nimi, veľmi rýchlo opustí. Je tiež trochu nespravodlivé voči iným kresťanom, že celá republika sa pripravuje na príchod pápeža. Česi už asi zabudli, že celé stáročia proti nemu bojovali a že Petr Chelčický ho nazval Antikristom.“²⁷⁵

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.

Próza Jiřího Šimáčka *Snaživky* s podtitulem „nejnižší forma románu“²⁷⁶ je takovým dílem, které patří k inovované, radikální žánrové složce současné české literatury. V centru této narace je skupina mladých dívek, které se živí modelingem, kosmetikou a styky s muži na úrovni lepšího či horšího eskortu, slovy Ladislava Štaidla z jeho paměti „hledají zázemí“.²⁷⁷ Jistým přechodným cílem je sňatek s ekonomicky zajištěným mladším či starším mužem; zajišťují se však i samy dědictvím a vysokými výdělky. Hlavní však je, že žijí, jsou hodiecentrické: to se kdysi vytýkalo našim lidem před rokem 1989, totiž že žijí spíše budoucností nebo minulostí, ni-

275 Tamtéž, s. 139.

276 J. Šimáček: *Snaživky*. Nejnižší forma románu. Brno 2009.

277 L. Štaidl: *Vino z hroznů*. Red.: J. Dobiáš. Praha 2003. Viz také naši stať *Souvislosti dnešní české a slovenské prózy a jedna provokativní marginálie (Vino z hroznů Ladislava Štaidla)*. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*. Red. M. Součková. Prešov 2006, s. 237–250.

koli přítomností, že jsou příliš „dějinní“ a že příliš „budují“: měly spíše žít dneškem podle hesla „carpe diem“. Takové ony „snaživky“ jistě jsou. Jiří Šimáček (nar. 1967 v Brně) vystudoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity estetiku a dějiny umění (rozuměj kunsthistorii), jako scénárista spolupracoval s Českou televizí, založil se Zdeňkem Plachým umělecké sdružení Střežený Parnas, psal divadelní hry; patří k nové brněnské umělecké generaci a jeho popisy života skupiny dívek stylizované jako narace jedné z nich jsou pokusem o modelování nové románové, tedy žánrově modelované skutečnosti. Neřekl bych, že jde o věc tak převratnou, jako byl například francouzský „nouveau nouveau roman“, ale spíše o změnu tematicko-morfologickou; vyprávěcí způsob není nic výjimečného, když nepočítáme jazyk mladé dívky, který je specifický, ale nijak originální.

Formuje se tu žánrový tvar, který vychází nejen z rázovitého jazyka dětí umělého světa drahých restaurantů, mixovaných nápojů, špičkové kosmetiky a luxusních aut, ale zejména světa jiné informační hodnoty. Ve stylu současných novin časopisů jsou stěžejní pasáže vyčleněny na okraji jako upoutávky (např. „Měl si dát turka, stejně to určitě chlemtala celý život. Mačiato.“ (Šimáček 2009: 7). Údaje o konkrétních reáliích, zejména výrobcích, jsou řešeny internetovými odkazy na okraji stránky: <http://www.cottonfiled.dk/> <http://bbuk.bettybarclay.com/> aj. Názvy kapitol jsou koncipovány větším písmem jako výrazné anotace: „Ráno vytáhnou na snídani Moniku. Monika už to o Renče ví, takže to chce taky probrat“ (Šimáček 2009: 14); Takže si sedám a dám si absolutku s kolou a hned se rozhodnu, že to dnes nemíchám, protože dnes chci mít čistou hlavu. Pingl na mě nějak moc čumí, ale je mi to celkem jedno“ (Šimáček 2009: 35); „Za dva dny jsou Vánoce, no já teda pojedou k našim, protože jinak teda nevím, co bych tady jako dělala. Tady nemá cenu vůbec na Vánoce zůstat, protože by tu stejně bylo mrtvo a já stejně nejsem moc zvědavá na to, abych jako na Vánoce chystala Vánoce na další den, že jako budu mít s Petrem druhý Vánoce. To on by měl druhý Vánoce, já bych měla jenom jedny, o den později a na Vánoce bych žádný neměla, jenom bych je chystala“ (Šimáček 2009: 45). Někdy je text faktograficky tak bohatý a nepřehledný a mluvená dikce tak bohatá, že čtenář nerozliší, co je upoutávka, název kapitoly nebo běžný text.

Ideově tematickou dominantou díla je naprostá a všeobecná vyprázdněnost, vyžilost, vyhořelost, únavový syndrom a pocit totální absence hlubší reflexe, toho, co přesahuje úzké zájmy jedinice; sdělení se pohybuje mezi internetem, kosmetikou, alkoholem a cigaretami, bohatými muži, výpisy z katastru nemovitostí nebo z banky. V tomto smyslu tato „nejnižší forma románu“ je emblémem dnešní doby, jež nepřeje velkým idejím. Na počátku byl strach z ideologií, které tragicky utvářely podobu 20. sto-

letí, později se to projevilo na rezignaci na ideje vůbec jako na něco „démodé“ spojené s nacionalismy 19. století, s národními a politickými mýty, stejně jako s pojmy jako vlastenectví nebo národní stát. I když se tento „román“ podobající se v podstatě „proudu vědomí“ objevuje až v první dekádě 21. století, lze říci, že doba mu už příliš neodpovídá a nové generace budou vyžadovat opět nové ideje a silné transcendence. Vypadá to tak, že tato žánrová podoba románu je spíše labutí písní období, které nastalo v 80., někde až v 90. letech 20. století, a bylo v našem prostředí spojeno s převraty konce 80. let a nyní zvolna končí. Otázka je, nakolik se strukturální prvky tohoto žánru, tedy především orální dikce, invaze nového jazyka moderní technologie a reklamy, komiksově poetiky, útržkovitosti a rychlosti (děti, které se dívají na staré filmy v televizi, obvykle komentují „Je to strašně pomalé“), ukážou jako nosné i nadále, zdali se stanou víceméně stabilní složkou románové poetiky. Z české literatury víme, že se podobné jevy objevily již kdysi v románech Vladimíra Párala (nar. 1932) z 60.–70. let 20. století a v „řídkých“ prózách Michala Viewegha (nar. 1962) psaných od počátku většinou už jako filmové scénáře; jde tedy jen o stupeň radikalizace žánrové formy. Román nicméně může být charakteristickou reflexí dobových nálad, způsobů života i moderních či postmoderních technologií v lidském životě, ale i úvah o zbytečnosti či nezbytí žánrových proměn.

V slovenském literárním prostředí, spíše však v jeho nižších patrech (pokud je toto vyjádření rozdělující literaturu na „vyšší“ a „nižší“ vůbec vědecky korektní) můžeme odkázat k próze Vlada Haratíka (roč. 1960) *Sladký jed*²⁷⁸ reflektující život promiskuitních mileneckých dvojic v prostředí divokého kapitalismu 90. let 20. století (na obálce je „upoutávka“ z hodnocení Lubomíra Feldeka: „Keby Haratík všetko, čo píše, písal z vlastnej skúsenosti, priatelia by sa mu asi museli na ulici vyhýbať veľkým oblúkom. Pre jeho hrdinov, produkty devädesiatych rokov, je – podobne ako pre dobu – príznačné, že u nich absentujú klasické zábrany. Vďaka tejto absencii sa im však v pätách rodia zážitky, o akých sa slušným ľudom ani nespája – a Haratík má z čoho mlieť“ Nevím, zda je to kladné nebo záporné hodnocení, spíše z něho číší objektivismus příznačný i pro Haratíkovy jiné prózy *Vojna psov*, 1997, a *Slepé uličky*, 2000: mezitím čas oponou trhnul a Haratíkova líčení jsou až příliš krotká, zejména pro české prostředí...). Haratík nejde tak daleko jako Šimáček pokud jde o jazyk, styl a žánrovou formu díla, nicméně shoduje se s ním v tom, že literatura by měla reflektovat pustotu současného života, to, o čem jinak a na jiné myšlenkové úrovni píší i jiní, často generačně vzdálenější prozaici.

278 V. Haratík: *Sladký jed*. Bratislava 2003.

Zajímavým kontrapunktem k románu představitele mladé moravské literatury Jiřího Šimáčka je románové, lehce postmoderní dílo „osmašedesátá“ Tibora Ferka (nar. 1932); jde o volnou trilogii, přičemž dva díly jsou úžeji tematicky spjaty.²⁷⁹ Volně je s nimi spojen román *Lásky hra osudná*²⁸⁰, jenž v dobrém slova smyslu připomene některé reflexivní prózy Rudolfa Slobody: takoví autoři jako umělci i jako lidé to nemívají na světě lehké, neboť jejich senzitivita budící dobré city vyvolává ve vnímání také pocit vlastní nedostatečnosti a snad i viny, jakousi kreativní závist, že lze psát dobrou literaturu tak jemně a citlivě. Jejich díla jsou jaksi přirozeně humánní, a proto nekompromisní, vidí hnisající vředy světa a přímo a nebojácně je pojmenovávají, nikoli však s vítězoslavnou investigativitou, ale s lítostí a smutkem. Taková díla vyvolávají představu, že za povrchní fasádou literárních směrů a doktrinářských poetik se skrývají v podstatě dva proudy – stejné jako v životě: dobro a zlo, laskavost a násilí; vyvolává také představu, že jemnost, citlivost a nenásilí jednou zvítězí, ale že to možná bude nikoli na tomto světě. Proto próza Tibora Ferka, absolventa teatrologie na Univerzitě Karlově, novináře, dramaturga, dramatika, prozaika a překladatele, je neustále obnovovanou syntézou, budováním mostů: mezi českým a slovenským kulturním prostorem, například v toposu Tater, kde se setkávají osudy Jiřího Wolkra, Franze Kafky a Karla Čapka s osudem univerzitního učitele, jehož ošklivý studentský žert vytrhl z jeho pracoviště vstříc světu, jenž ho překvapí, ale nezdolá, kde najde nové uplatnění, novou nezávislost, staronovou lásku, ale také mostem mezi minulostí a přítomností, věčnou polohou lásky, osudu a naděje, které koncentruje již čapkovský název díla. Postmoderně stylizovaná kompozice implantuje do hlavní dějové linie – příběhu slovenského intelektuála v soukolí zhrublého světa – také úryvky z tatarské korespondence zmíněných autorů, kteří svůj osud spojili s českým prostředím, ať ji psali česky nebo německy, ať již jejich zázemím byly východní Čechy, Morava či Brno, Prostějov nebo česko-německá Praha. Hlavní postava, Edmund Mundant, vymykající se jak svým jménem, tak židovským původem i studiem (má pražské školy) z jeho prostředí, je do jisté míry transformovaně autobiografická. Lze tedy jemné předivo této Ferkovy prózy pokládat i za svého druhu niternou konfesi. Změna na Mundant (lat. také vlastně opisovač, písař), pro niž se rozhodne syn Edmund, ho z prostředí znovu vyděluje: prosvítá tu stín Kafkovy Proměny, odcizení oslabované citlivostí a důvěrou, ale nikdy zcela nemizející. Je tedy Mundantova konfese románem o románu, textem o textu a textem

279 T. Ferko: *Občan O(t)O*. Fiktivny príbeh s prvkami faktu. Bratislava 2010.

280 Spolok slovenských spisovateľov, Bratislava 2006.

v textu. Průnik textů, kultur a jazyků, jistá míra odcizení, které je vlastní každé literatuře, neboť ta se nemůže identifikovat se světem, aby jej mohla vykládat z nadhledu a odstupu, odcizení jako nikoli výjimečná, ale typická vlastnost člověka a jeho kulturních produktů. Člověk směřuje ke klidu a vyrovnání, ale nikdy je nenachází a ani najít nechce.

