Bohemica Olomucensia

roč. 4 (2012)

č. 2

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2012 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excelence, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Zlepšení publikačních možností akademických pedagogů ve filologických a humanitních oborech FF UP.

Obsah

Studie

MOCNÁ, Dagmar. Geneze básnické sbírky Jana Nerudy *Hřbitovní kvítí* 89
ŠVÉDA, Josef. Reprezentace bratří Mašínů jako „nepřátel socialismu" v povídkových souborech z nakladatelství Naše vojsko (1966–1987) 115
ČINÁTLOVÁ, Blanka. Volání hlasu v pusté ulici – několik okouzlených poznámek ke knize Petra Rezka 139
ZÁBRANSKÝ, Lukáš. Sémantická redundance ve staroslověnských kompozitech 151

Recenze a zprávy

JANEČKA, Martin. První popis gramatiky češtiny vystavěný na (reálných) datech? 163
SVOBODOVÁ, Jindřiška. Petr Mareš: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* 170
ŠTEFKOVÁ, Marta. Český jazykový atlas dokončen 175
HILDENBRAND, Zuzana. Zlata Kufnerová: *Čtení o překládání* 178
VRAJOVÁ, Jana. Za docentem Petrem Horou 181
BLÁHA, Ondřej. Jan Kořenský pětasedmdesátiletý 183

STUDIE

Geneze básnické sbírky Jana Nerudy *Hřbitovní kvítí*

Dagmar Mocná

Hřbitovní kvítí nemá v celku Nerudova díla lehkou pozici – a nemyslíme tím zdaleka jenom bezprostřední reakci autorových současníků. Také pro řadu pozdějších vykladačů bylo autorovým nejspornějším básnickým dílem, byť se to málokterý z nich odvážil formulovat zcela otevřeně – zejména poté, kdy bylo v padesátých letech 20. století postaveno na piedestal jako autorovo nejrevolučnější dílo.[1] Pochyby o jeho umělecké hodnotě tím byly nadlouho přehlušeny, ale pod povrchem doutnaly dál.[2] Každému z pochybujících interpretů přitom na Hřbitovním kvítí vadilo něco jiného: některé odpuzovala silácká autostylizace, zavánějící pubertální nezralostí,[3] jiné iritoval autorův zápas s finesami básnického řemesla.[4]

[1] První nerudovští vykladači, nesvázaní ještě povinnou úctou ke klasikovi, ovšem svou rezervovanost vůči Hřbitovnímu kvítí (a leckdy celé rané Nerudově básnické tvorbě) artikulovali zcela otevřeně. Např. F. V. Krejčí, kritik, jenž na rozdíl od Šaldy neinklinoval k razantním soudům, ve své monografii o Nerudovi napsal: „Skutečné básnické kvality „Hřbitovního kvítí" jsou tedy skrovné. Nevypracovanost individuality a nevyspělost výrazu bije zde ještě příliš do očí." (Krejčí: 46)

[2] Zdá se, že tyto pochyby také stály v pozadí Králíkovy hypotézy o Nerudově autorství veršů Josefa Baráka, neboť ty se mu jevily leckdy jako zdařilejší než soudobé básně Nerudovy a nedokázal si tuto skutečnost vysvětlit. Otevřeně připustit slabiny díla kanonického autora zřejmě nedokázal, proto se rozhodl zdařilé verše zapomenutého autora připsat Nerudovi, a tím jeho profil „vylepšit". „Je jedním z paradoxů záhadného Baráka, že ve své tvorbě je kolem r. 1860 namnoze dál než Neruda. Pro Baráka je dost těžkou úlohou být významným básníkem, ale zřejmě přesahovalo jeho schopnosti být v letech 1858–1862 před Nerudou." (Králík: 11)

[3] „[…] intence, která se tu zaběhla často až do herecké pózy, zabíjí zde nejednou poezii. Vznikají situace vnitřně nepravdivé." (Šalda: 323) V obranné reakci na toto zažité hodnocení mladého Nerudy jako pubertálního pozéra se někteří z pozdějších vykladačů snažili jeho rozervanectví potlačit (Jeřábek, Moldanová); dospívali ovšem k opačnému extrému tvrdíce, že Neruda měl „dobrou vůli vřadit se od počátku do vývojového rytmu českého básnictví dobového" (Jeřábek: 14), avšak vlastní vyhraněná představa světa mu to prostě neumožnila.

[4] O tom, jak ještě za okupace, jež jinak znamenala výraznou aktualizaci Nerudova díla, byla pozice Hřbitovního kvítí v něm vratká, svědčí slova F. Vodičky v rukopisném tex-

Ti i oni mají bezesporu v mnohém pravdu; Hřbitovní kvítí je dnes součástí kánonu hlavně kvůli věhlasu svého tvůrce. A přece nás něčím poutá natolik, že cítíme potřebu brát je v ochranu před přísným soudem arbitrů krásy. Patrně na nás působí hlavně vnitřní intenzita Nerudovy výpovědi, úpornost, s jakou se snaží – navzdory tomu, že mu slova mnohdy nestačí – podat svou osobitou vizi světa. Časem v jeho poezii přibude virtuozity a lehkosti, ale jen málokdy půjde ve své básnické výpovědi tak na dřeň, jako nyní, na samém začátku.

Rezervovanost vůči Nerudově prvotině by možná zeslábla, kdybychom mohli nahlédnout do procesu jejího vzniku. Protože však o něm při neexistenci autentických pramenů k Nerudovu mládí a literárním počátkům téměř nic nevíme, zůstává pro nás jeho intence nepříliš čitelná, a tím se nám vzdaluje i dílo samo.

Jednu genetickou stopu však přece jen máme k dispozici a v následujícím textu se po ní zkusíme vydat. Neruda totiž předtím než vydal sbírku knižně, otiskl v Lumíru dvě sady básní z chystaného celku.[5] Bylo to v letech 1854 a 1857, což nám poskytuje první důležitou informaci: Nerudova první básnická sbírka vznikala poměrně dlouho a jen s minimální účasti veřejnosti. Zatímco jeho vrstevníci pravidelně zveřejňovali své básnické pokusy v Lumíru, a teprve poté, kdy se jejich jméno stalo známým, vystoupili s knižní prvotinou, Neruda psal svou první sbírku v ústraní a jen podvakrát pocítil potřebu upozornit na svou básnickou existenci v prestižním (a také jediném) soudobém literárním časopise. Svědčí to o suverenitě mladého tvůrce, který od počátku ví, co chce a nepotřebuje si svůj tvůrčí záměr průběžně testovat na redaktorech ani na čtenářích? Nebo naopak o autorově introvertnosti a obavách, jak bude jeho nekonvenční výpověď přijata? Na to, abychom přitakali té či oné hypotéze, nám chybějí relevantní pramenné informace.

Z časopiseckých ukázek Hřbitovního kvítí však lze odečíst věc mnohem důležitější, než je míra Nerudova tehdejšího autorského sebevědomí. Je z nich zřejmé, že již v roce 1854, tedy tři roky před vydáním sbírky, disponoval jasnou

tu pro chystanou kolektivní nerudovskou monografii: „Není tedy HK dílem literárně tak mrtvým, jak by se zdálo po neúspěších, po vydáních a po četných výtkách formální neumělosti, nemelodičnosti a myšlenkové strojenosti." Rukopis je uložen v pozůstalosti Josefa Kopty v Literárním archivu PNP. Blíže o tom Haman (1986–87).

[5] První ukázka byla otištěna v Lumíru 4, 1854, č. 46 (16. 11. 1854), s. 1094, a to pod názvem Hřbitovní kvítí. Výjimky z většího cyklu básní pod týmž nadpisem. Šlo o budoucí čísla 4, 10, 39, 52 a 30. Druhá ukázka vyšla v Lumíru 7, 1857, č. 12 (19. 3. 1857), s. 275, opět pod názvem Hřbitovní kvítí. Byla to budoucí čísla 2, 38, 18 a 29. Kromě toho byly dvě básně z budoucího Hřbitovního kvítí otištěny v Českomoravské pokladnici 3, kalendáři na r. 1858, taktéž se stejnojmenným titulem (šlo o budoucí čísla 1 a 42). Všechny básně byly publikovány pod pseudonymem Janko Hovora, který nacházíme ještě na titulním listě rukopisu Hřbitovního kvítí. Rozhodnutí vydat sbírku pod vlastním jménem bylo tedy patrně poměrně pozdní.

představou o její koncepci a obsahových dominantách: v pěti otištěných básních je přítomna většina klíčových témat pozdější knihy i jejích typických slohových poloh.

Báseň „Nač zde sklonných vrbin u ohradě" (č. 4 Hřbitovního kvítí) představuje centrum fikčního světa – městský hřbitov – jako místo výrazných sociálních rozdílů. Necitelný hrobník tu s klením „metá" mrtvoly těch nejchudších do společného hrobu, kdežto bohatí si na témže hřbitově vystavěli „pyšný dóm". (Neruda 1951: 24) V pozdějších básních sbírky Neruda tuto tematickou rovinu dále rozvinul: chudé děti se vroucně modlí za svého otce, zatímco bohatá paní si k témuž účelu najímá „lůzu". (č. 3) A lyrický subjekt, který to vše pozoruje s palčivou hořkostí v srdci, se v potu tváře živí jen proto, „by mohl jednou umříti" a skončit ve společném hrobě s příslušníky své třídy (č. 6).

Sama volba hřbitova jakožto centra fikčního světa nebyla nijak šokující. Tento prostor byl v soudobé poezii zabydlen nejenom díky romantikům, fascinovaným fenoménem smrti, i když pro ně byl zvlášť příznačný (jako příklady uveďme Máchovu báseň Na hřbitově, Erbenovy Svatební košile nebo Sabinovu prózu Hrobník); vyskytoval se ovšem i v sentimentální poezii biedermeierovského typu, často ve spojení s mrtvou milou[6] (či řidčeji s mrtvým milým), ale také se zesnulými rodiči a osiřelými dítkami, jež se chodí na jejich hrob modlit.[7] A měl i svou velkou literární tradici v díle anglické tzv. hřbitovní školy, známé po celé Evropě, jejíž tvorba zapustila kořeny i u nás (Grayova Elegie napsaná na venkovském hřbitově vyšla v překladu Josefa Jungmanna již r. 1807).

Nijak převratné nebylo ani Nerudovo poukazování na existenci společenských protikladů. Sociální otázka byla v době jeho mládí na pořadu dne, jak o tom svědčí prózy Boženy Němcové, aktivity Českomoravského bratrstva[8] i pochopení pro autory tzv. Mladého Německa. Neruda zdaleka nebyl jediným

[6] „[…]vzpomínka mou mrtvou lásku/ ovine co břečťan hroby", píše V. B. Nebeský (Krejčí: 125), jehož poezie je podle Karla Krejčího „v nejvlastnějším smyslu poezií smrti". Smrt však u něho „nikdy nebudí hrůzu a zděšení, nýbrž pocit klidu, úlevy, sladkého odpočinku". (Krejčí: 113)

[7] „Námět sirotka, bezradně se uchylujícího se svým žalem na hrob matčin a nalézajícího ve smrti vysvobození, měl v české literatuře své předchůdce v Šnajdrově Dítěti na hrobě matčinu a v Sirotcích F. B. Trojana", konstatoval na okraj Erbenovy básně Sirotkovo lůžko Antonín Grund. (Grund: 23) Nelze zapomenout ani na lidovou baladu Osiřelo dítě, k níž měl Neruda zvláštní vztah (podle Arbesových vzpomínek probíral tuto báseň se studenty reálky a rovněž ji patrně přeložil do němčiny)

[8] V Lumíru z r. 1852 se setkáme s básní Chudobná z pera Leopolda Hansmana, jednoho z členů Českomoravského bratrstva a přítele Boženy Němcové; její protagonistka se raději utopí i s dítětem v rozbouřené řece, aby nemusela snášet svou chudobu. Po celá 50. léta však básně na toto téma tvořily v Lumíru výjimku.

z májovců, kdo téma chudoby nastolil, a ve svém postoji k ní ani nebyl nejrevolučnější.[9]

Zcela neobvyklé nebylo ani vzájemné propojení obou témat; protiklad bohatých a chudých se objevil již v Grayově Elegii, v ní byl ovšem neutralizován poznáním, že všechny na konci čeká týž úděl – smrt. U Nerudy však hřbitov není prostorem kontemplace o věčnosti, ani místem posmrtného smíření.[10] přelévá se do něho zuřivý zápas o místo na slunci, bouřící za hřbitovní zdí – byť se zde bojuje jen o honosnější hrobku a větší zástup štkajících pozůstalých (nevíra v autenticitu pohřebních a dušičkových rituálů se v podstatně sofistikovanější podobě znovu vynoří v Povídkách malostranských).[11]

Je zřejmé, že takovýto hřbitov je místem vzdáleným tichým venkovským hřbitůvkům s jejich zvláštní nostalgickou atmosférou, ale nemá nic společného ani s hrůzyplným hřbitovem romantiků; v Nerudově podání je to „prastřízlivé pohřebiště" moderních lidí bez tajemství a bez poezie (Krejčí: 43). Obloha nad ním je věčně zachmuřená, vítr tu věje prach a pokrývá obličej návštěvníků popelem zesnulých. Tento sugestivní, krajně odpoetizovaný obraz hřbitova je bezesporu zásadní Nerudovou inovací zažitého tématu a zároveň i jedním z těch momentů sbírky, jež nejvíce iritovaly útlocitnější čtenáře. Nevadil jim hřbitov sám, nýbrž mrazivá věcnost Nerudova líčení tohoto místa a dějů s ním spojených.

[9] Zatímco Neruda v Hřbitovním kvítí snažně prosí blíže neurčený subjekt „o kéž byste místo toho lidu/ v šachtu stlali jeho chudobu" (Neruda 1951: 25), protagonista Šolcovy básně Dítě z ulice umírá na barikádě a topič v proslulé básni Rudolfa Mayera (jinak básníka melancholického romantismu) hodlá vyhodit do povětří dům svého zaměstnavatele – tyrana. Je ovšem pravda, že obě tyto básně vznikly až po pádu Bachova absolutismu, tedy v politicky podstatně uvolněnější atmosféře; v roce 1857 by autor takto otevřených revolučních výzev riskoval velké potíže.

[10] Příkladem tradičního vnímání hřbitova jako místa pokojné kontemplace o životě a smrti je báseň V. J. Picka Zapadající slunce; stařeček v ní radostně přemýšlí o smrti, která je začátkem nového života. (Lumír 1851)

[11] Někde na rozhraní těchto dvou pohledů se nachází zajímavá hřbitovní imprese z jednoho dopisu Boženy Němcové. Podobně jako Neruda si všímá toho, že sociální rozdíly mezi lidmi nesetře ani smrt. Na rozdíl od něho však tuto skutečnost příliš neprožívá a nechá na sebe působit spíše hřbitovní poezii, mísící hýřivou krásu rozkvetlé přírody se smutkem omšelých náhrobků: „Ach ty akácie jak krásně kvetly! Všude plno, v ulicích jsou řadami u domů, po polích, zahradách, a ten hřbitov je les akáciový! To byla vůně, že všecek ten zápach z louží přemohla! – Tu byl každý hrob posypán bílým květem, jako by příroda chtěla ozdobit jednou v roce ty zpustošené hroby a zapomenuté. /.../ To jediné je místo, kde jsme si všecky rovní! – Ba ne, i na tom místě vidět rozdíl stavu a jinak ukládá se mrtvola bohatého, jinak chudého! – a jediná rovnost v tom, že shnít musí jeden jako druhý." (B. Němcová v dopise Žofii Rottové 24. 6. 1853; cit. podle Němcová: 43). Citát svědčí o tom, že Neruda zkonstruoval fikční svět Hřbitovního kvítí z motivů v kulturní tradici zabydlených, přehodnotil však jejich vyznění.