Charakteristické je, že všechna tři díla jsou ukotvena v lokalitě západních Vysokých Tater, zejména v okolí vesnice Ždiar, kde protagonista, mladý, nejprve ortodoxní komunista a potom reformista 60. let minulého století, který je po sovětské okupaci odsunut do bezvýznamnosti, analyzuje příčiny toho, co se stalo. Období tzv. normalizace a konsolidace bylo ovšem na Slovensku jiné než v českých zemích, diskriminace měla pro Slováky mnohem menší existenční dopady. I tento protagonista dopadl vlastně snesitelně a měl dost času na vnitřní reflexi, na svůj „stream of consciousness“ či „monologue interieure“. Oproti dynamické, spíše vnějškově pragmatické formě *Snaživek* stojí jakoby „neužitečností“ struktury Ferkových zповědí, které se až užírají v souvislostech a v uvádění různých svědectví: co je smyslem těchto nekonečných konfesí, komentářů, citátů, mot, parafrází či výpisků z četby od Marxe přes Sartra k dalajlámovi? Možná vlastní ospravedlnění, hledání viny a vykoupení, ale hlavně smyslu lidského života vůbec; ta mnohomluvnost, která je zejména v *Občanu O(t) Ovi* a v *Pokušení*, méně v *Tatranském pastorále*, až odzbrojující, současně však příliš rozvolňuje vnitřní téma díla. Příběh slábne, pokud zcela nemizí, rozvíjí se čerchovanou čarou, přerušovaně, nevýrazně. Autorův romanopisecký habitus se pohybuje na citlivé a prostupné hraně literatury faktu, autobiografie a fikce, sám je to romanopisec-kolážista sestavující literární mozaiku; v českém prostředí byl takovým autorem shodou okolností Ferkův vrstevník Jindřich Uher (1932–1998). Próza je zatížena filozofováním, „pomalostí“, která tak kontrastuje s „rychlostí“ *Snaživek*, jejich zkratkovitostí, překotností, naprostou věcností, zobrazením „nahého života“: tu jsou zповědi, konfrontace, existenciální linie pozvolna slábne, posilují se paralelismy, topoi či loci communes, fixní ideje, mimo jiní židovství, marxismus, socialismus a životopisné momentky.

Brněnský novinář Jindřich Uher (1932–1998) patří – jak uvedeno – k stejné generaci. Je rok narození 1932 (V. Páral, Tibor Ferko, Jindřich Uher) opravdu jen náhoda? Jeho kulturně cestopisná témata obsahují kolážovou směs příběhů a nesyžetových úvah, lyrických reportáží, korespondence, komentářů, dialogů a konfesí. Zvláště silné je to v tzv. ruském tématu, například v knize *Objektivem srdce*.²⁸¹

281 J. Uher: *Objektivem srdce*. Lyrický cestopis. Brno 1985.

Lyrizovanou koláž se silnou empatií, s motivy eroticky naladěného, krásou posedlého starého muže, jehož citu a temperamentu odpovídá Rusko a Slovanstvo, nejdříveji uplatnil právě v životopisném románu o L. Janáčkově, jehož podstatnou vrstvou jsou pasáže o skladatelově vztahu k Rusku, ruské kultuře, slovanství a moravanství. Domnívám se, že všechny tři zmíněné komponenty jsou navzájem propojeny a nesouvisejí jen s dobovou atmosférou doznívajícího obrození a slovanskou ideou, která měla v českém prostředí politický podtext. Spíše tu Janáček a s ním Uher vycítili něco velmi podstatného a inspirativního, totiž pluralitu kulturních a mentálních kořenů středoevropského prostoru, který jim vyhovoval z hlediska tvůrčího temperamentu. Janáček a v jeho stopách Uher se pokusili nově formulovat vztah moderního člověka k moravanství, slovanství a ruské kultuře zaníceně, ale současně kriticky; vedle posedlosti Ruskem, které Janáček i Uher navštívili, je tu jasný vlastní postoj, ale současně potřeba vývojových impulsů... Janáček jako přesvědčený slezský a moravský Čech těžce nesl vztah českého centra k vlastnímu dílu, jež vyrůstalo z mediteránních, tedy hlubinně jiných tradic. Jako by vše koncentrovala tato kouzelná a sarkastická věta: „...přemýšlí, ale ne nad otázkou, nýbrž nad Janáčkovým návrhem. Rozhodně by potřeboval právě nyní nějaké moravské tance jako vložku do baletu, který napsal kapelník Kovařovic podle Stroupežnického.“²⁸² Dávno před tím, než do české literatury vtrhla zcela oficiálně postmoderna, tu Uher vytvořil experimentální prozaické pásmo na hranici fiction a non-fiction, jimž se tehdy ještě říkalo beletrie a věcná próza.²⁸³

282 J. Uher: Janáček – román života. Praha 1993, s. 142.

283 Viz I. Pospíšil: In margine slovanství a ruství v Uhrovu *Janáčkově* (J. Uher: Janáček – román života. Český spisovatel, Praha 1993, 360 s.). Opera Slavica 1993, III, 3, s. 57–59. Kniha okouzlení a jistot (J. Uher: Objektívem srdce, Brno 1985). Rovnost . 15. 4. 1986, s. 5. Nezbytí křidel (J. Uher: Hledání křidel, Brno 1988). Brněnský večerník 24.11.1989, s. 3. Píseň teskné radosti (J. Uher: Píseň teskné radosti, Hodonín 1992). Lid. noviny 25.8.1992, s. 13. Uhrův Janáček (J. Uher: Janáček – román života). Rudé právo 2.11.1993, s. 5. Životopisný román o Leoši Janáčkově. Život, osud, hudba a národ (J. Uher: Janáček – román života, Český spis. 1993). Lid. dem. (Praha), 20.12.1993, s. 5. Život, osud, hudba a národ (J. Uher: Janáček – román života. Český spis. 1993). Lid. dem. (Brno) 17.1.1994, s. 9 (Souběžně vyšla také recenze muzikologa prof. Rudolfa Pečmana Román o Janáčkově životě; obě recenze byly pojaty jako komplementární.). Ona a Martinů (J. Uher: Ona a Martinů, Čes. spisovatel 1995). Brn. večerník 16.10.1995, s. 3. Mezi kameňmi a hviezdami. Hovoríme s básnikom a prozaikom Jindřichom Uhrom. Literárny týždenník 1995, 5, 27. januára, s. 1 a 11. Jindřich Uher a ruské téma: jádro a souvislosti. In: Argonaut z Moravy. Sborník příspěvků z konference k nedožitým 70. narozeninám Jindřicha Uhra. Redigoval I. Dorovský. Brno – Boskovice 2002, s. 42–47.

Zajímavý je z tohoto hlediska můj rozhovor s Jindřichem Uhrem, který vyšel v slovenském periodiku Literárny týždenník. V odpovědi na první otázku „Jak bys charakterizoval rozdíl mezi svými básněmi 60. a 70. let a těmi, které jsi napsal naposledy?“ Uher odpověděl: „Básník jde ,po ptaní vlastně celý život. Je to tuláctví mezi kameny a hvězdami, mezi trávou a vesmírem, člověkem a osudem.“²⁸⁴ (citujeme z původní české verze rozhovoru, v LT vyšlo v slovenském překladu).²⁸⁵

Mohli bychom ovšem uvádět další příklady, kdy se propojuje fiction a non-fiction, esej, věda a beletrie: ze slovenské tvorby ještě například některé prózy Dany Podracké (roč. 1954), naposledy *Hystéria siberiana*, soubor esejů, studií, zpola beletristických a zpola vědeckých kapitol (autorka je původní profesí psycholožka), k nimž je připojen poměrně rozsáhlý seznam použité literatury, beletrie i odborné produkce.²⁸⁶ Vychází tu z románů japonského prozaika Harukiho Murakamiho (nar. 1949), tedy její dílo je jednou velkou aluzí na jednu epizodu z jeho románu *Na jih od hranic, na západ od slunce*.²⁸⁷ Autor je velmi módní a jeho dílo je vlastně také založeno na silné intertextualitě, zejména ve vztahu k moderní americké (USA) literatuře. Ovšem také, jak někteří píší, vychází ze starší tradice japonských románů počátku 20. století, tzv. šišosecu.²⁸⁸ Je tedy pasáž o hysterii siberianě pro Podrackou výzvou k rozsáhlému psychologicko-uměleckému zpracování této problematiky, kterou již v úvodu charakterizuje takto: „Magický prvok z Murakamiho románu vyvolal čosi ako lavínovú reakciu záujmu, nepredstierané prihlasovanie sa k čomusi, čo akoby niekoľkými riadkami opisovalo chorobu moderného človeka, ktorá vôbec nepatrí do psychiatrických príručiek ani medzi diagnózy. Dokonca sami psychiatri sa vyjadrili, že takúto formu diagnózy nepoznajú a ani ju neliečia. Choroba, na ktorú nie je potrebný liek či psychoanalýza a psycho-

284 Medzi kameňmi a hviezdami. Hovoríme s básnikom a prozaikom Jindřichom Uhrom. Literárny týždenník 1995, 5, 27. januára, s. 1.

285 Viz I. Pospíšil: Jindřich Uher a ruské téma: jádro a souvislosti. In: Argonaut z Moravy. Sborník příspěvků z konference k nedožitým 70. narozeninám Jindřicha Uhra. Redigoval I. Dorovský. Brno – Boskovice 2002.

286 D. Podracká: *Hystéria siberiana*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2009.

287 Autorka odkazuje na řadu Murakamiho děl v slovenských a českých překladech: *Hon na ovcu*. Přel. L. Kružlíková, Bratislava 2004. *Na jih od hranic, na sever od slunce*. Přel. T. Jurkovič. Praha 2004. *Norské dřevo*. Přel. T. Jurkovič. Praha 2005. *Kafka na pobřeží*. Přel. T. Jurkovič. Praha 2006. *Tancuj, tancuj, tancuj*. Přel. L. Preussová. Bratislava 2007. *Konec světa&Hard-boiled Wonderland*. Přel. T. Jurkovič. Praha 2008. Mezitím vyšel česky další Murakamiho román, a to *Sputnik, má láska* (Přel. T. Jurkovič. Praha 2009) a *O čem mluvím, když mluvím o běhání*. Praha 2010.

288 Viz recenzi L. Sekáčové, na kterou odkazuje D. Podracká (*Hystéria siberiana*. Bratislava 2009, s. 5): <http://luciasekacova.blog.sme.sk/c/94831/Hysteria-siberiana-alebo-Na-juh-od-hranic-na-zapad-od-slnka.html>.

terapia, existuje najmä u duchovne založených ľudí. Tak ako to vyplýva i z internetových diskusií a artefaktov, je to narastajúci pocit duchovnej osamotenosti, vytesnenia sa zo spoločnosti, akýsi zautomatizovaný pocit monotónnosti života, z ktorého sa, nevedno kedy, vytratil veľké myšlienky a veľké city. Ten, kto je schopný si to uvedomiť, na rozdiel od klasickej depresie či psychózy, je odhodlaný ísť za Niečím, nevzdávať sa svojho imaginárneho cieľa, neprestávať oživovať svoju nádej, vieru i lásku v čokoľvek, čo sa vynorí možno za nasledujúcim pahorkom či stromom.“²⁸⁹

Aluzívnosť literatúry, ktorá vyrústa z jiného textu, nabýva podobu vedeckého pojednania na okraji esejistiky, beletrie a vedeckého diskurzu, rozmýšľa dosavadní hranice krásnej literatúry a mieri jinam, za meze bežných žánrov. Nejde jen o objavovanie nových tém a problémových okruhov (feminizmus, genderová témata, postkoloniálna produkcia, elektronická média, internet, facebooky aj.), ani o skutočnú radikálnu transformáciu žánrového systému, jak se to dělo v romantismu nebo moderně, ale o následování postmoderního trendu, jenž vytváří celé na sobě naskládané vrstvy, v jejichž případech nelze hovořit o jednotlivých žánrech, ale spíše o žánrových společenstvích. Na to nemůže genologie nereagovat, a to v počáteční fázi především jistou bezradností. Nejde ani tak o nové technologické prostředky šíření textů, o možnosti jinak nakládat s textem a texty, ale o kvalitativně nový prvek permanentní přestavby nikoli žánrového systému, ale samotné žánrové struktury.

Zajímavým jevem v české a slovenské literatúre je pak určitý návrat konzervatismu ideového, tematického i tvarového, jenž na pozadí postmoderních a jiných výbojů tematických, tvarových i životně postojových vypadá jako nový a svěží objev: návraty, tedy obnova revitalizace starých postupů takto fungovala ostatně vždy. V jedné studii jsme takto srovnávali tvorbu J. Hnitky a Zogaty, jinde jsme psali na téma revitalizace, jindy zase konzervativních tendencí.²⁹⁰

Již samo označení doby po roce 1989 jako doba transformace ukazuje na novinářskou, tedy imitativní inspiraci, tedy nepřesnost, atraktivitu, jistou míru vynucování, reklamní opakovanost, stejně jako další pojmy, které jsou spojeny s vývojem v Evropě v 90. letech 20. století. Obecným rysem doby je radikálnost, lehkost vytváření nových názorů, přesvědčení

289 D. Podracká: *Hystéria siberiana*. Bratislava 2009, s. 4–5.

290 Viz např. naše studie Tradiční a konzervativní hodnoty v literatúre konce 20. a počátku 21. století. In: Slovo – obraz – zvuk I. Literárnovedné štúdie. UKF v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry, ed.: M. Kerul'ová, s. 91–102. Konzervativní rezistence jako součást literárního vývoje. Slavica Litteraria, roč. 11, č. 2, 2008, s. 19–28. Revitalizace v ruské a české literatúre: dvě cesty. In: Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre. Vedecký zborník. Nitra 2009. Ed.: M. Kerul'ová, S. Lauková, s. 9–21.

o možnosti rychle dosáhnout vytyčených cílů. V literatuře je s tím spojen průnik triviality, která se váže na volné postmoderní vzorce: jednak ilustruje jejich poetiku, jednak tím s jejich pomocí získává určitou míru sofistikovanosti, která jí umožňuje dostat se do světa velkého diskurzu. Pro tyto procesy je charakteristická dominance tzv. měkkých přístupů, celková ambivalence, znejistění, rozostřenost, hodnotová promiskuita a kult imitativnosti. Žijeme v době, kdy na velkých idejích a velkých textech cizopasí myšlenky malé a texty nicotné. Neboť žijeme podle Waltera Benjamin – v éře všeobecné reprodukovatelnosti – to tvrzení pochází z 30. let 20. století – a filozof ještě nemohl znát elektronická média. Žijeme v době diktátu masmédií a neobvyklé lidské schopnosti posunovat do žurnalistické roviny všechno: myšlenky, city, vášně, ctnosti, lásky i nenávisti. Dominantní není ani tak hra jako pohrávání s člověkem – to ostatně není nic nového: takto si počínala literatura již dlouho a ve spojitosti se vznikem totalitních a autoritářských režimů ve 20. století a zejména v jeho druhé polovině stále častěji a plánovitěji; když si například vezmeme, jaké ideje prosazovaly jednotlivé postavy české literatury v rozpětí od 40. let 20. století do počátku 21. století. Pro takové vnímání světa je charakteristická především ztráta časové dimenze a důstojnosti spjatá s vytvářením estetické hodnoty, vyostřená relativizace hodnot a typicky mediální hodiecentrismus často krytý nadčasovými zřeteli. Tato doba – a to její zásluha – ukázala, jak je snadné obratně imitovat nové myšlenky, jak je snadné z nich učinit novinářskou veteš, neustálým opakováním likvidovat v podstatě vše a vytvořit tak pocit všeobecného znechucení a nudy.

K tradicionalistickým polohám patří i román Márie Bátorové *Stred* (2010). Nebudeme se nyní vyjadřovat k románu jako žánru, odkazujeme k řadě teorií románu a také k našim knižním publikacím, v nichž se o nich a o románu obecně píše.²⁹¹ Slovenský román²⁹² se začal rozvíjet na stře-doevropské poměry relativně brzy; za první slovenský, tedy v podstatě slovensky psaný román se pokládá *René mláďenca príhodi a skúsenosti* (1784–1785) od Jozefa Ignáce Bajzy (1755–1836)²⁹³, který prožíval poslední léta v slovenské literární vědě neobvyklý boom. V podstatě jde o výchovný román osvícenského typu s avanturními prvky („dobrodružná putování“) mířící od pikareskního románu; zajímavá je jak kompozice,

291 Viz *Labyrint kroniky*. Brno 1986. *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998. *Ruský román znovu navštívený*. Brno 2005.

292 O mapování novějších dějin slovenského románu se v druhé polovině 80. let 20. století podle mého soudu úspěšně pokusil J. Števec (1929–1996) v díle *Současný slovenský román* (Bratislava 1987).

293 V. Marčok: *Počiatky novodobej slovenskej prózy. Próza klasicistická a preromantická*. Bratislava 1968.

tak originální jazyk díla, jenž souvisí s dobovými slovenskými polemikami o podobě nového literárního (spisovného) jazyka (dosud to byla v podstatě čeština), jichž se Bajza sám zúčastnil. Pro srovnání: v české literatuře se román objevuje později, i když některé slovesné tvary období barokního připomínají román (Komenského *Labyrint světa a lusthauz srdce*, 1631), brzy se objevuje Lindova *Záře nad pohanstvem* (1818). Nicméně ještě Božena Němcová píše povídky, jimž nyní říkáme většinou romány (*Babička*, 1855, *Pohorská vesnice*, 1855, *V zámku a podzámčí*, 1858). V řadě příruček se tato nomenklatura nejistota projevuje retušováním označení „krátké a větší prózy“. Tato ambivalence vychází z dobového označování románu podle jeho převažujícího francouzského typu ve smyslu romance (angl. „romance“), tedy především prózy s milostným a dobrodružným syžetem, vše ostatní spíše deskriptivní bylo označováno jako vyprávění, tedy narativ či povídka. Každá slovanská literatura se tu chová poněkud jinak, ale povídka mívá charakter terminologicky promiskuitní (cokoliv, co se vypráví), nebo označuje menší narativní útvar pokrývající dnes prostor mezi short story a románem; tvary, jež se někdy označují jako „malý román“, miniromán/mikroromán, např. v Estonsku *lühiromaan*, tedy „krátký román“. Román musel být takto útvar obsáhlý, syžetově bohatý: jeho dnešní podoba směřující k celistvosti a universalismu byla ještě daleko.

Sociálně psychologické útvary pěstuje v slovenské literatuře nejvýrazněji Svetožár Hurban Vajanský (1847–1916); vycházejí především z tradice sociálně angažovaného ruského románu. Nehledě na pozdější modernistické a postmodernistické výboje v slovenské větší próze se model sociálně psychologického románu v podstatě realistického typu, i když někdy obohacený novějšími postupy, zdaleka nevyčerpal. Jeho dominantou nepřestává být líčení společenských elit – kdysi zemanských, později a nyní spíše intelektuálních. Vůdčím tématem v tomto typu románu je role národa, jeho místa ve světě, jeho poslání a osud. Slavný Igor Smirnov v jedné své nedávné, nepříliš zdařilé knize o literárních žánrech, v níž se mu podařilo dokonale ignorovat jedinou literárněvědnou disciplínu, jež se žánry zabývá – genologii,²⁹⁴ mluví přímo o gosrománu (rus. „государственный роман“, tedy „státní román“, román o říši apod.), ale to je jen vznešeněji pojmenovaná banalita, neboť tak se o ruském románu od N. M. Karamzina jako o výrazu ruské státní myšlenky, psalo odjakživa.²⁹⁵ Román se tak stal modelem pro hierarchické uspořádání

294 И. Смирнов: *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*. Санкт-Петербург 2008.

295 Viz také I. Pospíšil: *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: J. Malina. Brno 2005.

literárních řad, druhů a žánrů, stejně jako stát pro hierarchizaci sociálních tříd, vrstev a skupin. Ruská stylizace a artikulace románu projevující se např. přítomností tzv. ideologické besedy, dialogu a disputace, jež zaplňují romány Turgeněvovy, Tolstého a Dostojevského, u každého však jako součást jiné narativní struktury, silně působily ve světové literatuře, a to nejen jako projev „ruské duše“, ale také jako univerzální propojení mikrokosmu a makrokosmu. Objevují se v značné míře v středoevropském, a tedy i slovenském románu a přezívají proto, že jsou vlastně přítomny i daleko za hranicemi realismu, neboť sytí jak modernistická, tak postmodernistická díla, pokaždé ovšem jinak: v moderně v struktuře a kompozici, v postmoderně jako materiál deziluzivně reminiscenčně parodického zpracování.

Slovenská literatura jako celek a román zvláště mají tradičně rurální charakter, zatímco česká literatura se vesnického rázu své tvorby zbavovala už od druhé poloviny 19. století v souvislosti se silnou industrializací (české země byly průmyslovým srdcem habsburské monarchie), zrodem dělnické třídy a rozvojem města jako hlavního objektu umění (např. v Rusku se urbánnost prosazovala zvolna se zrodem umělé metropole nad Něvou, která se stala literárním emblémem²⁹⁶. Zatímco Praha se takovým emblémem stávala až v průběhu 20. století²⁹⁷ – po roce 1918 to bylo přece jen provinční město monarchie, Bratislava se jím stává vlastně až v posledních desetiletích, zejména po federalizaci Československa v roce 1968, ještě výrazněji pak po roce 1993). Ladislav Ballek (nar. 1941) a Rudolf Chmel (nar. 1939) na jedné brněnské besedě mluvili o své účasti na urbanizaci slovenské literatury, k níž docházelo fakticky až v 70.-80. letech 20. století.

Slovenská literární vědkyně, básnířka a prozaička Mária Bátorová (nar. 1950), jednu dobu předsedkyně slovenského PEN klubu, autorka literárněhistorických knih, které vyšly i v zahraničí, a uměleckých textů, jež byly přeloženy do řady jazyků včetně japonštiny, přišla v roce svého životního jubilea s románem. Sama patří k typickým představitelům „učených básníků“, stejně jako v českém prostoru Vladimír Macura (1945–1999) nebo Daniela Hodrová (nar. 1946). To s sebou nese značné výhody, ale i podobně významná rizika: zdá se, že se jí podařilo obě činnosti – ne však zcela – oddělit a využít spíše kladných stránek těch i oněch.²⁹⁸

296 B. Топоров: Петербургский текст. Москва 2009.

297 A. M. Ripellino: Magická Praha. Praha 1996.

298 Z jejích literárněvědných děl uveďme: Roky úzkosti a vzopätia. Causa Editio, Bratislava 1992. Jozef Čiger-Hronský a moderna: mýtus a mytológia v literatúre. Veda, Bratislava 2000. Něm. verze: Jozef Čiger-Hronský und die Moderne. Frankfurt am Main – Berlin -. Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien

Román *Stred* (Ikar, Bratislava 2010) zaujme již tím, že se ostře dotýká delikátních témat dnešního života, jeho temných stránek – společenské nespravedlnosti a promarňovaného dědictví roku 1989. Strukturně se podobá něčemu, co se v českých zemích v současné beletrii objevuje jen zřídka: značné místo tu zaujímají dialogy o politice, o místě Slovenska v Evropě, o mravní krizi ve vědě a kultuře. Není tu však patrná ani „zhnušenost“ ani „blbá nálada“, spíše hořkost, skepse, ale i vitalita a naděje. Román má vlastnosti bestselleru; není intelektuálsky uzavřen do sebe, je románem urbánním, elitním textem o elitě, ale nikoli jen pro elitu (skutečným „středem“ události je třígenerační velkorodina), s dobře dávkovanou nostalgií, romancí a atraktivním prostředím. Neřekl bych, že je přímo feministický, ale svět je tu traktovaný mužsky pod ženským vedením. Na rozdíl od děl spisovatelů-mužů jsou tu představitelnými figurkami právě muži: vypadá to, že jsou na světě jen proto, aby tvořili pracovité pozadí úspěšných, aktivních žen (viz například téma ženy mezi dvěma muži: hlavní hrdinka se rozhoduje jako podle rady moderních sexuologů pro muže-ochránce, i když je genově přitahována mužem-agresorem: či dítě vlastně čeká, je poněkud zamlženo). Najdeme tu i pikantní, emblémová místa, která se zapamatují: muž, jehož žena donutí, aby močil vsedě kvůli možnému znečištění záchodového prkénka, či rozhovor o orgasmu jedním dechem s debatou o koruně velkomoravského knížete Svatopluka a uherského krále Štěpána. Autorka do románu integrálně včlenila své úvahy o kultuře, politice, dokonce báseň a pojednání o Dominiku Tatarovi. Čechy a Češi jsou viděny/viděni očima okouzlených Slováků, kteří obdivují zejména Prahu.