Neruda nadto projevuje až ostentativní zálibu v líčení tělesných pozůstatků zesnulých; fascinuje jej odpudivost fyzického rozkladu, stupňující v lyrickém subjektu pocit ošklivosti ze světa. Motiv lebky tu rozhodně nenese stejné významy jako u Máchy či jiných romantiků. (Stich) Pro autora Máje byla lebka symbolem nicoty, a tedy důvodem k vážné kontemplaci o časnosti a věčnosti. V lyrickém subjektu Hřbitovního kvítí však pohled na lebku nevyvolá nic víc než posměšný škleb, maximálně hořkou ironii: „vidíš, brachu, mohs mít lebku hladší, / méně jen, ach, méně myšlení." (Neruda 1951: 36) Groteskní rozhovor, jejž tu nad lebkami básníka a vědce vedou dva červi,[12] připomíná podobně laděný dialog hrobníků ze Shakespearova Hamleta; nepřekvapí, že se F. V. Krejčímu celé Hřbitovní kvítí zdálo vyrůstat z podloží této klasické hry (Krejčí: 42); ostatně lyrický subjekt Nerudovy prvotiny má s zahořklým dánským princem, zmítaným pocity křivdy, leccos společného.

Provokativní zahrávání si s lidskými ostatky, balancující na hraně mezi groteskní komikou a existenciálním smutkem, však vůbec nemusí mít tento konkrétní literární zdroj, byť Shakespearova popularita byla právě tehdy na vzestupu. Daleko pravděpodobnější je inspirace německými romantiky, kteří podobné motivy rovněž rozehrávali, a to způsobem Hřbitovnímu kvítí blízkým; např. v Lumíru z r. 1856 byl otištěn úryvek z úvodu Lenauova Fausta, odehrávající se v pitevně. Vnitřně rozvrácený učenec tu chce zkoumáním lidských ostatků proniknout k podstatě života; když jej anatomie v tomto směru zklame, nazývá mrtvolu „mrchou pitomou a vzdornou", vylévaje si tak na ní svou hořkost a vztek. Dobovou fascinaci mrtvými těly prozrazují také Barákovy verše „Kdo nikdy nezřel mrtvolu/ ten nebyl vůbec živ".[13] Věcný, až naturalistický pohled na hřbitov jako prostor posetý tlejícími těly – ne nepodobný Nerudově vizi – najdeme překvapivě také u Hálka, a to v jednom z jeho příspěvků do almanachu Máj: „Co tím lidem země zaseto! Otec, matka, děti, vnukové, / dědeček – už všechno hnije to." Zde však uvedená představa hřbitova nemá filozofické pozadí jako je tomu u Nerudy a slouží patrně pouze k posílení hrůzostrašnosti dané básně.

Druhá v Lumíru otištěná báseň „Co jest země? – mocná báně" (v Hřbitovním kvítí č. 39) je pro budoucí sbírku ještě důležitější. Ústřední motiv hřbitova se tu

[12] Sám o sobě přitom motiv lebky nebyl ničím šokujícím, neboť byl významným emblémem barokního výtvarného umění, pod jehož vlivem Neruda, syn pobožné matky, vyrůstal (Stich). V patřičném nasvícení dokázal souznít i s poetikou biedermeieru, jak dokládá báseň V. J. Picka Lebka na hřbitově: z očních důlků jí kvetou pomněnky, usedne na ni motýl – duše. (Lumír 1851)

[13] Nezapomeňme rovněž na soukromé hodiny „kuchání", jež právě v těchto letech absolvovala Božena Němcová a její přítelkyně u doktora Lambla. V tomto případě však zřejmě šlo o projev spisovatelčiny zvídavosti, podnícené soudobým rozvojem přírodních věd a jejími styky s J. E. Purkyněm a dalšími učenci, nikoli o zájem mající filozofické či estetické pozadí.

posouvá do obecné roviny: celá zeměkoule je v Nerudově sugestivní vizi jedním velkým pohřebištěm – jen to nechceme vidět.[14] Báseň signalizuje, že Nerudovi nepůjde o izolované výjevy, nýbrž o něco víc: o globální vizi světa. V tom se liší nejen od soudobých básní v Lumíru, ale i od svých budoucích druhů – májovců. V zárodku se tu již objevuje perspektiva Písní kosmických: tam i zde je na Zemi nahlíženo zvenčí, jako na vesmírné těleso, plující nekonečným časoprostorem.

Frustrace bezperspektivností života tu dostupuje svého vrcholu; v ochotě klást si nepříjemné otázky se tu Neruda stává skutečným pokračovatelem Máchovým, mírou schopenhauerovského pesimismu ho dokonce předčí. V ideál, byť nedosažitelný, se tu už nevěří, touha po něm zmizela a s ní se z poezie vytratil i dynamismus pohledu vzhůru (Křivánek); zbyla jen mrtvolná nehybnost.

Jestliže ve výše analyzované básni byla centrální představa hřbitova zobecněna, v třetí básni ukázky „Shlížela se vrba u potoka" (v Hřbitovním kvítí umístěné na závěr celé sbírky) je naopak promítnuta do osobní polohy. Možná nás překvapí, že se Neruda ve své první ucelené básnické prezentaci zabývá nejdříve stavem světa a teprve pak svým vlastním nitrem, protože u mladých básníků tomu bývá naopak; pořadí básní v Lumíru přitom podle všeho nebylo náhodné, protože stejnou kompoziční logiku nacházíme i v definitivní podobě sbírky. Tím se Neruda pronikavě odlišil od svých vrstevníků, kteří se v hojných básnických pokusech zabývali především sami sebou (zejména pak svými – namnoze nešťastnými – láskami). Neruda však takovýto koncept poezie zásadně odmítal jako přespříliš úzký; poezie se podle něho měla vyslovovat ke klíčovým dobovým problémům, aby měla co říci každému autorovu současníkovi, nikoli obtěžovat čtenáře problémy vlastního nitra, jež si má každý vyřešit sám a pokud možno bez poezie.[15] Ještě ve zralém věku pociťoval rozpaky nad svými Prostými motivy

[14] Nerudova vize Země se až podivuhodně podobá Lenauovu obrazu měsíce z básně publikované v překladu Ferdinanda Schulze pod názvem Omrzelce píseň o měsíci: „Vizte, za horou již vystupuje, / Bledý, za vzduch, vodu prosící; / S žitím, dávno vyhynulým pluje, / Jako hrobník s plnou kostnicí." Báseň ovšem vyšla v Lumíru až dva roky po Nerudově ukázce z Hřbitovního kvítí, český autor by tedy musel „opisovat" z Lenauova německého originálu, což v rámci tehdejší bilingvní kultury jistě není nemožné. Nicméně pravděpodobnější je, že jde o obdobný typ básnické představivosti, kořenící v romantismu. Lenauova vize je ovšem oproti té Nerudově poetičtější, a tedy esteticky tradičnější; je také více vázána na konkrétní situaci. Nerudův pohled je globálnější a syrovější: „Co jest Země? – Mocná báně / z kostí vetchých, z popele, / velký hřbitov, tvor kde všaký / druhu tělem ustele." (Neruda 1951: 39) A hlavně: Měsíc byl astronomickým tělesem, na němž se život nepředpokládal (Neruda tento předpoklad později umělecky zhodnotí v Písních kosmických); vidět však takto naši domovskou planetu bylo krajně neobvyklé.

[15] Neruda se k této problematice vyjádřil v recenzi Hálkových Večerních písní: „Jest ovšem jisto, že má každý úplné právo, aby básnil, jak chce, a třeba věčně jen o svém srdci zpíval; jakmile však vstoupí do veřejnosti, žádáme od něho, aby byly písně jeho širší důležitosti, aby nezpíval jen, co on jakožto individuum cítí, ale co každý s ním zároveň cítiti musí." (Neruda 1957: 48)

(paradoxně řadou vykladačů hodnocenými jako jeho nejlepší sbírka) jako nad egocentrickým pokleskem. Můžeme v tom samozřejmě spatřovat Nerudovu neschopnost obnažit vlastní nitro, jež mu podle názoru některých vykladačů bránila v dosažení skutečné básnické velikosti, stejně jako projev střídmé kiplingovské mužnosti, jíž se v bolestínské české poezii nikdy příliš nedařilo. Faktem zůstává, že priorita společenské roviny poezie před polohou intimní bude trvalým příznakem Nerudovy lyriky.

Velmi specifická je v básni „Shlížela se vrba u potoka" stylizace lyrického subjektu, který s provokativní hrdostí hlásá: „Nedbámť o žádného, v srdci chladný."[16] (Neruda 1951: 73) Právě tato okázale demonstrovaná bezcitnost lyrického subjektu byla nejrazantnějším Nerudovým vzepřením se literární tradici, jež od básníka žádala cit pro potřeby bližních a všeobjímající lásku k lidstvu. To vše Nerudův lyrický subjekt tvrdošíjně odmítal – snad jen s výjimkou těch nejchudších, ale ani soucitem s nimi zjevně nechtěl příliš změkčit žulovou tvrdost Hřbitovního kvítí. Právě zde – nikoli v sociální kritičnosti, a už vůbec ne v pesimismu, ve kterém přece tonula značná část poezie Nerudových vrstevníků – také pravděpodobně tkvěla hlavní příčina negativních reakcí na Hřbitovní kvítí.[17] Jak jinak si vysvětlit antipatii k němu ze strany volnomyšlenkářské a umělecky progresivní B. Němcové. Jí přece nemohlo vadit jeho sociální rebelantství – absence empatie ovšem ano.[18]

[16] Ve zřejmé opozici k zažité poetické tradici přirovnává svou duši k bodláku, podobně jako to bude o půlstoletí později činit Petr Bezruč. Otázkou zůstává, zda přitom Neruda také (byť na rozdíl od Bezruče skrytě) polemizoval s F. L. Čelakovským, anebo zda se jeho distance týkala klasicistní estetické normy obecně.

[17] Gustav Pfleger to ve své autobiografii pojmenoval zcela explicitně: „Urážela mne ta prudká, nanejvýš přiostřená ironie a chladná reflexí, jež vane celým ústrojím těch básní." (Novotný: 13) Podobně se vyjádřil Nerudův spolužák z gymnázia Alois Vojtěch Šmilovský v dopise příteli Václavu Krupičkovi ze dne 25. 3. 1859: „Ohledu nezná pražádného, je necitelný." (Novotný: 174)

[18] „Hálek je chlapík, ten by se vám líbil. Neruda je trpký a mě nezahřál," napsala Václavu Čeňku Bendlovi 6. 3. 1858. (Němcová: 306) Bendl byl ovšem stran Hřbitovního kvítí jiného názoru: „Psala jste, že se Vám Nerudovy Kvítí nelíbí valně: mně naopak, některé z těch malých básniček jsou velmi pěkné, originální, a myslil bych, že by se právě Vám mohly líbit, poněvadž se v nich cosi heinovského nedá upříti." (Němcová: 346) Bendl byl ovšem v mnohém naladěn na stejnou strunu jako Neruda. Pro jeho poezii je typická sebeironie a skepse: „Jejím vodem pomalu se ploužím / bídným pokáleným životem; / nevím sám, co chci a po čem toužím / nevím proč a nač tu ještě jsem." (Krejčí: 138) V básni „Mysterie aneb Noční zoufalost" se přirovnává k sešlapanému odhozenému pantoflu. Měl-li Neruda ve své osobní lyrice nějakého přímého předchůdce, byl to právě tento zapomenutý básník.

V pozdějších básních sbírky Neruda motiv srdce obaleného ledem rozvedl zejména v erotickém směru. Lyrický subjekt provokativně prohlašuje, že na lásku nevěří; je to podle něho jen obyčejná fyzická přitažlivost, jež s vyššími city nemá nic společného. Netřeba ji proto nijak zvlášť prožívat; raději se snažme se z náklonnosti dívek pragmaticky vytěžit co nejvíce. A když tato „láska" jednoho dne shoří jak tenká svíce, jděme s lehkým srdcem o dům dál. Dívky jsou beztoho stvoření proradná, lež a nevěra je jejich druhou přirozeností.

Dnešní čtenář si zřejmě už ani nedokáže představit míru Nerudovy troufalosti, s níž se vysmál zvyklostem milostné poezie, druhu, jejž jeho vrstevníci pěstovali tak intenzivně, že jí stránky Lumíra doslova přetékaly (možná i tato skutečnost podněcovala v Nerudovi touhu vysmát se vší té demonstrativní něze a sladkobolné touze). Ať už přispěvatelé Lumíra pěli o lásce v kódu ohlasové poezie s kulisami potůčků, chaloupek a rozkvetlých luk, anebo v duchu romantismu popisovali své noční žaly za vzdálenou, nevěrnou či mrtvou milenkou, vždy o milované bytosti hovořili s nezměrnou láskou a úctou (jen v poezii ohlasového typu si občas dopřáli škádlivý tón). V jejich milostných verších nechyběla erotická touha, leckdy jí tam bylo až překvapivě mnoho (dvacet let před Vrchlickým se nerozpakovali hovořit o dívčích ňadrech, o vábných rtech ani nemluvě), ale rozhodně si nedovolili redukovat vztah mezi mužem a ženou pouze na sex, jako to učinil Neruda, když bez okolků prohlásil, že „jistý pud pak – zvyk i mnoho dělá" a že „aby nevymřelo člověčenstvo", „tvoří příroda ty sličné tváře", k nimž pak společnost přidá „pěkné šaty" (Neruda 1951: 47).[19] Zde jako by si mladý Jan Neruda podával ruce s Macharem, jenž ve své prvotině Confiteor vysloví na podstatu ženské přitažlivosti velmi obdobný názor (a vyslouží si za to od konzervativní veřejnosti, jejíž názory se kupodivu od dob Nerudových příliš nezměnily, velmi podobný odsudek); nezastíranou fyziologičností svého názoru na lásku pak připomíná dalšího z řady buřičů a provokatérů, citlivého bohéma s drsnou slupkou Františka Gellnera. Dodejme, že s oběma následovníky na poli detabuizace sexu (právo na legitimizaci tohoto tématu bylo podstatnou součástí Nerudovy programové stati Škodlivé směry) jej spojuje také lapidární věcnost této básně.

Čtenáři Hřbitovního kvítí, disgustovaní bezcitností lyrického subjektu, nezohlednili (či spíše zohlednit nehodlali), že jeho demonstrativní cynismus má ve sbírce jasnou motivaci. Již ve výše uvedené básni „Shlížela se vrba u potoka" přece provokativním slovům o chladném srdci předchází verš „nedbá o mne žádný, ba pražádný". Další báseň z Lumíru 1854 vyjadřuje pocit nemilovanosti a opuštěnosti všemi ještě explicitněji: „Po mém pohřbu křepčili, / hudba skočnou hrála, /matka jídlem, nápojem/ hosti častovala. // Druhý den se dělili/ o mých zámků devět, /že jsem málo zůstavil/ nadělali klevet." (Neruda 1951: 51) Dokonce ani matka (zde nikoli „matička"!) tu není onou hlubinou jistoty, v Nerudově poezii jinak všudypřítomnou; bez rozpaků se účastní pohřebního veselí a dělení synova skrovného majetku. V celé představě vlastního pohřbu je jistě mnoho pubertální přecitlivělosti, ale zřejmě i autentického žalu mladosti – nepochopené a osamělé. Nikoli bezdůvodně nazval Arne Novák Hřbitovní kvítí „katechismem sebeobžaloby, encheiridem sebetrýzně" (Novák: 34), naznačuje tak, že okázalý cynismus a křečovitá sebelítost jsou v této sbírce dvěma komplementárními polohami rozbouřeného nitra lyrického subjektu, zraňovaného světem. Ostatně intenzivní pocit nemilovanosti, přebytečnosti a opuštěnosti se stal celoživotním obsedantním tématem autorovy osobní lyriky.