Stred nepřesahuje rozměry sociálně psychologického tvaru s akcentací „románu elity“; sahá svou artikulací k hranicím již zmíněného „státního románu“. Na rozdíl od I. Smirnova jsme to takto ostře nikdy neformulovali, ale **téma národa, státu a státnosti jsme v řadě ruských románových děl pokládali za klíčové** – mohlo by se to vztáhnout i na slovanské literatury obecně, zvláště některé. Z tohoto hlediska je *Stred* románem kultivujícím národní a státní téma uměřeně, ale o to vytrvaleji a v různých polohách. Tou základní je již zmíněná ideologická beseda/debata/diskuse/disputace, dalšími pak vsuvné digresivní texty politické či politizující ve formě přednášky, báseň, odborný text a ovšem konkrétní výroky reminiscenčního a aluzivního charakteru.

2004. Paradoxy Pavla Straussa. Petrus, Bratislava 2006, podíl na knize Biele miesta v slovenskej literatúre (spolu s J. Hviščem, V. Marčokem a V. Petrikem). SPN, Bratislava 1991. Z poezie: Púšte a oázy. Bratislava 2008. Z prózy: Zvony v kameni. Bratislava 1993. Tíš. Bratislava 1996. Tell. Bratislava 1999. Biele steny. Bratislava 2003.

V románu se toho mnoho neděje, je spíše syžetově nevýrazný, snad s výjimkou erotických scén odehrávajících se v zahraničí; tím se blíží charakterologickému románu ruské, event. britské provenience, v nichž se líčí postavy, jejich vztahy a interakce s prostředím. Román jde v tomto smyslu i ve stopách slovenské románové tradice, je spíše výrazem deficitu národního, státního občanského života tím, že vytváří komplementární obraz slovensko-česko-evropský, zejména pro období 1968–1989: v Praze 60. let, kde někteří protagonisté studovali (jakoby reflexe tradice slovenských studentů v Praze – i s jejich velmi ambivalentním vztahem k českému prostředí, jemuž se potom často vzdávali reálně i ideově nebo se dokonce proto němu stavěli, neboť je chápali jen jako přechodné stadium: viz M. Kukučín, osud prvorepublikového Elánu apod.²⁹⁹). Bratislava jako metropole státu, ale také centrum slovenského intelektuálního života se v slovenské literatuře začíná nacházet v pozici Prahy 20.-30. let 20. století.

V románu jsou prezentovány vlastně tři prostory: prostor Bratislavy a Slovenska jako takového (ale to „nebratislavské“ Slovensko je tam přítomno jen málo), Čech (tedy skutečných Čech jako západní části dnešní České republiky) a hlavně Prahy v reminiscencích a Evropy v podobě studijního pobytu a emigrace. Axiologicky stojí nejvýše intelektuální elita spojená životem s Bratislavou, studiem s Prahou a intelektuálně s pobytem ve světě a hlavně v Evropě, jak se objevuje v konfrontačních diskusích. Nejnižší stojí „převlékáči kabátů“, kteří nepřestali vládnout ani po roce 1989 a 1993; nevýrazný slovenský disent se podle autorky promítá do morálního marasmu současnosti.

Jestliže jsme na počátku naznačili, že žánrový typ románu *Stred* je tradiční až tradicionalistický sociálně psychologický román s vůdčím modelem ideologické besedy a svými milostnými tématy připomínající Kukučínova vzpomínková Mladá léta (Mladé letá, 1922) s jejich studentskou a školskou dominantou, nelze ani zapřít polemický charakter díla, tedy to, co Rusové někdy charakterizují jako „злободневность“, jež stojí na okraji *klíčového románu* (roman à clef): mezi protagonisty se pohybuje řada postav, které znalci bratislavského intelektuálního prostředí mohou snad dešifrovat, zvláště když jim autorka napovídá známou floskulí z úvodu: „Akákoľvek podobnosť situácií a postáv v románe s postavami a situáciami

299 Je zajímavé, že při veškeré blízkosti Čechů a Slováků posilované v průběhu 19. a 20. století až po vznik a likvidaci společného státu, je zde nejen řada nedorozumění, ale i obrovský deficit vzájemného poznání, dokonce elementárních reálií z historie i žhavé současnosti. Stačí se podívat na české informace právě o Elánu a Slovácích v českém prostoru od 19. století po dnešek nebo – na druhé straně – na slovenské reflexe českého prostoru výlučně jako „Čech“ nebo typická slovenská adorace Prahy jako redukované podoby Země koruny české.

v reálnom svete je čisto náhodná.“ Jistě může vzniknout heuristická práce dešifrující tato „tajemství“, tedy např. prototypy postav a modelové situace, najít onen pověstný „klíč“, ale to není podle mého názoru podstatné. Spíše je zajímavý typ a vnitřní narativní struktura románu jako nástroj naléhavosti vlastního sdělení.

Román bychom mohli také charakterizovat jako „hledání ideálu na smetišti dějin“, pokud tím myslíme budování hodnotové hierarchie postav s pátráním po minulosti a nacházením tradic a vývojových linií, na nichž se může národ a stát rozvíjet. Z nejnovějších dějin jsou tradice šedesátých let, protinormalizační úsilí, jehož je právě v slovenské historii poměrně málo, ale o to jsou tyto činnosti zásadnější. Základní představou a emblémem románu je představa duchovního středu, hledání rovnovážné polohy lidského života, k níž vede cesta od náboženského a kulturního přesahu, v jistém smyslu i umění sebezapření, což s projevuje například ve vyústění milostného života mladé hrdinky. Není to ovšem pojetí náboženství, konkrétně křesťanství, pravděpodobně katolického, jako sady rigidních dogmat, spíše volného, svobodného vnímání boží přítomnosti: postavy románu jsou lidé, kteří patří k elitě slovenské společnosti, jež sice nepřekypuje enormním bohatstvím, ale žije si nad poměry většiny společnosti, a to v každé době, i tehdy, kdy se jí nedaří nebo je politicky zatlačena. Zvláště ženy potřebují udržovat nejen svá srdce a své duše, ale také svá těla v zařízeních, která jsou v dnešním světě běžná.

Z tohoto hlediska jde o román sociálně uzavřenější, který reflektuje i atomizaci a izolacionismus dnešní společnosti nehledě na veškerou globalizaci a informační boom nebo právě proto. Stěží si můžeme představit člověka se základním nebo středoškolským vzděláním ze Záhorí, Kysuce, Turce, Šariše nebo Gemeru ve světě těchto bratislavských intelektuálů, kde se duševní práce dědí jako rodový statek: z románu nevyplývá, nakolik „chodí mezi lid“, tedy jak hluboce znají život lidí, kteří nikdy privilegovanými nebyli. I osudy slovenských postižených za normalizace většinou – jistě až na výjimky – nesnesou srovnání s každodenním lopotěním „obyčejného“ člověka bez výhledu, jeho zájmy a názory. Román tak jaksi mimochodem, mimo svou vlastní koncepci a kompozici zachycuje tento rozpor podtextově, implicitně.

Román se z naratologického hlediska dělí na relativně vymezená pásma, v nichž vystupují jednotlivé postavy, jejichž osudy se potom splétají a střetávají. Jeho *čerchovaná kompozice* odpovídající, jak už řečeno, klasickému realistickému, sociálně psychologickému románu, se vyjevuje již v incipitu in media res, totiž uprostřed ideologické debaty: „Tento strach, – povedal muž uprostred debaty tlmene, a predsa zreteľne, akoby nemohol zadržat' nejaký vnútorný tlak, – šíri sa ako mor, nenápadný, ponad

hlavy sa nesúci pach, ktorý sa spúšťa, nezadržateľne rozplývavo sa vkráda medzi ľudí, nahlodáva ich istoty a svobodné rozhodovanie...jeho reč s cudzím prízvukom prechádzala do šepotu, stále zreteľného.“³⁰⁰ I když román začíná takto náhlým incipitem, jeho skutečným začátkem je *Prolog* a nakonec *Epilog*, jak tomu bývá například v románech Dostojevského nebo Turgeněva. Dává se tak najevo, že román je jen, jak se v *Prologu* praví, sekvencí života, útržkem velkého příběhu. Před tím byly jiné příběhy a potom budou zase jiné; to, co Dostojevskij v explicitu, resp. epilogu *Zločinu a trestu* označuje jako „ale to je již jiná historie“.

V Prologu je tento postoj („Je len jeden veľký príbeh. Všetko ostatné, aj my a naše životy, sú len sekvencie. Asi takto uvažoval človek, ktorý však svoju sekvenciu naplno a rapsodicky žil, akoby to bol veľký príbeh.“³⁰¹) spojen s dedikáci: Román je věnován muži, jenž už dávno nežije, člověk náročný na sebe i druhé, který by tento román rád četl (můžeme se s velkou pravděpodobností domýšlet, kdo tento člověk je), druhý je člověk, jenž žije nenápadně, ale „zrazu sa zistí, že tento nenápadný muž je jednou z centrálnych postáv medzinárodného teritória profesie, ktorej sa venuje.“³⁰² Epilog v líčení scény pohľbu ideově a lidsky klíčové postavy románu je také pokusem o naznačení osudu hlavní postavy; něco končí a něco začíná nebo pokračuje: velká a osudová láska mladé ženy se však vytrácí, i když na pohřbu sehraje ještě svou velkou úlohu; potom mizí, aby uvolnila místo reálnému životu, onomu pomyslnému „stredu“, kde není ani chladno ani horko, jenž může vzbuzovat svou přílišnou realností nejistotu a pochybnosti.