Poslední z nejstarší pětice básní „Tichý rovek leží pozapadlý" není sice tak průrazná a inovativní jako ostatní, pro charakter budoucí sbírky je však i ona důležitá. Připomíná totiž, že nezanedbatelnou součástí Hřbitovního kvítí jsou také básně reflexivní. Neruda již v této prvotině nezapřel, že chce prostřednictvím poezie především přemýšlet: o lidské povaze, o životě a smrti, ale také o vesmíru a o plynutí času. Na tuto stránku Hřbitovního kvítí většinou vykladači zapomínali, neboť se zejména v posledním půlstoletí upínali k radikálně protispolečenskému pólu této sbírky. Z menšího časového odstupu byla Nerudova záliba v reflexi patrnější (nebo spíš koncept Nerudy jako básníka reflexivního zažitější); podle F. V. Krejčího jsou to dokonce **„jen** bolesti myšlenky, o nichž zde básník zpívá" (Krejčí: 42), přičemž vykladač nezastírá, že to podle něho není sbírce zcela ku prospěchu. Jenže Nerudův sklon k reflexi byl bytostný; svědčí o tom fakt, že jí podrobuje dokonce i téma tak jednoznačně předurčené k prožívání, jako je láska: vedle výše zmíněných provokací na téma vztahu mezi mužem a ženou totiž najdeme v Hřbitovním kvítí také rozjímavou báseň (č. 24), vnímající lásku jako podivuhodnou záhadu lidského života („chovář láska mnoho neznámého, / nevysvětleného v lůně svém" – Neruda 1951: 45).

Pětice básní z Lumíra dokládá, že Neruda měl již tehdy stran koncepce budoucí sbírky až překvapivě jasno. V ukázce se vyskytují všechna základní témata pozdějšího Hřbitovního kvítí, byť některá jsou artikulována zřetelněji a jiná jsou zatím pouze naznačena. Je to o to překvapivější, že šlo v podstatě o debut (nepočítáme-li vcelku konvenční baladu Oběšenec, publikovanou o několik měsíců dříve). Neruda se tím odlišil od svých vrstevníků, kteří se museli k nalezení vlastních témat teprve propsat – přičemž řadě z nich se to nikdy nepovedlo.

[19] Nerudův negativní náhled na panenství přitom podle všeho nebyl dán jen touhou provokovat (zjevnou např. v básni „Na kopečku dům stál bláznů", v níž ovšem panenství figuruje nikoli v doslovném, nýbrž alegorickém významu); jak ukazuje stať Škodlivé směry, šlo o spisovatelovo bytostné přesvědčení o tom, že sexualita je přirozenou součástí milostného vztahu a bez ní je tento vztah deformovaný. V baladě „Mrtvá nevěsta" hrdinka lituje toho, že zemřela jako panna.

Úskalí stylu

Podstatně více se Neruda hledal stran formy svého básnického sdělení. U začínajícího autora jde o věc běžnou, nicméně srovnáme-li jeho první publikované básně s příspěvky jeho rivala Vítězslava Hálka, zjistíme, že ty Nerudovy jsou obsahově nepoměrně originálnější, tvárně se však často prohřešují proti elementárním nárokům básnického řemesla, zatímco Hálek dokáže být již jako debutant heinovsky elegantní a řemeslně suverénní. V očích moderních interpretů, ať už těch, kteří na sklonku 19. století bojovali s vyprázdněnou virtuozitou parnasistního stylu, nebo těch dnešních, s obsáhlou zkušeností s moderní poezií, bývá Nerudovo porušování pravidel básnického řemesla vnímáno jako záměrná antipoetičnost, jíž se vymezoval vůči zastírání nevábné reality dekorativním pláštíkem utkaným ze slov. Jenže byla neumělost Nerudových veršů skutečně estetickým záměrem, anebo pouhým projevem jeho začátečnictví? Podobně jako on totiž s úskalími básnické tvorby zápasila v příspěvcích v Lumíru většina autorů, a často nejen těch začínajících. Po detailním pročtení pouhých několika ročníků tohoto čtenářsky relativně náročného a dobře vedeného časopisu si teprve naplno uvědomíme, jakým básnickým zjevením byl Karel Hynek Mácha, a dokážeme docenit dokonalou klasicistní prostotu stylu Erbenovy Kytice. Oba autoři nasadili slohovou laťku, jež byla pro českou poezii dlouho nedostupná.

Při interpretaci autorského stylu Hřbitovního kvítí je tradičně zdůrazňována jednoduchost, neobraznost dikce, v mnohém navazující na lidovou píseň. Interpreti se přitom opírají o tu část sbírky, kterou tvoří básně s výrazně provokativním obsahem, ať už milostným („Láska shořela jak tenká svíce"), literárně polemickým („Na vršíku dům stál bláznů") nebo obecně ironickým („Neplač, neplač, brachu, nenaříkej"). Zde jako by Nerudovi vzdor vůči zažitým myšlenkovým a hodnotovým vzorcům pomáhal oprostit se rovněž od tradice básnického vyjadřování. V této oblasti měl i dostatek literárních podnětů, především zahraničních (Heine, Béranger, Petöfi), ale třebas i příklad Karla Havlíčka Borovského, byť není jisté, do jaké míry jeho zralou tvorbu, šířenou tehdy pouze ineditně, skutečně znal. (Jeřábek; Moldanová) Ve všech těchto případech šlo o polohu satirickou a tradice tohoto žánru přímo předepisovala odolávat magii vysokého básnického stylu, jinak v soudobé poezii stále považovaného za prestižní estetickou normu.

Neruda však nechtěl svou sbírkou pouze provokovat, i když výše uvedené básně na sebe od počátku strhávaly pozornost čtenářů i vykladačů. Chtěl podat expresivní vizi světa jako jednoho velkého hřbitova bez lásky a bez naděje. Naplnit tuto uměleckou představu pro něho ovšem bylo podstatně složitější. Nejlépe se mu dařilo artikulovat sociálně laděné obsahy. Mohl zde do jisté míry navázat na žánrové obrázky bídy, jež se čas od času v Lumíru objevovaly. Musel se jen vyvarovat rozcitlivělé dikce, kterou pro zobrazení chudoby předepisovala tradice sentimentalismu a měšťanského filantropismu. Básně zobrazující, jak se ulicí vleče pohřební vůz za naprostého nezájmu okolí, či jak vyžilá prostitutka truchlí u hrobu svého dítěte, jehož otce ani nezná, opět upomenou na Macharovy stejně antipoetické velkoměstské momentky z konce 80. let; i on zvolil cestu věcné deskripce, když se chtěl radikálně odlišit od ruchovsko-lumírovské poetiky, v mnohém navazující na klasicistní představu poezie – vznešené a krásné. Dikce tohoto Nerudova následovníka je ovšem mluvnější a přirozenější, oproštěná od tradičních poetických klišé, jichž se začínající Neruda nevyvaroval („Manželů, již z lící sotva porozkvětlých / růže nevinnosti slíbali" – Neruda 1951: 57). Zatím jen občas se tu mihne břitká zkratka, v soudobé poezii neobvyklá („mělať matka mnoho manželů" (Neruda 1951: 57), připomínající dikci Havlíčkových epigramů. Nerudovi v tom evidentně byla nápomocna písňová forma, jak dokládá např. č. 35 („Pláče hošík otrhaný").

Největším slohovým úskalím se tak staly reflexe a vize, neboť k jejich artikulaci Neruda nemohl užít ani techniky sociálního dokumentu, ani formu pouličního popěvku. Normou pro reflexivní poezii byl v padesátých letech stále ještě klasicismus se svou zálibou v perifrastičnosti.[20] Perifráze na rozdíl od metafory není založena na překvapivosti nepřímého pojmenování, nýbrž naopak na jeho obvyklosti; nevede tudíž k novému pohledu na zobrazované jevy, nýbrž „pouze" k ozvláštněné řeči o nich.[21] Dešifrování významu takovéto básně spočívalo v nahrazení opisných konstrukcí přímými pojmenováními, což tehdejšímu recipientovi na rozdíl od čtenářů dnešních nečinilo potíže, neboť byl na tento způsob básnické řeči zvyklý.[22] Ve Hřbitovním kvítí je typickým příkladem perifrastického způsobu vyjadřování č. 20, kritizující chladný profesionalismus literárních kritiků: „Však znám ten lid, jenž nožem hnusné pitvy/ si chléb a slávu potem dobývá, /snad zpěv můj klada na své nuzné váhy, / již znak mu soudu svého v čelo vyrývá." (Neruda 1951: 40) Pro dnešního recipienta se báseň může stát zcela nesrozumitelnou, pakliže nepochopí, že autor v úvodním dvojverší nepojednává o vivisekci, nýbrž o posuzování literárních děl; čtenáře tehdejšího by ovšem bezpochyby nenapadlo brát motivy užité pro opisné vyjádření doslovně.

Významným rysem klasicistní perifráze byla její vznešenost, běžným životním jevům dodávala ráz estetické výlučnosti; souviselo to s klasicistní koncepcí poezie jako říše trvalé Krásy. Důležitý proto nebyl jen sám princip opisného vyjadřování, nýbrž i jeho konkrétní naplnění; autoři volili především motivy spjaté

[20] Jako příklad uveďme úryvek z modelového díla českého básnického klasicismu Růže stolisté F. L. Čelakovského: „V růžích bdím i sním – kdy v borce / Tvář mi jitro celuje; / Zlatotkané den praporce / Nad hlavou kdy vztyčuje."

[21] Blíže o perifrázi Mukařovský.

[22] Např. ve školním vydání Růže stolisté vysvětluje František Bílý žákům čtyřverší uvedené v poznámce 20 následovně: „Zlatotkané praporce = paprsky sluneční. Celý obraz (poněkud tvrdý a násilný) jest opisem místo: ve dne."

s představou luxusu, aristokratičnosti či s exotickým prostředím. Časté byly rovněž kulturní odkazy, zejména k bibli a antice (např. ve výše citované Nerudově básni odkaz na Kainovo znamení). S vysokým stylem se pojila zvýšená emocionální hladina výpovědi, docilovaná zejména četnými hyperbolami.

Hřbitovní kvítí se vznešené perifrázi vysmívá hned ve dvou básních. Č. 23 konstatuje, že poesie žila, „dokud v palmách dryádky se kryly, / a ne ságo našich polívek" (Neruda 1951: 44). Č. 8 je pak přímo postaveno na demaskování podstaty klasicistní perifráze. V prvních dvou slokách Neruda modeluje, jak by se dal opisně – a patřičně vzletně – vyjádřit obyčejný fakt, že prší: třeba tak, že kněz kropí svěcenou vodou mrtvou pannu, anebo že se nebe kaje za hříchy lidstva. V poslední sloce se pak od těchto vzletných perifrází okázale distancuje: „Nekropí to kněz snad mrtvou pannu, / aniž z hříchů by se nebe kálo, –/ dešť to vlažný v kyprou zem se vpíjí,/ bychom neměli snad chleba málo." (Neruda 1951: 8)

Teoreticky měl tedy Neruda jasno; v praxi se však řadě kritizovaných rysů básnické tradice nedokázal (anebo nechtěl?) vyhnout. Ironizoval sice perifrastičnost vyjadřování, ale zkonstatovali jsme již, že např. č. 20 je jejím typickým příkladem. Dokonce i proslulé č. 22 o smrti poezie v moderním světě je paradoxně pojednáno v kódu klasicizující alegorie: lyrickému subjektu se ve snu zjeví krásný jinoch, jenž ho přivádí ke hrobu poesie. Jeho zjev je přitom popsán ryze dekorativním způsobem s řadou exotických přirovnání, majících stupňovat estetický účinek deskripce, jež ovšem s podstatou básnického sdělení nijak nesouvisí (je tedy pouhou dekorativní textovou výplní): „V řasách volných přeskvostného rouna hraje sterá barva měňavá, / tak jak v rouše prý chameleona / s barvou svou květ každý zahrává". (Neruda 1951:42). To rozhodně není ono „kyklopických kladiv bušení", jež je v závěru této básně předpovídáno jako moderní náhrada za přežilou poezii; ani zde se přitom Neruda neobejde bez odkazu k antické mytologii, přestože v jiných básních se tomuto „kulturnímu haraburdí" vysmál.[23]

Perifrastičnost byla součástí obecné tendence takto zaměřeného básnictví k dekorativnímu verbalismu, majícímu odlišit řeč poezie od běžného vyjadřování.[24] S jeho typickými prostředky se setkáme také ve Hřbitovním kvítí: jde hlavně

[23] Není bez zajímavosti, že právě tato báseň se velmi líbila A. Novákovi a považoval ji za nedoceněnou– zřejmě se tu projevil jeho novoromantický literární vkus, považující přímou reflexi za příliš nepoetickou. Kulturními odkazy je naplněn rovněž začátek č. 16: „Přede mnou tu leží lebka rozpoltěná, / oko svaté runy lebky čítá". Vedle možné aluze na Hamleta je do hry vtažen odkaz na prastaré civilizace a jejich magické písmo. S vysokým stylem úvodní části kontrastuje její pádný, provokativní, hovorově stylizovaný závěr: „vidíš, brachu, mohs mít lebku hladší, / méně jen, ach méně myšlení" (Neruda 1951: 36).

[24] Tuto skutečnost potvrzuje vedle množství dokladů ze soudobé poezie také rozbor Bendlova překladu Puškinova Evžena Oněgina, z let 1858–1860. (Rubáš) Oproti originálu je delší o jednu stopu; prostor získaný navíc však často zaplňují právě obsahově

o „výplňové přívlastky,[25] dále o zdvojené otázky.[26] K dekorativnosti vedla i snaha autorů reflexivní poezie zkonkrétnit ji přirovnáními, zejména z oblasti přírodních jevů. Hřbitovní kvítí v tom není výjimkou; přírodními příměry jsou tu často konkretizovány úvahy o obecných kategoriích: „Nevinnost jest bylina jak vodní/ s větrem po vlnách jenž bludných plove, / jejíž kořen s vlnou narozený / samovražděně rybku k hodům zove" (Neruda 1951: 58).[27] V případě, jako je tento, přehlušují rozvité přírodní příměry reflexi samu; nad myšlenkovým výkonem tu převládá verbální exhibice. Mimoto narušují kompaktnost fikčního světa Hřbitovního kvítí, který je jinak světem povýtce městským a v tom také spočívá jeho originalita.

V této verbální dekorativnosti se nezřídka utápí originalita metafor. Výmluvný příklad poskytuje hned č. 1 („Jaký bujný ples na živém stromu!"), zakončené výrazným obrazem: „o Dušičkách ale dávno vryla/ na každý list smrt svůj obraz černý"(Neruda 1951: 21). Jeho pregnantnost je ovšem oslabena verbalismem předchozího textu – generovaného opět hlavně významově redundantními přívlastky – a knižním lexikem („bujná zeleň z jara v listech stkví se, /života jarého obraz věrný"(Neruda 1951: 21)).

redundantní přívlastky. Nezdá se přitom, že by šlo o projev Bendlovy překladatelské nedostatečnosti; v řadě případů se totiž s brilantně napsaným Puškinovým textem, plným těžko přeložitelných významnových nuancí, vyrovnal až překvapivě dobře. Tendenci k dekorativní mnohomluvnosti lze proto vnímat jako tlak soudobé básnické normy.