V tomto rámci se pohybuje v podstatě generační román tří pokolení slovenské inteligence, která prochází určitým vývojem od poválečných let, zejména však od 60. let 20. století po současnost. Neustálé zmarňování, ale také neustálý boj za ideály a představy naplňuje její každodenní konání v různých historických údobích. Otázka hned na počátku: byly to pravdu stále stejné ideály, které tato mladá poválečná generace prosazovala, byla tu opravdu dodržena jejich alespoň rámcová kontinuita? Často se totiž stává, že mezi námi žijí třeba osm desítek let lidé, kteří měli vždy pravdu – od 50. let po dnešek – ale stále jinou, jejich názory byly vždy správné, ale jen očima té doby, dokázali je rychle a obratně měnit, aniž by to působilo jako „převlékání kabátů“, ale vždy – někdy teatrálně a před zraky veřejnosti – jako hluboký vnitřní přerod. Z této pozice potom soudili generace následující, „normalizační“ apod., jestli měli právo nebo ne dělat to nebo ono, mýlit se nebo mít prostě stále stejný, jim nepochopitelný názor, jako

300 M. Bátorová: Stred. Bratislava 2010, s. 7.

301 Tamtéž, s. 5.

302 Tamtéž, s. 5.

by na omyl nebo vytrvalost v názoru měli právo jen oni sami, nemluvě o tom, že generační pohled jistě nepostihuje individuální postoje a někdy neprávem zobecňuje. Román *Stred* tyto otázky vyvolává jemně, nevtíravě.

Román je zaplněn konkrétními reáliemi – možná až příliš. Jsou to věci, jak už bylo uvedeno, z úzkého intelektuálního okruhu, například grantový systém, grantové komise a ostudné způsoby rozhodování, boj o nápravu; je to však příliš detailní a pro mnoho čtenářů nesrozumitelné, nehledě na to, že by tyto pasáže mohly komunikovat s budoucností, kdy tento náš svět, život a jeho minulostní projevy, grantové systémy a to kolem nich budou tak exotické, jako byla doprava na konci 20. století pro „návštěvníky“ z proslulého televizního retroseriálu. Literatura, belles lettres, tedy literární umění, spočívá ovšem ve smyslové konkrétnosti čili v detailu, ale také v schopnosti přesahu.

Jednou z esteticky působivých složek románu jsou některá líčení a portréty, například hlavní ženské hrdinky: „Helga má tisíc tváří, nie získaných, ale vrodenných. Azda najviac ju charakterizuje premrštená vnímavosť, citlivosť, hypersenzibilita a intuícia, živelná túžba poznať, ísť stále ďalej, no pritom si udržať poznané. To znamená, že nožnice roztrvorené medzi pohybom a trvácnosťou sa v nej vždy extrémne napínajú. Z tých dvoch polôh aj najviac ťaží, pretože jej umožňujú slobodne sa vzdialiť a slobodne sa znovu postaviť na vlastnú bázu.“³⁰³

Slovensko a jeho místo ve světě, Slováci a jejich schopnosti jsou ideově tematickou dominantou románu: to se především týká vsuvných, digresivních básní a novel a vlastně i odborného textu „vnútorná emigrácia“ jako přednášky, ale i útržků debat, například o vnímání Slovenska a Slováků ve světě a jejich minulosti: „Tak som v diskusii spomenul zákon, ktorý prišiel do platnosti rok po rakúsko-uhorskom vyrovnaní a ktorý legitimizoval v praxi zásadu platnú desaťročia, že kto chce niečo znamenať v štátnych službách alebo verejne pôsobiť, musí si meno písať po maďarsky alebo po nemecky, a vyrátal som im od vicekráľa Selepečíniho, ktorý úspešne vyjednával s Turkami, cez Adama Františka Kollára, ktorý Márii Terézii vyrobil koncepciu školstva, Mateja Bela, veľkú ozdabu Uhorska, až po Masarykove spisy, kde on sám veľmi pozitívne hodnotí Štefánikovu pomoc jemu aj Benešovi v Paříži aj v Amerike, až som skončil pri Slovenskom národnom povstaní a jeho čisto morálnom podklade, keďže Slovensku sa vtedy materiálne darilo, teda tento zdvih proti fašizmu, v ktorom sa spojili kresťanské mierové sily s odborními a ľavicou, poukázal som na tento pozitívny príklad...“³⁰⁴ Samozřejmě tato pasáž může vyvolat úsměv přímoča-

303 Tamtéž, s. 61.

304 Tamtéž, s. 16.

rostí až naivitou, neboť každý ví o zákulisí politiky své ..., ale je tu v kostce vyložena názorová koncepce a uvedeno něco, co je pokládáno za hodnotu, i když jen v rámci diskuse ústy jedné z postav. Politické názory, které jsou v ideologických debatách vyslovovány, trpí však vykonstruovaností nebo idealizací často: to se týká i vykreslení českého prostředí a jeho intelektuální kapacity, české minulosti a zkušenosti.

Za klíčovou pasáž pokládám tu, v níž Helga jde ze zpovědi (vztah k náboženství je vylíčen spíše povrchově, demonstrativně), vidí postavy na lavičkách před úřadem vlády a srovnává tyto jevy s vyspělým Západem. Zvláště v těsném sousedství kostela a zpovědi by to byla vhodná příležitost pro ostrou sociální kritiku, například toho, proč jsou v metropoli žebráci, bezdomovci, zda jsou to skutečně jen lenoši, jimž se nechce pracovat, a jak se asi cítí hlava státu, v němž je toto běžnou skutečností. To je právě místo, kdy by román mohl nabýt dynamiky textové, emotivní i sociální, kde by mohlo dojít k posunu v problému inteligence a lidu, ale tato možnost je bohužel promarněna. Ženská postava se na tyto jevy dívá spíše ozvláštěně, jakoby zdálky, jako cizinka, jež se ocitla v neznámé zemi, nikoli z pozice prokletých otázek Dostojevského, tedy nikoli jak tyto jevy zmírnit, ale jak a kde hledat a nacházet jejich příčiny a viníky.

Kritika románu by mohla konstatovat přílišnou tradičnost románové struktury a kompozice. Myslím naopak: autorka zvládla vcelku dobře sice tradiční, ale stále účinnou kompozici a do románu dostala – oproti neustálému „textual vomiting“ – starobylou a skoro zapomenutou, i když, jak už řečeno, místy naivní vážnost: ostatně naivita a sentiment nejsou – jak víme – pouze zbytky poetik z konce 18. a počátku 19. století; hrají v literatuře i v její filozofické vrstvě stále význačnou roli.

Spolu s úspěšným románem *Biomanzelka* (2010) vydal rok nato patrně nejpopulárnější a nejslavnější český spisovatel, jenž se již stává světovým a snad předbíhá i dosavadní původem české celebrity Michal Viewegh svůj text *Další báječný rok*.³⁰⁵ Informace na přebalu nás informuje, že M. V. (roč. 1962) žije v Praze a Sázavě, jeho knihy vyšly v celkovém nákladu skoro 1,5 miliónu výtisků, byly již přeloženy do třiatvaceti jazyků a dočkaly se sedmi filmových zpracování. Jeho bibliografie čítá s touto knihou 23 položek. Všechny údaje jsou fascinující, zejména pokud jde o spisovatele píšícího tak minoritním jazykem, jakým čeština nepochybně je. Ze všech údajů je asi nejpodstatnější Vieweghova snaha stát se slavným, výrazným, často exhibovat, být sebevědomým, ale také šťastným, hedonistickým člověkem, který oproti věčné nespokojenosti, známému českému „brblání“ a „blbě náladě“, jak to nazval V. Havel, zdůrazňuje pěkné momenty ži-

305 M. Viewegh: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2011.

vota, žít si a užít, ale žít i konfliktní a nepříjemné věci a hlavně nacházet štěstí mimo pojetí spisovatele jako mravokárce, kazatele a proroka. To by bylo jistě chvályhodné, neboť, jak se zdá, je to jedna z cest, již nastoupil spolu se svým vydavatelem a která by mohla vést k zachování alespoň obrysů tradiční literatury, umožnit tomuto tradičnímu umění zachovat se i v tlaku nových médií a technologií, které literatuře hrozí likvidací, ale mohou ji i pomoci – i když v jiné podobě – udržet. Ukazuje se, že nehledě na všechny nové technologie jsou Vieweghovy, ale i jiné knihy kupovány a čteny. Otázka je, zdali to není také setrvalostí tradice a přičylností k člověku k materii, ke kusu potlačeného papíru více než k virtuální informaci na nějakém nosiči, nicméně Vieweghova zásluha je v tom mnohem větší: zejména jeho otevřené napojení na triviální literaturu (v tom jde ve stopách nejsvětovějších tvůrců) a na film, neboť jeho prózy, většinou značně útlé nebo již méně vnitřně promyšlené a strukturované, jsou dobrým východiskem pro filmový scénář, pokud se jím už zvolna nestávají.

Je zřejmé, že ve Vieweghově tvorbě tak dobře připravené již triviální tematikou a narativními postupy má své místo otevřená publicistika: čím více se autor vidí jako výrazná světová osobnost, o to více se chápe žánrů, které jasně tuto osobnost prezentují: jako by již nebylo třeba vytvářet umnou funkci, ale jen se přidržel osobnostního faktu, jenž se sám stává literárním artefaktem. Jde o dobrý marketingový tah: připravit si půdu atraktivními prózami kultivujícími více než hlubokomyslné úvahy a temné vize zejména sexualitu a melancholii z ní plynoucí včetně různých poloh citovosti a potom již postačí sebezprezentace, vlastní portrét, vlastní život a názory, které se stávají předmětem zvědavosti. Dosud to Viewegh střídal (*Báječná léta pod psa* vedle *Nápady laskavého čtenáře*, *Román pro ženy* vedle *Báječných let s Klausem*, první *Báječný rok* – deník 2005 z roku 2006 – vedle *Románu pro muže*, *Povídky o lásce* a *Bio manželka* vedle *Dalšího báječného roku*). Kromě střídání je tu ještě prolínání: osobnostní linie, vysoká míra subjektivity a sebestřednosti sílí; není tedy divu, že již na počátku píše: „Když jsem to udělal jednou (vydal deník), napodruhé je zbytečné zdržovat se vysvětlováním. Výhodou opakovaného zločinu je, že nemusíte ztrácet čas omluvami. Prostě to uděláte znovu [...] V příštích týdnech a měsících budu psát dvě knihy najednou: tento deník a humoristický román s pracovním názvem *Bio manželka*. Je to zdánlivě veselý příběh muže odmítajícího se smířit s tím, že deset let po svatbě je na desátém místě manželčina hodnotového žebříčku – bohužel to bude částečně autobiografické [...] *Bio manželka* je moje dvaadvacátá kniha, tento deník třiadvacátá.“³⁰⁶

306 Tamtéž, s. 7–8.

Tradice spisovatelova deníku v různé žánrové a tematizované podobě není věc nová; kdysi jsem se některými příklady těchto próz zabýval.³⁰⁷ Poznámka na okraj: jsou deníky a „deníky“; ten Vieweghův patří spíše k těm v uvozovkách, tedy k výběrovému a stylizovanému. Jsou však autoři, kteří si píšou skutečné denní záznamy všeho, co zažili, aniž by je klasifikovali, hierarchizovali, selektovali a publikovali, tedy jako existenciální autentické svědectví, zatím mimo sféru literární komunikace: tyto deníky mají i výrazné literární ambice a vzhledem k opětovné fascinaci literaturou faktu mohou se stát novou literární dominantou v budoucnu.

V uvedené studii jsem vycházel z toho, že jsou situace, v nichž se společenské a osobnostní tlaky prosazují relativně přímo a kdy je třeba bezprostředně měnit tvar literárního díla tak, aby funkčněji vyjadřovalo osobnost tvůrce – žánr se natolik vzdaluje tradičním útvarům, a to i těm, které dříve kultivoval sám autor, natolik nabývá vysloveně osobnostních rysů, že se přímo stává funkcí tvůrčí osobnosti. Analyzoval jsem z tohoto hlediska M. F. Dostojevského (1821–1881) a Jakuba Demla (1878–1961), jež tvořili v převratné době druhé poloviny 19. a počátku 20. století, kdy iluzivní obraz světa, jak jej reprezentovala literatura tzv. kritického realismu, přestává postupně plnit své poznávací a estetické funkce. Uvedl jsem tyto úvahy o „personalistických žánrech“ dvěma citáty, které se týkají obou autorů, svým naturelem dosti blízkých. V jednom jde o výrok Karla Čapka, který „rehabilituje“ Demlovo Svědectví o Otokaru Březinovi, kde slavný český symbolista, básník a esejista vyjadřuje názory, které mohou pobuřovat: Čapek bere Demla v ochranu a z autopsie dosvědčuje, že takto se někdy Březina *in camera caritatis* vyjadřoval. Vytýká mu spíše to, že si to nenechal pro sebe a obraz básníka-světce zkomplikoval. Stejně jako Fjodor M. Dostojevskij patřil Jakub Deml k spisovatelům, kteří si dokázali zneprátnit kdekoho nezměrnou netaktičností, která vyplývala z jejich až nezřízené upřímnosti, z uvádění nepřijemných až nechutných detailů, krutých polemik, z uvádění faktů, jež člověk raději smlčí. Poetika takové prózy si však takový postup přímo vyžaduje: nachází se vlastně mezi věcnou literaturou, řekli bychom literaturou faktu, ale v její subjektivní podobě, je výronem lidské duše, jejích utajených záhybů; současně je to však – jak jinak – stylizace: jak šikovně autor „namíchá“ tento koktejl nesnesitelných detailů, tak pozorně je chápána jeho upřímnost a autenticita a tím lépe skryje svůj záměr, kalkul, svou stylizaci. M. Viewegh, o němž

307 Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje 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 Šlápěje J. Demla) v mé knize *Genologie a problémy literatury*. Brno 1998.

jsme nejednou už psali, mimo jiné také jako o kvázipostmodernistovi, a to v různých kontextech a srovnávacích souvislostech,³⁰⁸ je v tomto žánru spisovatelského deníku vlastně tvůrce zvláštní autorské strategie: snaží se být autentický, ale současně nezastírá ani stylizace, jež se pak stávají nástrojem nové autentizace, resp. autenticitou „na druhou“. Krajnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro autory takových próz typické. S touto nutkavostí sebevyjádření je spjat kult intenzity beroucí počátek za romantismu a orientovaný na takovou práci s časem, která je protikladná např. klidovým polohám deskriptivní prózy, románové kroniky apod. Experiment s časem, vypjatost ideálu a jeho neustálé vyjadřování vyvolává permanentní napětí vedoucí k obnažování lidského tajemství. J. Cateau v reprezentativní publikaci o kreativě Dostojevského ukazuje na skutečnou polymorfnost jeho inspirace: byli to „vyznavači ideálu“ (Cervantes, Schiller, Hugo), „proměteovci“ (Shakespeare, Balzac, Goethe, Puškin), roztodivné románové tvary (pikareskní román, triviální román, E. Süe, D Quincey), stejně jako různé filozofie, motivy nemoci a peněz. Zejména na románu *Výrostek* dokládá, že Dostojevskij intenzivně pracoval se silou času (kap. *Puissance du temps et temps de la puissance*) stíháním nebo rušením času.³⁰⁹ F. M. Dostojevskij, pronikající do nitra lidské bytosti i do zákonitostí kosmu, staví svá díla na principu oxymór.³¹⁰ Kdybychom prozkoumali dobový literární kontext, došli bychom k tomu, že převažujícím byl žánr román, a to román

308 Рождение средневропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зогата – М. Вивег). In: Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы X международной научной конференции в двух частях. Международная Ассоциация преподавателей русского языка и литературы, Учреждение образования „Гродненский Университет им. Янки Купалы, Гродно 2005, часть 1, с. 79–91. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retorika na paměti. Jubilejní sborník v čest na 60-godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: B. Biolčev, V. Stefanov, K. Bachneva, P. Karagiozov, J. Bačvarov. Sofija 2005, s. 498–504. *Lekce tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303–313. Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: Literaturny słowiański po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją H. Janaszek-Ivaničkovéj. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81–88. Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44.

309 J. Cateau: La création littéraire chez Dostoievski. Institut d'études slaves, Paris 1978, s. 467–476.

310 A. Červenák: Človek v literatúre (Dostojevskij a súčasná literárna veda). Bratislava 1986.

milostné zápletky a tzv. balzakovský román. Ruský román šel buď zcela vlastní cestou, nebo s těmito útvary polemizoval (Turgeněvovo „skládání“ románů z novel, Tolstého prozaický „epos“ postavený proti románu, Dostojevského rozklad dramatického typu románu polyfonií). Současně však vznikala potřeba – daná především osobnostně – překročit meze tohoto žánru, ocitnout se na samé hranici umění, respektive posunout umění blíže životu a světu. K tomu vedou v zásadě dvě cesty: buď formovat slovesnou stavbu, která bude svou podstatou vytvářet alternativu reality (epos, epepejový román), nebo komentovat realitu, stačit její rychlosti, najít typ literatury, který by bezprostředně vyjadřoval názory osobnosti a zachycoval svérázný dialog jedince a světa.

Máme na mysli konkrétně Dostojevského projekt *Deníku spisovatele* (1873, 1876–1877, 1880–81). Struktura *Deníku* není určována apriorním plánem, je taková, jaké jsou podněty okolí a jak ostrá je jejich osobnostní percepce. Tím se úloha osobnosti v utváření žánru stává ještě významnější a bezprostřednější. Deník se vyznačuje polygeneričností: obsahuje povídky, úvahy, eseje, fejetony, vzpomínky, polemiky politické a literární, nekrology, přednášky, referáty o soudních procesech, recenze a poznámky. Na *Deník spisovatele* však – na rozdíl od filozofů a historiků – nepohlížíme jako na konglomerát názorů a koncepcí, ale jako na žánrový celek a svébytnou estetickou hodnotu. Ostatně historická věrohodnost prezentovaných argumentů – jako u Dostojevského vždy – je oslabována už zmíněným oxymóronovým charakterem, v němž jedna strana popírá či přímo vylučuje druhou – přitom však jde o to, že obě jsou stejně platné v závislosti na povaze vztahu autora (senzitivního subjektu) a světa. Dostojevskij – na rozdíl od Demla – používá i romantických narativních strategií; publikuje své vlastní texty jako cizí, náhodně nalezené a tváří se přitom jako jejich editor (naopak Deml přímo a otevřeně vydává texty svých přátel). Nikdy neztrácí ze zřetele umělecký charakter svého „deníku“. I státní úvahy o Rusku, které prý dříme a zaostává za velmocemi, nazývá ironicky *Sny a přeludy* (Мечты и грезы). Malé u Dostojevského sousedí s velkým, detail naráží na kosmos, popisy prachu v petrohradských ulicích stojí vedle národohospodářských úvah, mikrokosmos se stýká s makrokosmem. U Slovanů, zejména, východních, přežívá i v nové literatuře povědomí magické úlohy slova; zdůraznění orální povahy tvorby ostatně takto postihl F. Wollman, když svou proslulou knihu nazval *Slovesnost Slovanů* (1928)³¹¹; se zdůrazňováním slova se setkáváme i v koncepcích M. Bach-

311 Viz něm. překlad F. Wollman: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von R. Ibler und I. Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von K. Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von R. Belentschikow und R. Ibler, Bd. 7. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles –

tina, S. Averincev píše v tomto smyslu o dvou významových hladinách řecké kultury, exoterické (myšlenkové modely, které lze snadno převádět z jazyka do jazyka) a ezoterické (modely spjaté svou fyziognomií s určitým jazykem). Latinská kultura převzala pouze exoterickou hladinu, ezoterické bránila římská „gravitas“. Východní Slované převzali řecké slovo v jeho obou hladinách přímo.³¹²

Postava Jakuba Demla (1878–1961), českého básníka, prozaika a vydavatele, vzpurného kněze, který bývá tradičně řazen ke kruhu katolických básníků Českomoravské vysočiny, byla a je různě a protikladně hodnocena. Od roku 1989 se stala zase středem nebývalé vydavatelské pozornosti. V Národní knihovně ČR je pod jeho jménem registrováno 224 položek jeho děl, sborníků a knih věnovaných jemu a jeho době. Nemá valného smyslu zastavovat se u detailů jeho života: faktem zůstává, že jeho deníky připomínající svou heterogenitou právě Dostojevského Deník spisovatele – Šlépěje – vycházely tam, kde kněz sloužil – v Jinošově a Tasově na Třebíčsku, taky ve Šternberku, jindy vyšly péčí jeho milenky Pavly Kytlicové, něco vydalo v 90. letech 20. století nakladatelství Vetus Via v Brně. Z vyprávění svého děda, řídicího učitele na Vysočině, vím, jak kupoval od Demla jeho spisy, včetně *Šlépějí*, které kněz-spisovatel rozvážel po svém kraji ze svého tehdejšího působiště Tasova; byla to událost, která však mezi starousedlíky vyvolávala rozporné reakce, hlavně svou permanentní polemičností a již zmíněnou, tehdy zcela neobvyklou upřímností až prostořekostí, napadáním všech, zejména všeobecně uznávaných autorit, střídavě církevní hierarchie, T. G. Masaryka, branných organizací Orel a později i Sokol, jimž Deml původně věnoval řadu článků a a Sokolskou čítanku (vydala Pavla Kytlicová v Tasově, 1923, 1924). Impulzivnost, jeden ze znaků geniálního básníka-kněze, přesně odpovídá povaze tohoto žánru; jeho zběsilost se v něm beze zbytku reflektovala. O *Šlépějích* psali mnozí; v tomto smyslu odkazujeme k citovanému článku a kapitole v mé genologické knize; byli to např. Miloš Dvořák, O. F. Babler, W. Wiliński M. Ripellino, jenž jako slavista spojil žánr *Šlépějí* s destruktivní metodou L. Sterna a s prózou V. Rozanova Опавшие листья (1913).³¹³

New York – Oxford – Wien 2003. 402 s., reedice: F. Wollman: Slovesnost Slovanů. Ed.: I. Pospíšil, M. Zelenka. Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Středoevropským centrem slovanských studií a Slavistickou společností Franka Wollmana. Red.: E. Niklesová, redakční spolupráce: N. Čuvelva. Brno 2012.

312 С. Аверинцев: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, 1976, с. 152–162.

313 Ke konci 80. let 20. století se v tehdejším Československu objevily první práce jen objektivnější články o Demlovi, viz mj. J. Mourková: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), 1988, č. 34, s. 3. V. Binar: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J.

Za předchůdce Demlových *Šlápějí* bývá právem pokládán Léon Bloy (1846–1917).³¹⁴ Zajímavé jsou zejména popisy Dánska a Dánů, mezi nimiž nějakou dobu žil. Když se podíváme na skladbu deníku blíže, vidíme, že je tu málo detailů, tedy toho, čím naopak oplývá Dostojevskij a po něm Deml – žánr je tu spíše výrazem myšlenkových makrostruktur a lidské povahy Bloyovy. Z tohoto hlediska se Bloyův deník jeví jako mezičlánek mezi Deníkem spisovatele a *Šlápějí*: detail ztrácí svou váhu, zvyšuje se míra exaltovanosti a sebelítosti. Deml představuje syntézu obou přístupů: ukazuje otevřeně prorockou i odpudivou tvář, současně však vychází z uměleckého detailu, který však přesně a přísně nespojuje s makrostrukturami jako Dostojevskij.

Zatímco u Dostojevského je směřování od detailu k makrostruktuře, od mnohosti k jednotě, k řádu evidentní, v Demlových *Šlápějí*, které jsou tvarově ještě rozmanitější a navíc juxtapozičně uspořádané, s detaily, jež mají asociativní potenci, bylo by možné předpokládat absenci této jednoty, řádu.³¹⁵ V citované stati jsme si povšimli, jak se do tohoto žánru promítají literární směry (zejména moderna u Demla jako předchůdce surrealismu s jeho spojováním protilehlých rovin reality).