[25] „Porodila rosa kvítek malý/ po zářivém slunci prahnoucí, – / duch tvůj jarý zrodil ideály, / mile čistou myslí vanoucí." (Neruda 1951: 14)

[26] „Nač zde sklonných vrbin u ohradě/ dóm ten pyšný jesti zbudován? / Snad že nový sad na mrtvých sadě národa svěcencům věnován?" (Neruda 1951: 24)

[27] Ve Hřbitovním kvítí, podobně jako v soudobém básnictví obecně, slouží tato přirovnání nejen k uchopení obecných kategorií, nýbrž také ke konkretizaci psychických pochodů. Paralelismus lidských a přírodních jevů byl typický rovněž pro poezii ohlasového typu, u nás v té době značně rozšířenou, což bezesporu posilovalo oblibu tohoto výrazového prostředku. Příkladem jeho užití ve Hřbitovním kvítí může být č. 43: „slza v smutku – dešť to vlažný, jarní, / holou zemi mění v živé sady" (Neruda 1951: 64), anebo č. 34, kde je srdce, churavějící nešťastnou láskou, přirovnáno k bílému zvonku, jejž „dchnutí mrazu zhnětlo" (Neruda 1951: 55). V nečíslované básni z úvodního cyklu o zesnulém příteli už nejde jen o přiblížení niterných stavů, nýbrž o paralelismus celého lidského osudu s přírodním děním, užitý zde jako kompoziční princip celé básně: „Porodila rosa kvítek malý/ po zářivém slunci prahnoucí, – / duch tvůj jarý zrodil ideály, / mile čistou myslí vanoucí. Zahrálo si slunce ranním květem, / a již kvítek slabou hlavu kloní, – / a tvé oko nad zbořeným světem/ ideálův hořkou slzu roní." (Neruda 1951: 14) V č. 31 je dvojice svorných manželů přirovnána k dvěma vrbám rostoucím u vody a dvěma liliím na jednom keři.

V některých básních je pnutí mezi originalitou a konvencí ještě výraznější, neboť se v nich střetá dekorativní verbalismus úvodní části s „brutální" přímostí dikce závěrečné pointy. Č. 4 („Nač zde sklonných vrbin u ohradě"), jedna ze základních básní sbírky, začíná v kódu rétorické poezie vysokého stylu, k němuž patří zdvojená otázka v úvodu, opisnost využívající vznešených či alespoň estetizujících představ (dóm, svěcencům, mrtvých sad), inverzí a pozměněných slovních tvarů (sklonných). V závěrečné drastické vizi klnoucího hrobníka, metajícího mrtvoly chudiny do společného hrobu, se však už autor spolehl na sílu přímého, výrazně expresivního vyjádření. Také v č. 37 („Nevinnost jest bylina jak vodní"), jehož první sloku jsme citovali výše, se konvenční přírodní deskripce v závěru překvapivě přesmykne k provokativní paradoxní pointě: „lehko tomu být i beze hříchu,/ kdo nepoznal hříchův mocnou pýchu" (Neruda 1951: 58).

S básněmi cele oproštěnými od verbálního dekorativismu se však v reflexivním pásmu Hřbitovního kvítí setkáme jen výjimečně. Takovýmto příkladem je podle našeho názoru č. 14. („Když jsem zpívával co malé dítě") – báseň soustředěná nikoli na jazykovou stránku textu, nýbrž na váhu samotného sdělení: „A když vzrostl jsem a spatřil muže/ v člověčenstva slávě, v plné kráse, / když jsem pochopil to vykoupení, – / byl bych radostí pak zplakal zase." (Neruda 1951: 34) To už je jasný náběh k Nerudově zralé občanské lyrice.

Dědictví Kollárovy Slávy dcery a Čelakovského Růže stolisté (abychom jmenovali nejautoritativnější díla staršího reflexivního básnictví) ovšem nebylo jedinou možností, jak uvažovat prostřednictvím poezie. Mácha se ve svém Máji vydal jiným směrem, když logickou úvahu, přeloženou do opisné řeči poezie, nahradil myšlením v obrazech. Jenže tato cesta nebyla cestou Nerudovou, byť některé metafory užité v Hřbitovním kvítí na Máchu v lecčems upomínají. Již Arne Novák výstižně konstatoval, že i Neruda se sice podíval „do prázdných důlků tomu „co nic se nazývá", leč na rozdíl od Máchy tak učinil „bez dekorace náladových obrazů, bez hudebních valeurů" (Novák: 36). Ani on rozhodně nebyl bez obrazných vloh; už rané Hřbitovní kvítí dokládá, že disponoval originální představivostí, byť ji často ještě nedokázal dostatečně působivě vyjádřit. Příkladem může být naturalistická a přece zvláštním způsobem poetická vize fyzického kontaktu se zesnulými blízkými, nemáchovsky přízemní, přitom však neobyčejně pregnantní: „Náhlý vánek oči tobě klíží, / snad to matčin prach tě uspává, / neb co upomínka na hry dětské/ bratrův popel s tebou pohrává!" (Neruda 1951: 22) (Jak pronikavě moderní je to vyjádření mateřské lásky na rozdíl od pozdějšího cyklu Matičce, navazujícího na sentimentální tradici.) Přesto však Nerudova hlavní přednost tkví v síle myšlenky a překvapivosti pointy; střídmě užívané metafory u něho na rozdíl od Máchy nenesou hlavní tíhu sdělení, nýbrž jen podtrhují autorův myšlenkový výkon.[28]

[28] „Síla Nerudovy poezie nevychází z básnické obraznosti, nýbrž z bohatosti a proměnlivosti myšlenkové osnovy básně." (Pešat: 106)

Podstatnou součástí stylu Hřbitovního kvítí je tedy pnutí poetik: provokativní konfese a sociální obrázky tíhnou k obyčejnému vyjadřování a jednoduché písňovosti, reflexe, vize, ale i část osobní lyriky navazují na prestižní slohovou normu starší poezie, zvládanou ovšem s nemalými obtížemi. Obě polohy přitom nacházíme už v první ukázce z r. 1854, byť v ní dekorativní verbalismus ještě výrazně převládá nad výrazovou prostotou. Později se tento poměr obrátí, starší slohová norma však stále zůstane ve hře. Je tedy zřejmé, že toto pnutí poetik není věcí vývoje, nýbrž projevem střetání dvou protikladných konceptů poezie. Fakt, že Neruda (nejen) ve Hřbitovním kvítí pléduje pro sblížení básnictví se životem, a to včetně jazykového výrazu, by nám neměl zastírat, že realita jeho vlastního autorského stylu je složitější. Dosavadní nerudovské bádání mělo sklon absolutizovat (nezřídka z mimoliterárních důvodů) slohovou polohu radikálně jdoucí proti starší básnické tradici. Jenže sám Neruda se v okamžiku, kdy se měl prezentovat jako básník v almanachu Máj, rozhodl nikoli pro své heinovské popěvky nebo realistické sociální obrázky, nýbrž pro širokodechou poému O Šimonu Lomnickém, zpracovávající náročné reflexivní téma v kódu vysokého básnického slohu.

O tom, jak silně zakořeněná tato představa poezie byla, svědčí skutečnost, že se po nedlouhém vybočení směrem k přímému vyjádření a písňové prostotě, uskutečněném právě generací Nerudovou, vrátila s poezií ruchovsko-lumírovské generace opět nadlouho do hry. Ostatně ani sami májovci nebyli v jejím odmítnutí důslední, jak o tom svědčí nejenom případ Nerudův, ale ještě více Hálkův (o Mayerovi, či Pflegerovi ani nemluvě). Jako by se, stejně jako jejich velký předchůdce Čelakovský, píšící vedle ohlasové též rétorickou klasicistní poezii, nedokázali této estetiky zcela vzdát. Do propadliště dějin ji poslal až zrod moderní poezie, založené na radikálně odlišné představě o podstatě básnické řeči.

Obsahová heterogennost

Naznačili jsme již, že v procesu geneze Hřbitovního kvítí (na prvotinu nezvykle dlouhém) docházelo k přeskupení obsahových dominant i k proměnám lyrického subjektu. Ze sbírky samotné to ovšem nevyčteme, neboť tam jsou stopy po genezi zastřeny autorovou promyšlenou kompoziční prací při pořádání knižního celku; musíme se proto obrátit k pramenům, byť skrovným. Vedle tří časopiseckých ukázek je to zejména tzv. Makulář, rukopisný sešit, obsahující vedle náčrtů několika raných Nerudových básní (mj. i proslulé Dědovy mísy) 27 čísel Hřbitovního kvítí, vesměs časopisecky neotištěných. Pro sledování geneze sbírky je důležité, že je tento sešit číslovaný, podává tedy poměrně spolehlivě relativní chronologii básní v něm zapsaných. Co se týče chronologie absolutní, tedy datace tohoto pramene, podle Felixe Vodičky odráží střední úsek geneze sbírky,

neboť v něm nejsou básně otištěné v Lumíru 1854, ale ani úvodní nečíslovaný cyklus věnovaný mrtvému příteli, který podle Vodičky vznikl až v závěrečné fázi (Neruda 1951: 585–586). Oldřich Králík se snaží tuto dataci zpřesnit poukazem na to, že v Makuláři nejsou ani básně z cyklu Anně, pocházejícího podle všeho z r. 1856; domnívá se proto, že oněch 27 čísel Hřbitovního kvítí vzniklo „asi v druhé polovině 1856 a první polovině roku následujícího" (Králík: 18), tedy v poměrně krátké době. Králík ovšem nezohledňuje jistou výjimečnost cyklu Anně, určeného konkrétní adresátce, v jejíž pozůstalosti byl ostatně nalezen jeho rukopis. Neruda jej tedy od začátku mohl psát do zvláštního sešitu, mimo Makulář. Jednoznačná datace tohoto pramene je tedy podle našeho názoru nemožná, nicméně nás při sledování geneze Hřbitovního kvítí bude zajímat zejména pořadí, v jakém básně vznikaly, a pro tento účel je Makulář pramenem neobyčejně výmluvným. K jakým proměnám původního konceptu Hřbitovního kvítí tedy došlo?

V první časopisecké ukázce z roku 1854 jasně dominovala vize pustého, nelidského světa, drtícího citlivého jedince. Byla tu představena v podstatně koncentrovanější podobě než v definitivní sbírce, v níž jsou básně tohoto typu rozptýleny a zastíněny převahou básní jiných. [29] Toto původní, veskrze originální jádro Hřbitovního kvítí Neruda v Makuláři v zásadě nijak nerozvíjí; setkáme se v něm pouze se dvěma sociálně zabarvenými hřbitovními obrázky („Nad roveckem malým živá kostra sedí" – č. 36; „Z šedých mračen dešť se hustý lije" č. 7), přičemž první se nachází na samotném začátku sešitu, druhý pak takřka na jeho konci – jde tedy jen o jakési okamžité dílčí návraty k původní tematice. V zájmu objektivity je ovšem třeba podotknout, že poněkud jinak vyhlíží geneze Hřbitovního kvítí prizmatem druhé ukázky v Lumíru z jara 1857. Její vstupní báseň „O Dušičkách na hřbitově větřík" (č. 2) bezprostředně navazuje na klíčová čísla ukázky z roku 1854, udržuje tedy kontinuitu s původním jádrem Hřbitovního kvítí. Hřbitovní tematika se objevuje i v básních, známých až z hotové sbírky, a tedy chronologicky nezařaditelných (mohly vzniknout stejně tak před Makulářem jako souběžně s ním, anebo dokonce až ve finální fázi).

Skutečností však zůstává, že v makuláři je ono původní jádro Hřbitovního kvítí potlačeno a že v něm jednoznačně dominují básně reflexivní,[30] tedy typ, jenž byl sice přítomen již v zárodečné podobě sbírky (a v její první časopisecké prezentaci z r. 1854), avšak pouze jako pohled doplňkový, nadto úzce spojený s hřbitovní scenérií (typicky hřbitovní úvaha o pomíjivosti všeho je v časopisecké ukázce navázána na obraz „tichého rovku"). V Makuláři se vazba na téma

[29] Výmluvně o tom svědčí čísla, jimiž jsou básně z první časopisecké ukázky ve sbírce opatřena: 4, 10, 30, 39, 52 .

[30] Nejen početně (10 z celkového počtu 27), ale i tím, že jsou v Makuláři nejkontinuálněji rozvíjeným typem.

hřbitova uvolňuje a reflexivnost se postupně se stává jedním z nejproduktivnějších postupů, doplňujícím původní vypjatou expresi racionální úvahou, která navazuje na klasicistní tradici „učeného" básnění.[31] Je zřejmé, že lyrický subjekt takto pojatých reflexivních básní je velmi vzdálený lyrickému mluvčímu původního, expresivního jádra Hřbitovního kvítí, trpícímu bezútěšností světa a jeho sociální nespravedlností. Je to subjekt nevzrušeně rozumující o obecninách, jako je láska, smutek, nevinnost, poezie. Je až udivující, že z dosavadních vykladačů nikdo na tuto heterogenitu lyrického subjektu výrazněji nepoukázal. Nejde přitom o rys spojený s autorovým začátečnictvím, nýbrž o typický příznak prakticky všech jeho básnických sbírek, včetně těch nejzralejších (Tureček).

V časopisecké ukázce z roku 1854 nebyla výrazněji zastoupena ještě jedna početná skupina básní budoucí sbírky: provokativní popěvky napadající tradiční hodnoty a otevírající tabuizovaná témata (spojená zejména se sexualitou), tedy ta vrstva sbírky, jež je tradičně považována za nejvíce heinovskou. Básně první ukázky jsou povýtce vážné, překypují bolestí a rozhořčením; zcela tu chybí ironie a zlehčující nadhled, jenž se stane pro Nerudu typickým, i když jej celoživotně (zejména pak v poesii) nepřestane vyvažovat patosem. Nejznámější a dodnes čtenářsky nejživější básně („Láska shořela jak tenká svíce"; „Na vršíků dům stál bláznů") se objevují až v Makuláři, zato však velmi významným způsobem: tvoří v něm vedle básní reflexivních druhou souvislou řadu, zhruba stejně početnou. Objevil Neruda účinnost ironie teprve v průběhu geneze Hřbitovního kvítí? Cyklus Anně z r. 1856 tuto polohu nezná, ale to může být dáno jeho specifickým určením. Anebo – pakliže tu byl jeho hlavním inspiračním zdrojem skutečně Heine, jak se obecně soudí – nesetkal se s tvorbou tohoto autora až během spolupráce s německým liberálním tiskem?[32] Nebo jej znal už dříve, avšak dikce

[31] Postupný vývoj textu básně „Z šedých mračen dešť se hustý lije", rekonstruovaný F. Vodičkou, ukazuje, že Neruda postupně tlumil jeho výrazovou expresivitu. V první verzi textu jsou agresivitou vůči mrtvému zasaženi i koně, kteří ho vezou na hřbitov (odpovídá to krajně rozhořčenému tónu nejstarší vrstvy Hřbitovního kvítí): „čtvero koní s hlavami svislými. Jenom někdy zlostně hlavou hodí/ zajiskřice očmi divokými". V druhé verzi je agrese zeslabena a přisouzena kočímu; působí to přirozeněji, a tedy méně nápadně: „s hlavami svislými čtvero koní. /Mrzutý je vozka dlouhým bičem/ ku hřbitovu s mrtvým honí." V definitivní verzi je vozkova mrzutost motivována sociálně, a tím de facto zmírněna; vynechán je drastický motiv bičování koní: „s hlavami svislými čtvero koní. Mrtvý v suchu, vozka však promoklý – rozmrzele spřež svou k spěchu honí." Paradoxnost kontrastu mezi živým a mrtvým dodává jinak vcelku banálnímu žánrovému obrázku přídech originality. (Neruda 1951: 587) Je sice pravda, že zejména v nejstarších číslech byl jeho výraz leckdy přeexponovaný až do křečovitosti (např. když v č. 4 zobrazuje klnoucího hrobníka „metajícího" do šachty „zlopověstnou, bídnou chudinu" (Neruda 1951: 24), nicméně sbírce to dodávalo na razanci.