Z tohoto hlediska patří M. Viewegh do doby, která je více či méně poznamenána postmodernou s jejím ponorem do triviality, s její intertextovostí, exhibováním a šokujícími detaily.

Stejně jako u uvedených příkladů nese tento žánr významný punc autorovy osobnosti, je vlastně jeho sebevyjádřením, nástrojem jeho až arogantní seberealizace, která osciluje mezi snahou šokovat tzv. upřímností a rafinovanou stylizací, vykalkulovaností. Součástí této narativní strategie, jíž se M. Viewegh blíží J. Demlovi, je jeho umanutost až posedlost určitými tématy: známá je jeho obsese bývalým českým prezidentem Václavem Klausem (věnoval mu samostatnou knihu *Báječná léta s Klausem*, 2002). Objevuje se i tu: „Věren principům svého novoročního projevu (*Pomáhejme potřebným, ale hlavně pomáhejme tam, kde to má smysl a kam dohlédneme.*) udělil Václav Klaus milost čtyřem bývalým spolupracovní-

Deml: Tasov. Praha 1971. O. Babler: Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre 1928, fasc. IV-V-VI, s. 351–359. M. Dvořák: Rodný kraj v díle Jakuba Demla. Život 5–6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, 1936, s. 106–111. W. Wilinski: Jakub Deml. Przegląd powszechny, t. 199, č. 595–596, 1933, s. 137–153; t. 199, 1933, č. 597, s. 285–301. M. Ripellino: Due studi di letteratura Ceca, II. L'arte di Jakub Deml. Torino – Milano – Genova – Parma – Roma – Catania 1950. No. 3.

314 L. Bloy: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896–1900. Stará Říše 1919.

315 Viz naši studii: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a *Šlápěje* J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338–349.

kům zastřeleného vládce podsvětí Mrázka a odjel lyžovat na Monínec.³¹⁶ Při každé vhodné i nevhodné příležitosti se autor o něho otírá, komentuje i jeho obraz visící na stěně státní instituce. Stavba deníku, který je ovšem deníkem výběrovým, jenž je opět spíše kvázideníkem, „kvázišlěpějemí“, mu umožňuje zvýraznit dominanty svého postoje k světu: kromě Klause je to zejména útočení na literární kritiky, na některé spisovatele (Coelho – ale nelze popřít, že jsou to úvahy trefné), metapartie o vlastní tvorbě.

Jestliže jsem kdysi Viewegha označil za kvázipostmodernistu, jenž spíše persifluje postupy „tradiční“ či „klasické“ postmoderny, využití tohoto žánru a jeho stavba a geneze svědčí opět o značné míře originálního přizpůsobení, v jehož čele stojí tento deník jako svého druhu komentář vlastní tvorby, současně její medializace a propagace. Viewegh si tak z postupů, které tzv. seriózní autor nepřijímá nebo se za ně stydí udělá součást vlastní poetiky, svůj – jak by řekli ruští formalisté – tvárný postup (прием): „Práce na románu mě opět baví, radost z psaní se vrátila. Neříkal jsem to? Vyhýbám se mejdanům, chodím brzy spát, časně vstávám a piju víc čaje a kávy než vína. Neuvěřitelné. Překvapeně objevuji objevené: že i ryze pracovní euforie může být stejně opojná jako alkohol.“³¹⁷ Směřuje tedy Viewegh i zde k jakési kvázimetapróze, žánr si přetváří jako druhotnou stylizaci po vzoru oloupávané cibule nebo obnažované matřjošky: hravost není sice u Viewegha dominantní, ale není také prvoplánová, vyrůstá z hloubi samotné narace jako její přirozený výstup. Někdy z té stylizace, již dotváří tento žánr, až zamrazí: to když popisuje, jaké dárky komu dal. Z Vieweghovy prózy, jakož i z celého jeho díla, pramení velká hrdost až pýcha na vlastní úspěch, na to, že se dokáže prosadit, postarat se o rodinu, žít plnohodnotný život. Oproti „blbě náladě“ staví na odív svůj skvělý ekonomický a společenský status, zdůrazňuje, kam všude je zván, současně však odmítá tradiční českou či „čecháčkovskou“ falešnou či předstíranou skromnost. Chce vytvořit nového člověka, který jde za úspěchem, vyznává kult výkonu, je však současně citlivý až sentimentální, nenechává se omezovat dobovými doktrínami. I to je součástí narativní strategie jako práce s žánrem, který budovali předtím jiní v jiné době a na jiném materiálu.

Jestliže Viewegh jde svou kvázipostmodernou ve stopách realismu tak, že dotahuje do krajnosti jeho fotografické postupy, jde do minuciózního detailu, současně však odmítá to, co bylo pro klasickou fázi realismu 18. a 19. století v impaktu osvícenství a posléze sociologicky orientovaného pozitivismu charakteristické: ostré sociální citění a hledání příčin sociálních kolizí, konfliktů, které osudově ohrožují základy tohoto světa. Typic-

316 M. Viewegh: Další báječný rok. Druhé město, Brno 2011.

317 Tamtéž, s. 30.

ké je, že v knize sotva najdeme nějaké úvahy překračující obzor všednosti, a to spíše ve formě glos, gnóm, aluzí a reminiscencí než souvislého textu. Řeklo by se, že jakákoli explicitnost není moderní ani postmoderní, že ona rezignace na velké myšlenky, velké příběhy a šokující pojetí, která jsou tu navozována spíše sítí uměleckých detailů a názorů ad hoc, jsou znakem dnešní doby, jež se bojí nových hnutí, které často vedly ke katastrofě, ale je zřejmé, že tato doba si nové ideje stejně vyžádá – ideje i jejich nositele – a že lidstvo musí znovu vyrazit výš a hloub i s rizikem nového pádu: automatismus každodennosti omezené materiálním dostatkem, za nímž následuje katastrofální, nikým nečekáný propad, je to, s čím se člověk dlouho nesmíří. Je tedy i tento žánr ve Vieweghově provedení opět dítětem své doby ve smyslu skepse k velkým ideálům, jež jsou nahrazovány drobnými radostmi, tím, čemu „noví Češi“ říkají „pohoda“: sémantika tohoto životního pocitu a „filozofie“, co se často cizincům pobývajícím v českém prostředí dnes vryje do hlavy: bohaté večere, párty, golf, lyžování, „být za vodou“.

Někde se na autora zašklebí jeho vlastní manýra být intelektuálem, současně se nebát pokleslých literárních poloh, odmítat nadnesenost idejí. Není ona taxikářova nevzdělanost, pokleslost, mechaničnost, směšnost zase jen jeho vlastní metodou viděnou pod zvětšovací sklem hyperboly, nemstí se tím ona absence naivní vznešenosti? Možná že je projevem ztráty proklínané hierarchičnosti: „Po poledni (nemastná neslaná) beseda na Gymnázium Nad Štolou, jedu tam taxíkem. Taxikář říká, že *taky* zkouší psát. V hlavě má různé zápletky, které hodlá dát dohromady. Styl mu problém nedělá, ví totiž, že je nutné používat *barvivá slova*. Já mám štěstí, že díky filmům se mé jméno dostalo lidem do podvědomí“.³¹⁸ Mechanické pojetí literatury, např. proslulé konstruování literární postavy, za niž Viewegha, jak se pochlubí, chválí literární kritika, která je mu nakloněna a která je mu tudíž příjemná, pojetí „creative writing“ především jako techniky psaní je tu přítomno v podobě instrukcí nebo jakési „spisovatelské kuchařky“.

U kořenů ideje tvůrčího psaní je představa, že se psát literaturu může člověk do jisté míry naučit, tedy představa vracející se k techné jako teorii lidské činnosti a v podstatě k technologickému vidění a chápání literatury. Na písemnictví tak byl použit model, známý z jiných druhů umění v podobě malířských, sochařských nebo hudebních škol. Myslím však, že již od počátku bylo i zastáncům tvrdé technologie jasné, že tato výchozí představa není zcela oprávněná, že všichni se všechno naučit nemohou, že tu jsou i jiné než technologické předpoklady, jimž se říká talent, trans-

318 Tamtéž, s. 59.

cententno nebo apriorní idea, resp. černá skříňka, která není výsledkem technologie, souboru postupů a dovedností. V podloží bývalé sovětské školy, která žije v modifikované podobě dodnes, tedy Literárního institutu Maxima Gorkého (pod tímto jménem vystupuje oficiálně i nyní), je představa, že absolventi institutu budou spisovateli či překladateli krásné literatury, tedy umělci, ale také redaktory nebo tzv. pracovníky v oblasti kultury. To bylo možné dokonale realizovat a zaručit právě v totalitním nebo autoritářském státě, kde měli tito absolventi z rozhodnutí vládnoucí strany zajištěno ideologické a praktické uplatnění jako realizátoři tehdejší kulturní politiky, třeba i jako „hlídači“ kultury, spisovatelští funkcionáři všech stupňů, je však také pravda, že to byla i líheň skutečných talentů. V seznamu, který najdeme na [www stránkách institutu](http://www.strankach.institutu319)³¹⁹, jsou jména absolventů tzv. vyšších (rozuměj: vysokoškolských) tzv. literárních kurzů, mezi nimi i slavní autoři, přičemž tu najdeme i řadu později politicky kontroverzních: nelze říci, že by nejlepší spisovatelé SSSR, resp. Ruska byli nutně absolventy těchto kurzů, ale byla to škola zaručující tehdy za podmínky určité míry politické loajality zajištěnou existenci i mimo sféru vlastního umění. I podle současných učebních plánů institutu má tu teorie a dějiny umění a literatury podstatné místo. Prorektor těchto literárních kurzů, sám jejich někdejší absolvent V. Sorokin disponuje na škole třemi semináři, z nichž jeden je seminář kritiky (kromě poezie a prózy). V dnešní době informační otevřenosti jsou přednášky a semináře doplňovány besedami se zahraničními spisovateli, kulatými stoly, workshopy apod. Institut se skládá ze dvou fakult: Fakulty literární tvorby (zde jsou oddělení poezie, prózy, dramatu, kritika, publicistika), a fakulty uměleckého překladu (zatím jsou zapsány tyto jazyky: angličtina, němčina, francouzština, španělština, čuvaština, finština, italština, albánština, korejština – je tu však možnost realizovat semináře i pro japonštinu, čínštinu, vietnamštinu, slovanské jazyky, ivrit, tedy novohebrejštinu, afrikáns a arabštinu).

Přímo v základech školy je tedy zakotvena specializace, tj. budoucí teoretici, kritici a publicisté navštěvují jiná oddělení než sami budoucí umělci, tj. spisovatelé. To však není nijak rigidní, tj. spisovatelem může být stejně kritik a publicista a naopak.