[32] Nejstarším přímým dokladem Nerudovy znalosti Heinovy poezie je cyklus Anně, podle rukopisného vročení napsaný r. 1856, neboť je opatřen hned několika motty

jeho ironických popěvků mu v atmosféře doznívajícího klasicismu a máchovské módy připadala málo literární? Opět je třeba konstatovat, že při neexistenci pramenů k Nerudovým spisovatelským začátkům se pohybujeme v rovině neověřitelných hypotéz. Jedno však je jisté: jestliže zbytnění reflexivní roviny vznikající sbírky znamenalo příklon k literární tradici, a tedy obroušení hran původní Nerudovy výpovědi, včlenění ironických popěvků jí opět dodalo buřičskou razanci, byť jinak artikulovanou (nad původní expresivitou tu převládla ironie a černý humor). Poměr mezi výbojností a následováním tradice se tak opět vychýlil ve prospěch nebojácné originality.

To se však změnilo dopsáním úvodního cyklu básní obracejícího se k zesnulému příteli, tradičně spojovaného s osobou Antonína Tollmanna, jemuž je sbírka dedikována.[33] Zavedením figury mrtvého přítele získal smutek lyrického subjektu konkrétní, obecně přijatelnou motivaci, a ztratil původní znepokojivou existenciální příchuť. Zpětně byla zdůvodněna i sama volba hřbitovní tematiky: lyrický subjekt v úvodu explicitně říká, že jde navštívit přítelův hrob a při této příležitosti shrnuje své pocity z tohoto místa a reflexe, jež ho na něm napadají – byť z hlediska geneze sbírky šlo o proces přesně opačný. Zaobalením původního „třaskavého" a provokativního myšlenkového jádra do dojemné situace ztráty blízkého člověka přiblížil Neruda bezesporu svou sbírku básnické tradici a většinovému čtenáři.

S tím souvisí i uplatnění výrazného motivu puklého srdce, který bývá považován za jeden z klíčových emblémů Hřbitovního kvítí; svůj výklad této sbírky na něm založil zejména Felix Vodička. Nicméně motiv puklého srdce není ve skutečnosti pro celek Hřbitovního kvítí tak důležitý, jak by se zdálo prizmatem Vodičkovy interpretace. Poprvé se objevuje až v Makuláři, tedy poměrně

z Lyrického intermezza Knihy písní. Charakter vybraných veršů je však od Nerudových ironických veršů ze Hřbitovního kvítí zásadně odlišný, neboť prezentuje obecně přijatelnou, takřka biedermeierovskou tvář německého básníka, ušlechtile tesknícího po ztracené lásce a skládajícího „ze svého dlouhého hoře" „kratičké písně" (Neruda 1951: 668). Takovýto Heine bezesporu konvenoval Anně Holinové, se vznikajícím Hřbitovním kvítím však neměl nic společného.

[33] Tollmann je důležitý zejména pro biograficky orientované vykladače, ale pracuje s ním i Felix Vodička. Osoba tohoto jména skutečně existovala (šlo o Nerudova spolužáka z gymnázia), nicméně jinak toho o ní mnoho nevíme; pochybnosti panují i kolem roku jeho úmrtí, faktu pro biografický výklad Hřbitovního kvítí důležitého. Jeho vztah s Nerudou není nijak pramenně doložen, traduje se pouze jako jeden z biografémů Nerudova životopisu, umožňující vymodelování efektního příběhu o jinošském přátelství přervaném smrtí. Tollmann možná nesehrál v životě Jana Nerudy žádnou vážnější roli, nicméně jeho strukturní funkce v Hřbitovním kvítí je nesporná. S nadsázkou lze říci, že kdyby žádný Antonín Tollmann reálně neexistoval, musel by si ho autor Hřbitovního kvítí v zájmu „polidštění" své sbírky vymyslet.

pozdě.[34] Jde o báseň „Strom květ nese, dokud neuchřadne" a motiv je zde vztažen k „pěvci", jenž zpívá, „než mu slabá struna, / nebo srdce v úzkých prsou pukne"; nemá tedy protispolečenský náboj, nýbrž v duchu romantické koncepce umělce poukazuje k nelehkému údělu básníka, prožívajícího svět s intenzitou, jež jej ničí („Blaha dáno, že až k přesycení, / strastí dáno, že až k nesnesení"), takže se sebelítostivě kochá představou posmrtného odpočinku: „však to přejde, až se ve hrob svinu, / vždyť si také jednou odpočinu". (Neruda 1951: 72) Před vznikem úvodního cyklu se už motiv puklého srdce ve Hřbitovním kvítí neobjevuje; pouze v č. 34 (v Makuláři nezachyceném, tudíž s neznámou dobou vzniku) se setkáme s jeho oslabenou biedermeierovskou variantou churavějícího bolavého srdce (původně šlo o závěr č. 33 o pohřbu opuštěné staré panny, stylizace motivu tedy přiléhá k sentimentálnímu tématu).

Pro přítele z úvodního cyklu byla ovšem vyhrazena apelativní varianta motivu, tedy srdce puklé. Nezapříčinila je ovšem společenská nespravedlnost, jak bychom očekávali podle Vodičkova výkladu, nýbrž to, „že mu oplatila lásku nevděkem" (Neruda 1851: 13), tedy důvod poměrně banální, v soudobé poezii obehraný – a tedy čtenářsky přijatelný. Na druhou stranu se však v básni praví, že osob s puklým srdcem leží na hřbitově „na tisíc", což přece jen vyvolává otázky po stavu světa. V ostatních básních úvodního cyklu už tento motiv nenajdeme. V básni „Líhávali na jednom jsme loži" lyrický subjekt konstatuje, že jeho srdce vadne a že brzy nastane čas, kdy „poležíme sobě opět spolu" (Neruda 1951: 17). Jde tedy stejně jako v č. 34 o dojemně rezignující variantu motivu, čtenářsky přijatelnější než naturalistická představa puklého srdce.

Vodička tedy zjevně motiv puklého srdce nadinterpretoval;[35] pro Hřbitovní kvítí je bezesporu podstatnější „chladné" srdce lyrického subjektu původního

[34] Setkáme se s ním ovšem rovněž v cyklu Anně, v básni „Srdce mé jak vetchá struna puká" (Neruda 1951: 213); důvodem je opět láska. Pakliže cyklus Anně vznikl v r. 1856 a pakliže by Makulář skutečně byl mladšího data, šlo by o první výskyt tohoto motivu v Nerudově poezii.

[35] Sám Neruda se od konceptu puklého srdce distancoval v básni „Romance", otištěné v únoru 1861; lyrický subjekt v ní odmítá litovat muže, kterému z válečných hrůz puklo srdce bolem, neboť je toho názoru, že pakliže mu páni dali do ruky zbraň, měl ji obrátit proti nim. Publikovat něco takového ovšem v r. 1857 nebylo možné. I po pádu Bachova absolutismu Neruda tuto revoluční výzvu neotiskl v Čechách, nýbrž pod pseudonymem Prokop Zápolský v ženevském časopise La voix libre de Boheme Čech, vydávaném exulantem J. V. Fričem, tedy mimo území rakouské monarchie. Rezervovanost vůči tomuto konceptu – podle něho již přežilému – vyjádřil také v článku k 50. výročí narození K. H. Máchy : „Prosím tě, ujednejme smlouvou, že nenecháme už nikdy srdce pukat!" pravil ke mně kdysi můj přítel F., když jsem mu právě srdečně špatně byl přečetl konec jedné ze svých básní /…/ Nevím už, jak jsem se tenkráte bránil, /…/ vím však, že měl F. pravdu." (Neruda 1957: 217) Pakliže je oním F. míněn Frič, což je pravděpodobné, a pakliže si Neruda onen rozhovor nevymyslel jako vhodný vstup k ju-

konceptu sbírky, mimo jiné proto, že se na něj váže pásmo ironicky provokativních básní. Koncept puklého srdce (tím spíš pak srdce chřadnoucího) měl ovšem mnohem blíže k soudobé básnické praxi, ať už se odehrávala ve znamení romantismu, nebo biedermeieru.[36] Doložili jsme, že to, co současníky na Hřbitovním kvítí nejvíce iritovalo, byla bezcitnost lyrického subjektu; zvýznamněním motivu srdce tak Neruda (ať už bezděčně či vědomě) vyšel vstříc jejich čtenářským potřebám.[37]

Ještě výraznějším sblížením Nerudovy knižní prvotiny se soudobým systémem hodnot bylo jeho demonstrativní přihlášení se k tvorbě Karla Jaromíra Erbena. O jeho upřímnosti není důvodu pochybovat; vztah k tomuto spisovateli a potřebu změřit s ním síly demonstruje řada Nerudových raných epických básní. Nicméně nelze přehlédnout, že z fikčního světa Hřbitovního kvítí se tato báseň zásadně vymyká: náhle se tu objevuje někdo, vůči komu lyrický subjekt, jinak kousavě ironický či rozhořčený na svět, dává průchod emfatickému obdivu, a stává se tak na chvíli někým jiným. Nepřekvapí, že také tato báseň byla soudobým publikem omilostněna. Podle Aloise Vojtěcha Šmilovského je „jediným úkazem, že básník touží také po něčem vyšším"; neopomněl přitom podotknout, že se ve sbírce „vyjímá jako lilie mezi bodláčím." (Novotný: 47)

Vznikl-li tedy úvodní cyklus skutečně až naposledy, poskytuje spolu s Makulářem zajímavý vhled do geneze Hřbitovního kvítí. Jako by se Neruda od původního, vysoce „výbušného" jádra sbírky, naplněného hořkostí vůči sociální nespravedlnosti a obecné bezútěšnosti světa, postupně vyvíjel k polohám lite-

bilejnímu zamyšlení nad Máchovým významem, musel se odehrát před srpnem 1858, kdy byl Frič internován do Sedmihradska. Záhy po vydání Hřbitovního kvítí se tedy Neruda od motivu puklého srdce distancoval.

[36] Sám Vodička uvádí příklad z básně G. Pflegra, Nerudou později kritizovaného za bolestínství: „a za bol nevýslovný štědře vrátil/puklému srdci paměť svého čití" (Vodička: 218).

[37] Dokládá to např. reakce Aloise Vojtěcha Šmilovského, jemuž se z Hřbitovního kvítí líbil právě jen úvodní cyklus, neboť zde „se aspoň srdce čtenářovo ohřeje na jemné lásce přátelské"; neodpustil si ovšem otázku „zdaž by drahou mu památku přítelovu lépe by nebyl zasvětil mužnou, horlivou činností než-li smrtí." (Novotný: 47) Tyto preference se ovšem netýkaly jen Nerudových současníků. Také Oldřich Králík viděl v zavedení motivu puklého srdce pokrok v básníkově vývoji od ironické negace k citovému zaujetí životem, přestože si byl vědom jeho literární omšelosti. Za důležitý katalyzátor tohoto vývoje pokládal lásku k Anně Holinové, navzdory všem jejím krizím a složitým peripetiím, či možná právě kvůli nim; ostatně právě v cyklu jí věnovaném se zřejmě motiv puklého srdce objevil poprvé. V případě Felixe Vodičky, jehož studie o Hřbitovním kvítí byla publikována v těsně poúnorovém období, lze jen těžko říci, zda bylo nadhodnocení motivu puklého srdce vedeno snahou přizpůsobit Nerudův provokativní básnický debut soudobým kulturně politickým normám, či zda šlo o jeho autentický pohled na tuto sbírku a její obsahové priority.

rárně i společensky přijatelnějším.[38] Tento vývoj je ještě patrnější v Lístcích Hřbitovního kvítí, jež navzdory panujícím představám (Kleischnitzová) nejsou zkrácenou verzí původní sbírky, nýbrž její novou variantou s odlišnými dominantami.

Prvním zaznamenáníhodným faktem je marginalizace tématu hřbitova: neprorůstá už celkem, nýbrž je mu vyhrazen závěrečný oddíl, působící po částech věnovaných tradičním básnickým tématům lásky a poezie jako pouhý apendix, odkazující k původní sbírce (parcelace původního vysoce kompaktního textu sbírky do tematicky vyprofilovaných částí souzní s názvem „lístky", evokujícím biedermeierovsky poklidnou představu „albumblattu"). Zmírněna byla rovněž původní tvrdost pohledu na smrt, třeba už tím, že byl cyklus Ze hřbitova nově uvozen básní „Co jest slza? – Skvostná karbunkule". Ta se původně vyskytovala v bloku reflexivních čísel, souvisejících s tématem hřbitova jen volně; usilovala o obrazné vystižení podstaty slz, aniž je spojovala se smutkem, či dokonce smrtí. Umístění na začátek hřbitovního cyklu tento spoj implicitně vytvořilo; prostřednictvím této básně se čtenáři naznačuje, že téma smrti bude tentokrát pojednáno s citem – a tedy způsobem bližším literární tradici a společenským zvyklostem.[39]

Stejným směrem jde další tematický posun Lístků oproti původnímu Hřbitovnímu kvítí: významně se v nich posiluje motiv srdce, jedno z ústředních témat Nerudových lyrických cyklů, následujících po Hřbitovním kvítí (Ze života, Elegické hříčky)[40]. Není to už srdce puklé, ale spíš srdce toužící, byť nezřídka

[38] Možný vliv čtenářských očekávání na Nerudovy publikační strategie naznačuje první Nerudův životopisec Bohuslav Čermák, když uvažuje o důvodech publikace cyklu Anně, napsaného zřejmě r. 1856, až na sklonku roku 1857, tedy těsně po vydání Hřbitovního kvítí. „Že Neruda cyklus ten dle rukopisu, který slečně Holinové dal a jenž posud zachován, jakož dle označení v Knize veršů již r. 1856 psaný, po zklamání s Hřbitovním kvítím vydal, nasvědčuje jaksi, že jej za práci formou i vroucností lyrickou, jakož i básnickým vzletem a větší souvislostí myšlénkovou, dokonalejší měl a jím nepříznivý dojem myšlenkami hlubší, rázem všelidské a ostře nový směr lyriky české jevící sbírky Hřbitovní kvítí přistříti se snažil." (Čermak: 152) Je pravdou, že milostná lyrika byla dobově nejrozšířenějším a čtenářsky nejpřijatelnějším typem poezie, takže z tohoto hlediska má Čermákova úvaha racionální jádro. Nicméně jen těžko ji lze interpretovat jako přímou reakci na neúspěch Hřbitovního kvítí, neboť sbírka vyšla pouhé dva týdny před cyklem Anně, který v té době již pravděpodobně ležel v redakci Lumíra.

[39] V Hřbitovním kvítí se naproti tomu smrt nijak neoplakává, jistě i proto, že v jeho fikčním světě je život břemenem a smrt od něho osvobozuje. V č. 2 dokonce „o Dušičkách na hřbitově větřík" vyjadřuje poněkud potměšilou radost nad tím, „že to množství lidstva / pro hřbitov už zase dozrává." (Neruda 1951: 22); podtrhuje tím ústřední Nerudovu vizi Země jako jednoho velkého hřbitova.

[40] Výstižně to shrnul Oldřich Králík: „hřbitov přestal být produktivní kategorií Nerudovy poezie, zato se jí stalo srdce". (Králík: 17)

ještě chorobné a mdlé. Původní variantu srdce obaleného ledem sice v Lístcích najdeme také, nicméně obkroužena básněmi s měkčím naladěním, ztrácí svou původní průraznost. Důležitost motivu srdce podtrhuje umístění oddílu jemu věnovaného na začátek Lístků; nezačíná se tedy od obrazu světa jako v Hřbitovním kvítí, ale od lyrického subjektu a jeho vnitřních pocitů, což více koresponduje se soudobou představou poezie.

Zajímavý je osud básní ironicky provokativních, jež se významným způsobem podílely na specifičnosti Hřbitovního kvítí. Řada z nich zůstala i v Lístcích; heinovské dědictví se zřejmě za oněch deset let, dělících od sebe obě sbírky, stalo akceptovatelnějším. Jistou odlišnost od původního konceptu však přece jenom pozorujeme: ony provokace, původně prostupující celou sbírkou, jsou v Lístcích soustředěny do oddílů věnovaných lásce a poezii, a tím je utlumena jejich širší společenská platnost. Jako by nešlo o nic víc než o milostné škádlení, byť leckdy poměrně drsné, a připomínku někdejších literárních šarvátek. Navíc v nově připsaných básních o lásce je lyrický subjekt za svou bezcitnost trestán (nejvýrazněji v nostalgické básni „Ach přišla láska s milým žebroněním", publikované ovšem až v 2. vydání Knih veršů, tedy v jiné autorské situaci). V Lístcích rovněž prořídly zmínky o bláznech a bláznovství, jež byly ve Hřbitovním kvítí součástí autorova soudu nad světem, který se vymkl z kloubů, avšak pro měšťanského čtenáře patrně byly příliš znepokojivé, neboť se vztahovaly k vytěsňovanému území abnormality, duševních chorob a psychického strádání.[41]

A konečně v Lístcích ubylo i básní reflexivních – Neruda ponechal pouze ty, jež se týkaly poezie a jejího místa v moderním světě. Tím z původní sbírky zmizela její důležitá, byť čtenářsky poněkud odtažitá součást, vyjadřující autorovu

[41] Také tuto tematickou volbu měl Neruda společnou s romantiky, zejména německými; fascinace duševními poruchami je zřejmá i z o něco mladších Arabesek, obyvatelům Ústavu choromyslných se později věnoval ve své publicistice. Ve Hřbitovním kvítí je však význam označení „blázen" poměrně nejednoznačný; pohybuje se mezi výsměchem, soucitem a přitakáním. V úvodním cyklu oslovuje lyrický subjekt hrobníka „bláznе" poté, co mu hrobník položí nevhodnou otázku – zde je tedy význam slova blázen jednoznačně negativní (stejně jako v provokativní básni „Na vršíku dům stál bláznů"). Ve verších „Mnohý blázen, co ho hněte, v dumné písni zapěje" (Neruda 1951) už označení „blázen" tak jednoznačně negativní není; je zde synonymem pošetilce a k takovému jedinci má lyrický subjekt nespornou afinitu. V č. 29 („Blázny jsem si dělal z hezké děvy") se slova blázen a zbláznit se objevují v osmi verších hned čtyřikrát; jako by autorovi vysloveně činilo potěšení opakovat tato v „slušné" společnosti tabuizovaná slova. Básně o obyvatelích ústavu choromyslných (č. 45 a 46), v nichž už slovo blázen nefunguje jako emotivní označení jistého chování, nýbrž de facto jako diagnóza, se objevuje temný, takřka tragický podtón – „Nad blázincem věž se štíhlá vzpíná/ jako pomoc z nebes dálných vzývá" (Neruda 1951), podobně jako ve verši „nesmějí se jenom šílení" (Neruda 1951).

vůli přemýšlet prostřednictvím poezie o obecných entitách, jako je láska, smutek či humor.

Zmíněné srovnání nás dovádí k poznání, že hodnota Hřbitovního kvítí tkví právě v jeho celistvosti, nikoli v jednotlivých básních, nezřídka trpících začátečnickými neduhy. Žádná z tehdejších básnických sbírek totiž nepřinesla tak originální, ucelenou a sugestivní vizi fikčního světa, jako právě Hřbitovní kvítí. Patří k ní bezesporu i ona tolikrát vyzdvihovaná sociální nespravedlnost, avšak ta je jen její součástí. Nerudova skepse je hlubší a netýká se jen chudoby; plíživě se rozlézá po celém jeho světě a dodává mu onu působivou šedou barvu – barvu popela mrtvých, pokrývajícího celý jeho povrch a jen občas spláchnutého kalným deštěm. Sociální rozměr Nerudovy básnické prvotiny i jeho díla jako celku byl v poúnorových výkladech zjevně nadhodnocen, a to zřejmě z důvodů obranných: zdůraznění autorovy sociální citlivosti mělo patrně přebít jeho až extatické vlastenectví, za něž mu hrozil cejch buržoazního nacionalisty.

Ani Nerudovo provokativní boření soudobých, zejména sexuálních tabu, byť bezesporu atraktivní, by nám nemělo zahradit cestu k méně nápadným obsahovým rovinám Hřbitovního kvítí. I tento tón byl v posledním padesátiletí zdůrazňován až příliš a i v tomto případě se tak patrně dělo hlavně z důvodů aktuálně politických: prostřednictvím klasikovy prostořekosti vykladači útočili na prudérnost komunistického režimu.

Jedna věc přitom za celých sto padesát let od vydání této sbírky nezazněla, alespoň ne dostatečně hlasitě: to, že se Neruda od všech svých vrstevníků odlišoval bytostným sklonem k reflexivnosti. Zatímco jiní setrvale pěli o lásce, ať už šťastné či nešťastné, on se tomuto dobově nadužívanému tématu vyhýbal a rozvíjel obecné úvahy o světě, o lidské smrtelnosti a o plynutí času. V úvahách o pomíjivosti všeho je skutečným dědicem Máchovým a leckdy jej – jako osobnost o generaci mladší, žijící již v moderním světě – odvážností svých reflexí, jdoucích zřetelně za křesťanské učení o nesmrtelnosti, předčí. Ve zralém věku na ně naváže velkolepými básněmi o smrti vesmíru v Písních kosmických.

Nerudovo Hřbitovní kvítí bylo tedy alternativou k tematické jednostrannosti soudobé poezie, byť o ni v okamžiku jeho vydání zjevně nikdo nestál. Soudobí čtenáři byli okouzleni jinou básnickou sbírkou – Hálkovými Večerními písněmi, jež obehrané milostné téma uchopily novým způsobem: postoj lyrického subjektu k přírodě i lásce se vyznačuje bezprostřední tělesností a suverenita, s jakou si ji sám přivlastňuje, vypovídá o sebedůvěře dosud nevídané. Není divu, že mládež rodící se moderní společnosti, před níž se začal otvírat svět, musela být jeho asertivitou uchvácena. A zrovna tak neudiví, že pesimismus Nerudova Hřbitovního kvítí, jež by v roce 1854, z něhož pochází první koncept sbírky, měl šanci na širší čtenářskou rezonanci, byl v čase nového nadechnutí pociťován jako pře-

žilý.[42] Význam Nerudovy prvotiny však zhodnotil čas; dokonce i Nerudův protichůdce Hálek zpětně ocenil důležitost Nerudovy reflexivnosti pro českou poezii.

Pohlédneme-li na Hřbitovní kvítí z naznačeného zorného úhlu, nebude nám možná připadat tak protikladné celé další Nerudově básnické tvorbě, navzdory tomu, že se od ní liší svým výrazným negativismem. Nebudeme-li okouzleni Nerudovým rebelantským gestem natolik, abychom pro ně přehlédli jeho pokusy o vážnou reflexi nad plynutím času a během lidských dějin, uvidíme v Hřbitovním kvítí zárodek jeho vrcholných sbírek, především Písní kosmických, jež jsou v tomto ohledu jeho přímým pokračováním, ale třebas i Zpěvů pátečních.[43]

Prameny:

NERUDA, Jan (1951). *Básně I.* Praha: Československý spisovatel.

NERUDA, Jan (1957). *Literatura I.* Praha: SNKLHU.

NOVOTNÝ, Miloslav, ed. (1953). *Život Jana Nerudy II.* Praha: Československý spisovatel.

NĚMCOVÁ, Božena (2006). *Korespondence III.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

[42] Gustav Pfleger to ve své autobiografii pojmenoval zcela explicitně: „Vydání /Hřbitovního kvítí – D. M./ v první době r. 1856, bylo by mne dojalo nesmírně; tehdy bych byl potřeboval k zoufalému stavu svého nitra něčeho podobného. Teď však, a možná právě po Alfredu, když jsem čítal básně Nerudovy, urážela mne ta prudká, nanejvýš přiostřená ironie a chladná reflexí, jež vane celým ústrojím těch básní, nesrovnávala se s proudícími se bujnými prameny citův mých." (Novotný: 13)

[43] Báseň č. 14 s tématem Ježíšova ukřižování je prvním pokusem o zpracování klíčového emblému Zpěvů pátečních a rámcového tématu Balad a romancí; svědčí to o tom, že pašijová legenda patřila k hlubinnému základu Nerudova pohledu na svět (v souvislosti s tím se ukazuje, že prostor hřbitova, v němž je plastika Ukřižovaného všudypřítomná, rozhodně nebyl pro začínajícího básníka náhodnou volbou). Zmíněná báseň se vymyká z Hřbitovního kvítí svým patosem úcty k Ježíšově oběti, byť v závěru uzemněným konstatováním, že lidstvo za tuto oběť nestojí. Novozákonní aluze je přítomna i v č. 40, zamýšlejícím se nad souvislostí humoru s lidskou bolestí: vyrůstá prý z ní stejně „tak jak podle krásné báje vzešlo, / z krve, ze slz páně pestré kvítí". (Neruda 1951: 61) Ani jako mladistvý rebel tedy Neruda nezavrhl poezii biblických příběhů, v níž vyrostl; i ona je útěšným spodním tónem jeho hořké básnické prvotiny.

Literatura:

ČERMÁK, Bohuslav (1895). Jan Neruda. Biograficko – literární studie. *Květy*, roč. 17, s. 18–29, 146–156, 259–267, 434–440, 515–520, 677–685.

GRUND, Antonín (1935). *Karel Jaromír Erben.* Praha: Melantrich.

HAMAN, Aleš (1985–1986). Nerealizovaná nerudovská encyklopedie. *Literární archiv 21/22*, s. 205–241.

JEŘÁBEK, Dušan (1966). K některým problémům Hřbitovního kvítí Jana Nerudy. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 15*, řada literárněvědná, D 13, s. 7–21.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří (1910). *Jan Neruda.* Praha: Alois Hynek.

KLEINSCHNITZOVÁ, Flora (1919). Nerudovo Hřbitovní kvítí. *Listy filologické*, roč. 46, s. 278–290.

KRÁLÍK, Oldřich (1965). Křižovatky Nerudovy poezie. In: *Acta universitatis Palackianae Olomoucensis*, Facultas philosophica, 26, Philologica XIII.

KREJČÍ, František Václav (1901). *Jan Neruda. Studie jeho vývoje a díla.* Praha: Hejda a Tuček.

KREJČÍ, Karel (1946). Nebeský, Štulc, Bendl. In: *Přátelský kruh Boženy Němcové.* Praha: Otto.

KŘIVÁNEK, Vladimír (1984). Nerudův „ostrov v časův proudu" (K souvislostem umělecké stylizace času a prostoru Hřbitovního kvítí. *Česká literatura*, roč. 32, č. 6, s. 535–544.

MOLDANOVÁ, Dobrava (1984). Nerudovo Hřbitovní kvítí a Karel Havlíček. *Česká literatura*, roč. 32, č. 1, s. 10–23.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948). Polákova „Vznešenost přírody". In: *Kapitoly z české poetiky II.* Praha: Svoboda.

NOVÁK, Arne (1910). *Jan Neruda.* Praha: SVU Mánes.

PEŠAT, Zdeněk (1990). Knihy veršů. In: *Slovník básnických knih.* Praha: Československý spisovatel.

RUBÁŠ, Stanislav (2009). *Já píši vám. Evžen Oněgin v českých překladech.* Brno: Host.

STICH, Alexandr (2003). Karel Hynek Mácha II. *Souvislosti*, roč. 14, č. 4, s. 208.

ŠALDA, František Xaver (1934). Neruda poněkud nekonvenční. *Šaldův zápisník*, roč. 6, s. 320–345.

TUREČEK, Dalibor (2007). *Fejeton Jana Nerudy.* Praha: ARSCI.

VODIČKA, Felix (1998). Motivace „rozervanosti" v Nerudově poezii let padesátých. In: *Struktura vývoje.* Praha: Dauphin, s. 210–259.

Summary

Genesis of Neruda's poetry book *Hřbitovní kvítí*

The paper attempts the new reading of one well-known Neruda's work that belongs to the canon of Czech literature, even though its exegets do not hide their embarrassments if that book has got an undeniable value or not. The paper contributes to the latent discussion about the book and suggests the esthetical norms of the 19th century, when the Neruda's work was written, and reconstructs genesis of *Hřbitovní kvítí*.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
M. D. Rettigové 4
11639 Praha 1
dagmar.mocna@volny.cz

Reprezentace bratří Mašínů jako „nepřátel socialismu" v povídkových souborech z nakladatelství Naše vojsko (1966–1987)[1]

Josef Švéda

0. Úvod

V období mezi lety 1948 a 1989 existovalo mnoho institucí, které měly za úkol rozšiřovat příběhy o škůdcích socialistického zřízení a hrdinech, již s nimi zápasili. Jedním z takových podniků bylo i nakladatelství Naše vojsko, jehož primárním (avšak nikoliv jediným) úkolem bylo „formovat prostřednictvím četby politické vědomí vojáků základní služby i důstojnického sboru" (Janoušek 2007: 79). Kromě mnoha dalších publikací zde vycházely i detektivní příběhy napsané podle „skutečných událostí" o bojích Sboru národní bezpečnosti proti nepřátelům státu. Tyto povídky jsou zabydleny různými typy zločinců. Nejvýznamnější úlohu zde hráli ti z nich, kteří útočili na samotnou podstatu socialistického zřízení a usilovali o jeho poškození či dokonce o restauraci kapitalismu. Právě takovýto typ škůdců reprezentují bratři Mašínové. Jejich příběh je v českém kontextu poměrně dobře znám, takže jej nemusíme detailně popisovat.[2] Události, které líčí texty ve zkoumaném období, se po faktické stránce až na výjimky shodují s příběhy publikovanými po roce 1989.[3] Jádrem sváru jsou ale samozřejmě otázky spojené s motivací bratří Mašínů, tedy proč tuto činnost vyvíjeli a zejména také, zda byla správná, či nikoliv. Právě v této oblasti se odehrává ideologický zápas, který budeme v následujícím textu popisovat.

[1] Text vznikl v rámci výzkumného projektu *Modely reprezentací v literárních diskurzech* (OPVK CZ.1.07/2.3.00/20.0125), spolufinancovaného Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

[2] Ctirad a Josef Mašínové po roce 1948 založili skupinu, která měla za cíl bojovat proti komunistickému režimu. Při jejich činnosti bylo zabito několik osob. Bratři Mašínové se společně s Milanem Paumerem v roce 1953 dostali přes Východní Německo do Berlína a poté vstoupili do americké armády.

[3] Viz např. Rambousek (1990); Němeček (1998); Novák (2004); Masin (2005), Mašín (2010) ad.

Naším cílem není ukázat, v čem se verze mašínovských vyprávění publikované v období státního socialismu liší od historické „pravdy“. Mnohem zajímavější se nám jeví zkoumání toho, jakým způsobem se narativy snaží čtenáře přesvědčit o správnosti své ideologické pozice a také jak jsou tato stanoviska skloubena s potřebou zasadit je do detektivního žánru. Jedním z našich cílů bude tedy sledování toho, jak se takto vystavěné mašínovské příběhy dostávají do dynamické oscilace „s ideologicky zakládanou strukturací a stratifikací hodnot, přesvědčení a víry, jež je proponována dobovými politickými diskurzy“ (Bílek 2007: 7). Nejedná se však jenom o detektivky, ale také o příběhy „podle skutečných událostí“, kde bratři Mašínové a jejich společníci vystupují jako „škůdci“ socialismu. Budeme proto sledovat, jakými způsoby se ve všech těchto narativech dělají z Mašínů loupežní vrazi a jak tyto způsoby reprezentace souvisejí s dobovou dominantní ideologií.