Anglosaský svět nabízí pod hlavičkou „creative writing“ bezpočet možností: když se na ně podíváme z hlediska vztahu teorie a praxe, zjišťujeme i zde, že je tu teorie poměrně silně zastoupena: nejde tedy o školy učící toliko řemeslo, ale zhodnocující celý proces, kam patří i teoretická reflexe umělecké tvorby. Na jedné z internetových adres s informací z roku

319 <http://filine.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

2002³²⁰ najdeme teorii skrytou pod hlavičkou *Theory for Practising Writers: Classicism to the Gothic* nebo *Theory for Practising Writers: Realism to Modernism*. Zatímco ruská škola zdůrazňuje jakousi debataní, neurčitou volnost a seminární formu, tento typ škol je přece jen více zaměřen na technologické zvládnutí konkrétních textů, druhově odstíněných (proza, poezie, divadlo, film, televize, média); jinak řečeno: psaní, tedy tvorba literatury se chápe jako určitá konkrétní dovednost cílená na konkrétního konzumenta. Kapitoly z teorie a historie jsou pak jakési „nalejvárný“ vědomostí tak, aby již zapracovaný nebo zapracovávaný adept spisovatelské profese měl dostatek informací. Jinak řečeno: bez vědomostí a schopnosti teoretické reflexe může spisovatel ve své profesi existovat jen stěží. Rozdíly však zůstávají: ruská škola jako by vystačila s besedami, kulatými stoly, diskusemi a workshopy jako s volnou inspirací a nechává ji dotvořit individuálně s vědomím oné černé skříňky, anglosaské školy jsou přece jen technologičtější, řemeslnější. Není to učená nebo učenecká literatura, jak ji známe z humanismu nebo osvícenství: vědomostní úroveň se stává literárním uměním, estetizuje se. Jinak: krásná literatura se stává tak trochu teorií nebo celkem, který s ní počítá a svým způsobem ji i reflektuje, naopak teorie se estetizuje a stává se krásnou literaturou; na toto prostupování teorie a praxe kurzy svou strukturou již samy upozorňují a tento proces de facto modelují.

V případě naší Literární akademie J. Škvoreckého, oblíbeného Vieweghova působiště, se zdá, že je tu větší cílená rozlehlost informací mimotechnologických, instruktivních, teoretických: v tom se blíží spíše ruskému pojetí. Je tu silně zastoupena filozofie, ale také specifické literárněvědné disciplíny (např. dokonce genologie) a hlavně je tu hodně pozornosti věnováno teorii jazyka (syntax, stylistika, dokonce morfologie), což lze přivítat, nejde-li o transformované reziduum obrozenského, poněkud posvátného vztahu k jazyku. Je to školský program, který bych označil za hodně historický a teoretický; když pomineme osobní stránku problému. Jinak jsou oba akreditované studijní programy pružné a realizují se v užitečných kombinacích (tvůrčí psaní s redakční prací a mediální komunikací, pak s interaktivními médii). Dostí zajímavá pro polistopadový život u nás je zde takřka úplná absence politiky a politických věd – to se u nás tradičně z jistých důvodů dost podceňuje. Přitom jde o obory nezbytně nutné pro praktický život i pro samo psaní, stejně jako pro zdařilé etablování ve vládnoucích společenských strukturách.³²¹

320 http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

321 Viz I. Pospíšil: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech

Ona oscilace mezi láskou k technologii, pořádku a přesnosti a volností a úvahovostí je i zásadním významovým prvkem Vieweghovy deníkové struktury: na jedné straně dobře zvládané řemeslo vystavené na odiv právě proto, že je zde poměrně slabý přesah, na straně druhé dobře skrývaná citovost, která nemusí propuknout, záměrně zdržovaná, aby se neprolomila do nostalgie sentimentality, dobře hlídaná: síla Vieweghovy prózy obecně a v tomto deníkovém žánru zvláště je dána právě tímto neustále obnovovaným napětím.

Nehledě na adoraci dostatku až přebytku (materiálního, citového, sexuálního, rodičovského, profesního), což připomíná slova Petra Zajace z jeho analýzy Štrpkovy básně *Ovocie*, kterou nazval ódou právě pro opěvování dostatku a přebytku, nikoli, jak je prý v moderní době typické, nedostatku, insuficience, ztrátovosti, je v této Vieweghově próze, deníkovém, záznamu patrná neuhasitelná žízeň po nových zážitcích a neustávajícím doteku reality. Pokud kromě tématu Václava Klause je v tomto deníkovém záznamu ještě nějaká další, ba silnější obsese, je to posedlost medializací vlastní osoby a díla: neustálé sledování sebe prezentace, ovšem také jeho stylizační a mírně sebeironická podoba zasahuje i explicit této prózy: „Největší fotografie a druhý největší článek na titulní straně MF DNES se týká upoutávky na rozhovor manželů Vieweghových s Bárrou Tachecí na straně dvanáct.“³²²

Ve Vieweghově pojetí je žánr deníkových záznamů svéráznou zbraní, literatura je nikoli „Waffe im Klassenkampf“, ale zbraní v boji o místo pod sluncem: je součástí posilování vlastní přítomnosti, neumořitelných kruhů, jimiž se vystylá tvorba, která se má prosadit a zůstat. Tajemství dlouhověkosti literárních děl zůstává sice nadále tajemstvím, ale lze na to reagovat v rámci lidských možností především tím, co tu autor v návaznosti na klasiky zmiňuje: Soustředit se. Dělat si své, pracovat, nenechat se rozptylovat, nepodléhat povrchnosti, pracovat systematicky, každodenně: „ни дня бе строчки“, jak tomu říkával ruský avantgardista polského původu Jurij Oleša a ten se tématem závidí nezabýval jistě náhodou.

Žánr stylizovaného deníkového zápisu je využíván jako zbraň na různých polích: literární kritiky, tvorby jako takové, politiky a meziosobního boje, kde autor jde často až za hranice, které známe z Demla: „Moji náladu Coelho pouze zhoršuje, neboť většina jeho knih je sofistický brak. Inстанční duchovno: zalijte zlaté granulky pseudopoznání několika horkými slzami, nechte odstát a máte další slepičí polívku pro naivní

21.-23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Z. Fišer. Brno 2005, s. 27–43.

322 M. Viewegh: Další báječný rok. Druhé město, Brno 2011, s. 272.

duše. Coelho není mág, nýbrž cynik, který měl kliku a jakékoli srovnání s ním mě uráží.“³²³

Ve Vieweghových dílech včetně tohoto se povolně rodí i nové pojetí spisovatele konce 20. a počátku 21. století, který se vědomě zřídka své profetické funkce, role „svědomí národa“ nebo „hlasatele vznešených idejí“, které mají lidstvo povznést. Současně to není modernistické vzývání neutilitárnosti umění a jakýsi nový lartpoulartismus, naopak literatura se chápe jako integrativní součást člověka a společnosti, která vstoupila do života lidí jako jiné věci a faktory: její úloha není ani vyšší ani nižší a spisovatel musí dbát o to, aby ho živila, neboť s ní – v řadě případů – žije nebo přežívá i on. Spisovatel je asertivní tvůrce umění, které je sebevědomé, neiluzivní, neidealistické, zajišťující svému autorovi obživu, jako to činí jiné profese nebo podniky; literatura tedy musí být řízena, modelována i manipulována, začleňována do souvislostí, podporována, propagována, má se s ní vystupovat na veřejnosti (veřejná čtení), nemá jako součást showbyznysu nikdy zmizet z povědomí i podvědomí médií. Je otázka, zda péče věnovaná této integrativní pozici literatury příliš nevytlačuje vlastní tvorbu jako činnost s velkou potencií transcendence; jestliže však platí známý Bachtinův výrok o tom, že na vše vložené do literatury čeká někdy svátek vzkříšení, je třeba literaturu stále a usilovně vytvářet. Zdálo by se, že toto pojetí literatury a literárnosti deziluzivní, dekonstruktivní, kvázimetatextové a kvázimodernistické nemusí přinášet mnoho radosti ani jejímu tvůrci, ani adresátům, ale víceméně tomu tak není: Vieweghovy úspěchy i přiznaná, byť výjimečná euforie z tvorby ukazují, že to je minimálně alternativa tradičního „náboženského a etického pojetí literatury“ jako vznešené činnosti s vznešeným posláním, nebo literatury jako plytké zábavy triviálního, masového typu: tato literatura je konkrétní a věčná jako tato doba, v níž se musí, podle Vieweghova „oblíbenec“, každý postarat sám o sebe; bez iluzí a nadnesenosti, bez sentimentu a nostalgie, každodenně a systematicky. Jestliže radost nepřináší společnost, ani vztahy mezi lidmi a sama tvorba jen velmi zřídka, zůstává značný prostor pro sexualitu jako jediné hájemství, které přináší radost a vzrušení: onen „luxusní rok“, jak jej v jednom místě autor nazývá, je živen nejen vnějšími úspěchy (i bez literárních cen, které autor nyní zcela ignoruje) a sankcionovaným začleněním do panské společnosti, ale také malými zrnky tvůrčí radosti a říší erotiky, kterou si Viewegh umí užít, i když to jako by nejde: „Žena menstruuje, takže se spermikama si dělám, co chci /jako ostatně celý život.“³²⁴

323 Tamtéž, s. 29–30.

324 Tamtéž, s. 64.

Ale podle mého soudu jádrem deníků zůstává sama literatura čili metatextovost a kvázimetatextovost a ovšem hájemství jazyka a práce s ním: starost o vlastní tvorbu, vrstvy četby a odkazy a reakce na ni (většinou hněvné) a frustrace z literárních výkonů žáků v Akademii J. Škvoreckého. M. Viewegh je měšťanský spisovatel: svými urbánními tématy, svou netrascendencí, svou deziluzivností a zakotveností v určitém životním stylu, v relativní uzavřenosti v tom, co již dobře zná. Takto pracuje i s deníkovým záznamem, jenž si přizpůsobuje konstruování svého světa, v němž neprobíhají válečné konflikty, v němž většina lidstva hladoví, kde se desítky miliónů stávají objektem řízené genocidy, kde probíhá zcela skrytá, ve svých důsledcích asi vyhlazovací válka civilizací a kultur: jak vážné to budou věci, o tom svědčí i Vieweghova touha po ukotvení, pohodě a udržení dosavadního životního stylu.

Příklady několika clusterů literárních děl ukazují na vnitřní spojitosti i odlišnosti české a slovenské prózy: na jedné straně společný příklon k aluzivnosti, inter- a metatextovosti, které reagují na vlnu postmoderny, na straně druhé rezistence proti novým jevům projevující se příklonem k tradicionalismu a tradiční konstrukci větší i menší prózy s deklarací její techniky, jež byla tak typická pro vrcholící realistický manýrismus a modernu. Jistě je podstatným znakem slovenské prózy oproti české její „státotvornost“, tedy silná politizace ve smyslu reflexí národního kolektiva a státu: na tento spíše národovecký proud se v českém prostředí při recepci slovenské prózy obvykle záměrně zapomíná.

Z hlediska tvarového je však nejdůležitější onen pohyb na hranici a na okraji – fikce a nonfikce, věčnosti a uměleckosti, jenž je spojen s pokusy o novou reflexi dějinnost oproti ve 20. století převažující synchronii: i v „mladých“ pokusech tento rys postřehneme, i když se zdá, že jsou spíše soustředěny na dobový hodiecentrismus. Tato dějinnost s prolamováním hranic faktu a fikce, kterou jsme v jedné poloze nazvali virtuální autenticitou a znejistšováním, není novým jevem: objevuje se v české i slovenské literatuře vždy na přelomech epoch, kdy jakoby sama poetologická řada niterně vycitňuje jakési chvění v předtuše změn, posilujíc svou vizionářskou dimenzi.

To vše jsou vlastnosti, které dokládají přítomnost ruské literární tradice, její mezinárodní impakt, jenž tu vystupuje tu silněji, tu slaběji, spíše jako prosvítající text na palimpsestu globalizovaného literárního povědomí. Současně je tu patrná i úzká z minulosti jdoucí vazba, spodní proud vnitřních literárních relací, sice ne zcela uvědomovaných (zejména v českém případě), leč podstatných souvislostí s ruskou tradicí i obecně ruská literatura jako vývojová a myšlenková alternativa, jak jsme v tomto

textu průběžně ukazovali. Její teoretické aspekty, jež jsme v tomto textu naznačili, na to ukazují.³²⁵

325 Části textu se v původní podobě objevily v mých studiích *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. Ed.: M. Kamenčík, E. Nemcová, I. Pospíšil. Trnava 2010, s. 170–195; a *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 křížovatky (Slovensko-české literárne paralely v súčasnosti)*. Trnava 2012, s. 103–181.