1. Kontext „socialistické detektivky“

Padesátá léta vyznávající budovatelský optimismus nebyla vhodnou dobou k tomu, aby se příliš psalo o rozvracečích státu, kterým se podařilo uprchnout na Západ a k tomu ještě vstoupit do americké armády. Je možné, že z tohoto důvodu se bratři Mašínové a jejich skupina po sérii článků v tisku neobjevují.[4] Nicméně v následujících dekádách vychází o jejich případu několik povídek, které jsou součástí detektivních knih napsaných podle skutečných událostí. Tyto knihy byly vydávány nakladatelstvím Naše vojsko.[5] První z nich je soubor povídek z roku 1966 s názvem *Tady bezpečnost* (Jánský 1966), který byl součástí dvoudílného cyklu. Druhý díl *Bezpečnost zasahuje* (Jánský 1967) vyšel o rok později. Pod pseudonymem Rudolf Jánský se skrývají autoři Rudolf Kalčík a Jan Vítek.[6] Historická reportáž o případu bratří Mašínů s názvem *Teror* vychází původně na pokračování v časopise *Československý voják*,[7] poté byla zařazena do souboru *Tady bezpečnost*. Některé případy z tohoto cyklu byly též později námětem *Třiceti případů majora Zemana*. Kromě případu bratří Mašínů, který byl ztvárněn v epizodě *Strach*, je to povídka *Strýček smrt*. Ta pojednává o trestné činnosti

[4] Pokud se o případu psalo, tak to nebylo příliš významné. Historické zdroje se o tom nezmiňují.

[5] Podle Petra Blažka a Olgy Bezděkové vznikly tyto knihy na objednávku tajné policie (Mašín 2010: 12–13).

[6] Kalčík se proslavil svými příběhy o příslušnících pohraniční stráže na Šumavě, zejména pak scénářem k filmu *Král Šumavy*. Jan Vítek psal povídky a jiné texty z vojenského prostředí – *Říci ne* (1965), *Kluci, znáte vojáky?* (1966).

[7] Viz Jánský (1965).

spjaté s převáděním přes hranice (díl *Bestie*). V povídce *Adrianina nit* je také zpracován příběh o falšování potravinových lístků, který je v zemanovské sérii zastoupen dílem *Mědirytina*.

Tady bezpečnost a *Bezpečnost zasahuje* patří do kontextu socialistické detektivky. Ta byla „rozvinuta do podoby historického cyklu, který měl svědčit o společenském vývoji od roku 1945 do současnosti“ (Janoušek 2008a: 429). Pevný ideologický rámec zde tvořily povídky o skutečných událostech, jako byla činnost bratří Mašínů, které se však střídaly s „politicky neutrálními případy, volenými tak, aby byl čtenář zaujat senzační látkou (např. sériové vraždy)“ (Ibid.). Nejedná se jenom o případy čistě politické, ale nalezneme zde i jinou trestnou činnost jako peněžní podvod (*Podvod jako Brno*) či sérii vražd se sexuálním motivem (*Případ Václava Mrázka*). Stejně jako později v zemanovské sérii, i tady se konstruuje protiklad mezi starou „galérkou“, pro kterou už v socialistickém světě není místo (*Konec starých časů*, *Rok háčkaře*), a mnohem zákeřnější kriminalitou jako formou „odporu proti nastupujícím společenským silám“ (Jánský 1966: 51). Pachatelé těchto trestných činů se rekrutují z někdejších společenských elit (podnikatelé, magistrátní úředníci, architekti apod.).

Další knihy, v nichž najdeme případ skupiny bratří Mašínů, vycházejí v období tzv. normalizace. Po částečném uvolnění, které nastalo v šedesátých letech, přichází opět recidiva „kriminální a špionážní prózy ‚budovatelského‘ typu, pro niž byl zločin součástí boje pokrokových a reakčních sil a zločinnost byla dána třídní predestinací postav a jejich politickými postoji“ (Janoušek 2008b: 576). Mašínovská látka je zpracována v povídce *Operace Konvalinka*, která je součástí knihy *Životy pro život* (Šulig 1976).[8] Příběhy opět pojednávají o různých formách kriminální trestné činnosti namířených proti socialistické zákonnosti. Kromě domácí teroristické aktivity skupiny bratří Mašínů se výbor zaměřuje na boj bezpečnosti se špióny vysílanými západními rozvědkami v padesátých letech (*Vražda v Černé ulici*, *Partie Černé Miky*). Je zde také zpracován případ nezdařeného únosu letadla na lince Praha–Brno–Bratislava (*Vzdušní piráti*)[9] a odhalení zločinů člena tajné nacistické organizace Werwolf (*Muž v pozadí*).

Další mašínovská povídka s názvem *Mrtví nemluví*, kterou budeme analyzovat, pochází ze stejnojmenné knihy Františka Vrbeckého (1985).[10] V tomto souboru již nenalezneme politicky neutrální případy jako vraždy se sexuálním

[8] Jako autor je uveden R. J. Šulig, což je pseudonym Josefa Glückseliga, který se věnoval psaní popularizačních a detektivních knih – *Atentáty na umění* (1971), *Centrála mlčí* (1978), *Ďáblův trezor* (1983), *Dvakrát proti zločinu* (1984).

[9] Není to však stejný případ únosu letadla jako v epizodě *Mimikry* ze série *Třicet případů Majora Zemana*.

[10] František Vrbecký je pseudonym spisovatele Zdeňka Šarocha, který je autorem detektivních povídek a reportáží zejména o českých pohraničnících – *Výstřely z hranice* (1974), *Cestami otců* (1976), *S nabitou zbraní* (1982), *V srdci Šumavy* (1988).

podtextem či obyčejné podvody. Každá povídka se naopak věnuje politicky exponovaným případům, které se staly během prvních deseti let od konce války. Kniha je na přebalu charakterizována následovně:

„Pod společným názvem *Mrtví nemluví* shromáždil František Vrbecký sedm skutečných případů z bojů s nepřáteli socialismu v naší vlasti. Zpracoval je na základě spisové, zejména soudní dokumentace, ale i podle svědectví pamětníků. Všechny se udály v prvním poválečném desetiletí. Autor je v knize seřadil podle časové posloupnosti, literárně v nich podtrhl podstatné skutečnosti. Teroristickou a diverzní činnost skupiny vedené bratry Mašínovými dokumentuje ústřední příběh, jenž dal celé knize jméno.“ (Vrbecký 1985)

První povídka *Otec a syn* tak líčí osudy fašisty Igora Moravce, jehož otec Emanuel byl známým protektorátním ministrem. Případ z roku 1955 s názvem *Akce straky* vypovídá o rozkrádání konfiskátů po Němcích, které měla mít na svědomí „protistátní sabotážní a rozvratná skupina“ vedená Jaroslavem Kratovínem. Povídka s názvem *Vražda na pokyn* se vrací k babickému případu. Stejně jako v zemanovské sérii je i zde po vylíčení toho, jak se věci „skutečně“ udály, zmíněna snaha ze strany reformních žurnalistů o revizi případu v roce 1968. Nařčení, že byl celý případ zinscenován Státní bezpečností, je však dle autorů bezpečně vyvráceno. V dalších povídkách opět vystupují zavilí nepřátelé socialismu, kteří se rekrutují z řad bývalé buržoazie a kléru (*Výstřel v ratajské oboře*, *Ve jménu boha a svobody*), či jsou naverbováni americkou rozvědkou jako agent-chodec Ota Rambousek (*Takoví byli a zůstali*).

Poslední analyzovaná povídka zpracovávající příběh bratří Mašínů vyšla v roce 1987 v souboru *Příběhy věrnosti a cti* autorské dvojice Aloise Císaře a Oty Holuba (Císař – Holub 1987).[11] Jedná se o druhé, doplněné vydání knihy, která vyšla původně v roce 1979 (Císař – Holub 1979). Mašínovská látka je zpracována v povídce *V erbu zlo a nenávist*. Tento soubor se od ostatních knih odlišuje svým zaměřením na příběhy příslušníků bezpečnosti, kteří padli v boji „za socialistické Československo, proti třídnímu nepříteli, za ochranu klidu, pořádku a bezpečnosti občanů naší vlasti“ (Císař – Holub 1987: 13). Povídky jsou opět řazeny chronologicky, přičemž mapují události od konce druhé světové války a „ostré třídní boje“ let padesátých až k případům z počátku let osmdesátých. Vrahové policistů však nejsou jenom špióni zahraničních rozvědek či jiní „rozvraceči“

[11] Alois Císař se též (společně s Otou Holubem a Vlastislavem Kroupou) podílel na skriptech *Tradice sboru Národní bezpečnosti: Zákl. skripta k historii SNB 1945–1970* vydané Federálním ministrem vnitra. Ota Holub se věnoval vojenské historii a literatuře faktu – *A věže mlčí* (1973), *Pět minut před půlnocí* (1977), *Zrazené pevnosti* (1982), *Stůj! Finanční stráž!* (1987).

státu, ale také například zloději a recidivisté. Jenom některé případy v tomto souboru jsou tedy vyloženě politické.

Všechny tyto povídkové knihy jsou paratextově označeny jako faktické, založené na skutečných případech. Změněna jsou údajně jenom jména vyšetřovatelů. Vypravěči povídek se zpravidla stylizují do role historiků či badatelů, kteří čtenáři sdělují na základě archivních materiálů a dokumentů, jak se věci staly. Na historické prameny se zde ovšem neodkazuje. Jedná se o historické fresky, kdy jsou tyto případy vyprávěny z pozice shodné s oficiální komunistickou interpretací poválečných dějin. Rok 1948 zde hraje klíčovou úlohu, neboť je reprezentován jako konečné vítězství „lidu“:

„Byla to léta, kdy v ostrém třídním boji s politicky poraženou buržoazií, podporovanou ze zahraničí, byly v naší zemi budovány základy socialismu. Na československých bezpečnostních orgánech ležela velká odpovědnost za ochranu republiky, jejího společenského a státního zřízení, za zajišťování pokojné budovatelské práce a dosažených revolučních vymožeností pracujícího lidu.“ (Vrbecký 1985: 234)

Analyzované detektivní knihy tak jsou charakteristické svou specifickou interpretací historie. Padesátá léta jsou viděna jako doba úspěšného třídního boje za spravedlivou společnost. Po „nesmyslech a zmatcích“ Pražského jara se jejich reprezentace opět navrátily k „normálu“, tedy k výkladům historie, které vznikaly před rokem 1968. Sice se zde přiznává, že v padesátých letech došlo „k některým chybám a omylům, i k porušování socialistické zákonnosti“, nicméně pro tuto dobu nejsou charakteristické tyto chyby a omyly, ale zejména „veliké dílo, které náš pracující lid v houževnatém zápase s vnitřními i vnějšími nepřáteli pod vedením strany vytvořil a které přetrvá navěky“ (Vrbecký 1985: 235). Dějiny jsou tak reprezentovány skrze boj, který musely vykonat ozbrojené složky mladého socialistického státu. Tento zápas je v rozebíraných povídkových knihách prohlášen za vyhraný. Příběhy jsou součástí minulosti, a proto se také vypravěči stylizují do role historiků. K událostem se autoři vracejí proto, aby „zejména mladé generaci přiblížili dobu třídních zápasů let padesátých, která jsou pro ni už historií“ (Ibid. 111). U Vrbeckého jsou navíc minulé události dávány do kontrastu s poklidnou a spokojenou přítomností (úspěchy JZD, výstavba kulturních zařízení apod.) jako důkaz konečného vítězství socialismu.

Příběh bratří Mašínů, jak vidíme, není nikde pojednán samostatně. Jejich skupina není reprezentována jako nijak výjimečná, jak tomu je v polistopadových mašínovských reprezentacích.[12] Jsou součástí širokých skupin diverzantů a škůdců socialismu. Nicméně důležitost případu je zdůrazněna tím, že názvy z povídek o jejich trestné činnosti (respektive motivy z nich) se dostávají do názvů samotných knih. V *Mrtví nemluví* je povídka o mašínovském „teroru“ ozna-

[12] K tomu viz Švéda (2012).

čena za ústřední. Jistá důležitost je tedy Mašínům přikládána, ale nikdy nejsou vyobrazeni jako jediní odpůrci režimu. Je nasnadě, proč byla k persvazivnímu působení zvolena právě detektivní povídka. Tento žánr má jistou přitažlivost pro širokou čtenářskou obec. Ze stejného důvodu vznikl seriál o majoru Zemanovi.[13] Pokud jsou „politické" případy spojeny s jinou kriminální trestnou činností, vzniká zdání, že všechny tyto (zlo)činy jsou na stejné úrovni. Nicméně je také jasné, že pro politickou motivovanost činnosti bratří Mašínů nelze případy zcela vystavět jako klasickou detektivku anglosaského typu.[14] Doktrína socialistického realismu totiž neuznává genialitu a výjimečnost hlavního hrdiny. Ten sice může být významným činitelem v dějinách, nicméně je vždy svázán jejich objektivní zákonitostí. Jednotlivec nemá šanci dějiny výrazně ovlivnit či pozměnit (Bílek 2007: 41). Do hry také však zákonitě vstupuje legitimita daného režimu, která musí být za každou cenu obhájena, aby byl politický motiv činů čtenářem považován za nemorální a odsouzeníhodný. V období po roce 1948 se proto rozvinul specifický typ detektivního žánru:

„Budovatelská kultura poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejích klíčových rysů. Žánrotvorný motiv zločinu měl sice v literatuře padesátých let velmi exponované postavení a patřil k nejfrekventovanějším tématům, nicméně byl interpretován způsobem, který ho zbavoval jeho fascinující tajemnosti a současně kladl zábrany detektivce jako nezávazné literární hře s předem neznámým viníkem, jenž má být odhalen pomocí logického úsudku či intuice. Zločin byl v budovatelské literatuře vnímán jako součást historické konfrontace „starého" a „nového" světa. Nebyl tedy nahodilým vybočením z řádu lidských věcí, nevypočitatelným selháním a individuálním překročením hranic obecně sdílených hodnot, nýbrž útokem na principy nového života vedeným reprezentanty překonávané minulosti – třídně determinovanými reakcionáři, sabotéry či špiony vysílanými ze zahraničí. Každý kriminální skutek tak byl vlastně klasifikován a odhalen předem: byly známy jeho kořeny a projevy i nutnost a způsob jeho potrestání. Třídní predestinace zločinu a jeho spojování s neblahým dědictvím „starého", předrevolučního světa zůstala přítomna i v tematickém repertoáru české detektivky šedesátých let." (Janoušek 2008a: 427)

Povídky o bratrech Mašínových spadají přesně do této kategorie. Střetávají se zde tedy dva typy diskurzů. Diskurz narativní, který je sbližuje s detektivním žánrem, a diskurz ideologický, jenž jej naopak od tohoto narativního schématu odvádí a zasazuje do dějinného kontextu.[15] Historie je zde interpretována

[13] Seriál *Třicet případů Majora Zemana* byl velmi populární nejen v době svého prvního uvedení, ale stal se diváckým hitem i v éře postkomunistické (Kopeček 2008: 198).

[14] Ke klasickému detektivnímu narativu viz sborník *Theory and Practice of Classic Detective Fiction* (Delamater – Prigozy 1997).

[15] Zde navazujeme na studii Petra A. Bílka *James Bond a major Zeman: Sémantika narativní ideologie* (Bílek 2007: 100–118).

v souladu s komunistickým pojetím jako třídní boj proti nepřátelům socialismu. V následujícím oddíle budeme tedy sledovat, jakými prostředky se dociluje toho, že Mašínové, jejich rodina a druhové jsou v povídkách vylíčeni jako vrazi a teroristé. Bude nás také zajímat, jak se texty odchylují od žánru klasické detektivky (narativního diskurzu) a přibližují se k ideologické interpretaci dějin.

1.2 Přetlačování narativního a ideologického diskurzu

Detektivní povídky věnované aktivitě bratří Mašínů se věnují důležitým akcím, které skupina provedla. Nalezneme zde útoky na stanice SNB v Chlumci nad Cidlinou a v Čelákovicích, přepad automobilu s výplatami pro továrnu Kovolis a také zapálení stohů na Moravě. Útěk skupiny do Berlína je zde jenom zmíněn, ale není mu věnována taková pozornost jako v textech z postkomunistické éry. Na rovině faktické se komunistické reprezentace od polistopadových mašínovských vyprávění příliš neliší. Mašínové zabijí policisty Kašíka, Honzátka, pokladníka Rošického, zraní Jana Leciána, přepadávají auto s výplatami, zapalují stohy atd. V těchto vyprávěních jsou vylíčeni jako úkladní vrazi a teroristé. Vypravěči těchto příběhů musejí čtenáře přesvědčit, že jejich činnost byla zločinná, neboť režim, proti kterému bojovali, byl od počátku legitimní a správný. Při naší analýze se budeme zaměřovat zejména na ty aspekty narativů, jejichž potenciál shledáme ideologicky produktivní.

Ve výstavbě vlastního děje se detektivky navzájem poněkud odlišují. Povídka Rudolfa Jánského *Teror* (1966) začíná „in medias res" unesením vozu taxikáře Šulce. Jedná se o první přepad policejní stanice v Chlumci nad Cidlinou. Ten zde není vylíčen přímo, ale pouze z pohledu svědectví taxikáře. Zabití strážmistra Kašíka tedy není v narativu zobrazeno. Po nalezení těla Kašíka je přivolána bezpečnost, která rozjíždí masivní vyšetřovací akci. Popisuje se zde mravenčí práce vyšetřovatelů, kteří se zaměřují zejména na „kulaky a vrstvy buržoazie" (Jánský 1966: 89). Čtenář však zatím nezná jména vrahů ani jejich motiv k vraždě. Unos sanitního vozu a následný atentát na stanici v Čelákovicích je vyprávěn ve stejném modu. Policisté se soustředí zejména na nalezenou lahvičku s chloroformem, která může být v případu zlomová. Podle nalezených stop vypravěč dedukuje, že se jedná o bezohlednou teroristickou skupinu zaměřující své útoky proti příslušníkům bezpečnosti. Motivem jejich činů bylo získání zbraní. Z toho se tedy vyvozuje, že motiv je ryze politický:

„Kde teroristy hledat? Odpověď byla zdánlivě lehká (a budoucnost jí dá za pravdu): mezi poraženou buržoazií, mezi likvidovanými venkovskými boháči. Tedy teror. V prvních dvou letech po Únoru 1948 se téměř nevyskytne; teprve od roku 1950 nastupuje buržoazie v oblasti teroru do útoku. Takové činy mají vždy obrovský ohlas, zastraší dokonce

některé skupiny obyvatelstva, povzbudí reakci; široké vrstvy občanstva je však hodnotí s odporem.“ (Ibid. 92–93)

Potvrzuje se tak původní domněnka, že vrazi musejí pocházet z „reakčních“ vrstev obyvatelstva. Zároveň text čtenáře přesvědčuje o tom, že naprostá většina lidí s těmito akcemi nesouhlasí. V narativu se dále líčí přepad automobilu s výplatami pro Kovolis, krádež donaritu a zapálení stohů u Pivína. Pachatelé však bezpečnosti stále unikají. Až poté, co je nahlášeno zmizení Václava Švédy, vyšetřovatelé zjišťují, zda nemá něco společného s paličskou akcí na Hané: „Václav Švéda… z téhle stopy se nesmí ztratit nic, jediný detail. Šetření se rozvíjí obrovskou rychlostí, Švédovy styky, jeho příbuzní. Jeho život je rozpitvávám centimetr po centimetru, až se pracovníci bezpečnosti dostanou do Lošan, vesnice na Kutnohorsku, kde měl Švéda dříve statek. A tady dorazí k cíli, po dvou letech obrovského vypětí“ (Jánský 1966: 105). Dřívější hypotézy se tedy ukazují jako správné. Švéda je sice nezvěstný, ale je zjištěno, že byl zatčen při útěku do Berlína. Posléze je východoněmeckými orgány vydán zpět do Československa. Potom následuje líčení jednotlivých „akcí teroru“. Rekonstrukce případu tak je vlastně dějovým uzavřením příběhu. Splňují se očekávání čtenáře, neboť vrahové jsou identifikováni a je vyjasněn zrod skupiny i průběh jednotlivých akcí. Na konci vypravěč opět zasazuje příběh do specifického historického kontextu: „Končí příběh o teroristické skupině Mašínů, nejradikálnější špičce poražené buržoazie. Je nedomyslitelný od let, v nichž se jeho krvavý děj odehrával. Byla to doba ostrého třídního boje a činy skupiny jen přispěly k tomu, že se ještě přiostřil. A tak se stalo, že Mašínové a spol. neprokázali těm, v jejichž zájmu stříleli a podřezávali, dobré služby“ (Ibid. 116).

Povídka *Teror* se do jisté míry drží detektivního žánru. Na začátku příběhu jsou vylíčeny zločiny, v průběhu narace jsou postupně vyšetřovány a na závěr jsou pachatelé odhaleni a čtenář je seznámen s motivací k jejich jednání. Na druhou stranu zde schází postava detektiva, který by vedl vyšetřování. Jako by byl zločin objasněn samotným systémem. V předmluvě knihy je pouze zmíněn kapitán pražské kriminálky označovaný kafkovskou zkratkou jako K. Tato postava v příbězích ovšem není nijak rozvinuta. Na kapitánovi K. je podstatné pouze to, že není typem geniálního detektiva jako je Sherlock Holmes. Důraz je kladen na realističnost vylíčení detektivní práce a také „pravdivost“ historie. Kapitán K. je představen jako ideální socialistický detektiv: „Protože se kapitán pražské kriminálky K. patrně nikdy nestane vzorem pro nového socialistického Sherlocka Holmese – ačkoli, víte, typ by to nebyl špatný – budiž alespoň na tomto místě výrok tohoto výtečného kriminalisty, hodný pozornosti: Vražda se musí vyšlapat. Kriminalistika jistě není listonoš, ale něco na oněch slovech je“ (Jánský 1966: 7). Postava kapitána K. proto v příběhu nehraje podstatnou roli. Jeho individuální detektivní aktivita je zde nahrazena týmem, potažmo celým bezpečnostním apa-

rátem. V tomto aspektu se celý soubor výrazně odchyluje od detektivního žánru klasického typu. Místo silného „romantického“ hrdiny je čtenáři nabídnuta poctivá práce kolektivu. Kapitán K. se tak zařazuje po bok dobových „kolektivních hrdinů“ socialistického realismu.[16] Mašínové jsou zločinci nejenom proto, že vraždili a loupili, ale také kvůli tomu, že jejich činnost byla namířena proti komunistickému zřízení. Jejich třídní původ je k těmto činům přímo předurčil. Detektivka se tak transformuje z dobrodružství ve vypátrání zločinců k propagaci určitých hodnot a postojů. Čtenář je přesvědčován o tom, že Mašínové a jejich společníci, byli především vrazi a teroristé, neboť útočili na nový a spravedlivý státní režim. Tento aspekt výrazně přispívá k ideologizaci narativu.

Povídka R. J. Šuliga *Operace Konvalinka* ze souboru *Životy pro život* má odlišnou dějovou výstavbu než *Teror*, který byl spíše reportážní a více se držel událostí přímo spojených s aktivitou skupiny. *Operace Konvalinka* je v mnohem větší míře beletrizována. Začíná scénou ze svatby Václava Švédy, kde se v pozdních hodinách svádí řeč na politickou situaci. Mezi přítomnými je i Ctirad Mašín, který se zde rozhodne bojovat proti komunistům. Následuje dialog policisty Kašíka s nočním hlídačem Brejchou v den, kdy Mašínové přepadnou policejní stanici. *Operace Konvalinka* se podobá povídce *Teror*, neboť přepad chlumecké stanice ani zde není vylíčen přímo, ale pouze z pohledu taxikáře Šulce. Po tom, co se mu podaří rozvázat pouta, běží do Chlumce ohlásit, co se stalo, a spolu s hlídačem Brejchou nacházejí na stanici mrtvého Kašíka. Začíná vyšetřování, které vede příslušník Státní bezpečnosti nazvaný Ondřej Rýdl. Na místě činu nachází policisté stopy a rekonstruují možný průběh zločinu. Na předpokládaný politický motiv ukazuje i lístek se vzkazem, který přišel poštou do stanice v Chlumci nad Cidlinou odeslaný z Kolína: „*To, co se stalo Kašíkovi, potká každého, kdo půjde s komunisty. Je-li vám život milý, opusťte službu! Hnutí konvalinka*“ (Šulig 1976: 51). Ondřej Rýdl však ještě pořád nemá jistotu, že někdo vraždil z politických důvodů. Zločince tedy stále najisto nezná ani čtenář, ale v textu jsou různé indicie k tomu, aby vraha odhalil. Motiv konvalinek byl například zmíněn na začátku, když se Ctirad Mašín rozhodl pro boj s komunistickým zřízením. Po čelákovické akci je policistům jasné, že důvodem bylo získání zbraní. Ta je opět líčena pouze z pohledu zřízenců sanitního vozu a posléze rekonstruována policisty. Vyšetřovatelé musejí teroristy dopadnout dříve, než s uloupenými zbraněmi stihnou zaútočit. Přepady automobilu s výplatami pro Kovolis a pálení stohů na Hané jsou stejně jako v povídce *Teror* vylíčeny z pohledu svědků.

Průlom ve vyšetřování přináší až hlášení Švédovy ženy, že její muž je nezvěstný. Policistům sdělí, že ráno po tom, co všude hořelo, odešel do práce a už se ne-

[16] V současných detektivních sériích americké produkce (např. *Kriminálka Miami*) také chybí postava geniálního detektiva. Nicméně jeho činnost je nahrazena moderní racionalitou, kterou zde zastupují vědecké postupy a vyspělá počítačová technika. Ty nahrazují sherlockovskou geniální dedukci.

vrátil. Expertiza střel a nábojnice dokazují, že přepad v Chlumci nad Cidlinou byl proveden stejnou zbraní, která zranila dobrovolného hasiče Jana Leciána. Ondřej Rýdl potom nachází kýženou spojitost mezi Švédou a jeho komplici z Kutnohorska: „‚Pepíku, vezmi přece rozum do hrsti. Švédové měli statek na Kutnohorsku. Zrovna v té oblasti, kde se vraždilo. A potom, když je jako kulaky z vesnice vystěhovali, odešli do Pivína na Hané. Mladý tam začal dělat na pile. Pár měsíců sekal dobrotu a obhlížel situaci. Potom se tam za ním stáhli ti jeho komplici z Kutnohorska a spustili to na Moravě…‘“ (Šulig 1976: 63). Policisté pak zjišťují, že Švéda měl kontakty s bratry Mašínovými a také že se jim spolu s Milanem Paumerem podařilo utéct do Západního Berlína. „Kulak“ Švéda a jeho komplic Zbyněk Janata však spravedlnosti neunikli.

Závěrečný oddíl potom rekapituluje zločiny Hnutí konvalinka a připomíná také, že tři jeho členové vstoupili do americké armády. Ondřej Rýdl nakonec dokončuje zprávu o zločinech teroristické skupiny a lituje smrt padlých soudruhů: „Odložil tužku a zadíval se do mrazem vymalovaného okna. Pomyslel na to, co se v strohé závěrečné zprávě neobjeví – na sny a touhy svých soudruhů, těch, kteří tu padli. Už nikdy nebudou snít a toužit. Dali své životy – pro život“ (Ibid. 66). Stejně jako v povídce *Teror* i zde můžeme konstatovat, že se vyprávění přibližuje k detektivnímu žánru. Policisté hledají stopy a rekonstruují možné verze přepadů, na základě výslechů svědků se snaží identifikovat zločince. Rozuzlením děje je potom jejich vypátrání a usvědčení. Postava detektiva je zde o něco výraznější než v *Teroru*. Ondřej Rýdl vede vyšetřování a nakonec nachází klíčovou souvislost mezi Švédou a bratry Mašíny. Nicméně tato postava je „plochá“ a neurčitá jako kapitán K. ze souboru *Tady bezpečnost* a nehraje zde příliš významnou úlohu.[17] Nejedná se o geniálního detektiva, který by použil své deduktivní schopnosti, bystrost a intuici, ale opět se zvýznamňuje mravenčí práce celého týmu vyšetřovatelů.

Zločin bratří Mašínů má opět ryze politické pozadí a do hry zde vstupují vnětextové obsahy. Činy zločinců samy o sobě bez znalosti historického kontextu nedávají smysl, nabývají ho až jejich zasazením do specifické dějinné situace. Jak poznamenává Petr A. Bílek, silně ideologizovaná tvrzení se dovolávají „obecně přijatelného povědomí o aktuálním světě, tj. pracují s mimetickou referencí“ (Bílek 2007: 111). Mašínové nebo Švéda tak kromě své narativní funkce „nepřítele“ spouští i tyto mimetické reference. Recipient musí znát historické souvislosti, aby mohl rozšifrovat motivaci antihrdinů k jejich činům. Skrze detektivní příběh se zde opět přenášejí jisté postoje a hodnoty, přičemž i v povídce *Operace Konvalinka* vítězí diskurz ideologický nad narativním.

[17] K dělení E. M. Forstera na postavy ploché („flat“) a plastické („round“) viz Forster (1954: 67).

Povídka *Mrtví nemluví* (1985) je ústředním příběhem stejnojmenného souboru. Ačkoliv byla kniha vydána v období počínající „perestrojky“, každý zde ztvárněný příběh má politický rozměr. Mašínové se tady opět zařazují po bok ostatním zločincům z padesátých let. Povídka *Mrtví nemluví* již nepatří do kategorie detektivního žánru. Spíše bychom ji mohli označit jako literaturu faktu. Vypravěč, který se stylizuje do role historika, hned na počátku identifikuje bratry Mašíny jako hlavní strůjce teroru: „Často jsem se nad stovkami stránek dokumentů musel ptát – jak se to všechno mohlo stát, kde byl prvopočátek té hrůzy, kterou rozsévali bratři Mašínové a jejich společníci. Vždyť nešlo o žádné kriminálníky nebo lidi psychicky narušené“ (Vrbecký 1985: 73). Po zmínce o minulosti jejich otce a snahách matky Zdeny vetřít se do KSČ jsou chronologicky reprezentovány všechny významné akce skupiny. Povídka obsahuje mnoho dialogů bratří Mašínů a jejich rodiny. Pozornost je zde plně upřena na vykreslení jejich charakterů a záměrů. Samotné zločiny jsou jednoznačně vysvětleny a jejich motivace je předem známá: nesouhlas se „spravedlivým“ politickým zřízením. Čtenáři není v průběhu narace odkrýváno žádné tajemství. Nedozví se nic ani způsobu, jakým policisté případ vyšetřovali. Dějové uzavření tedy logicky nezodpovídá žádné otázky ani nesplňuje čtenářova očekávání. Vyprávění končí útěkem skupiny na Západ: „Definitivní stopa po Milanu Paumerovi a bratrech Mašínových končí v americké armádě. Slza hrdosti Zdeny Mašínové na nemocničním lůžku byla předčasná. Její synové a společníci z protistátní skupiny byli především vrazi. A jako takoví opravdu ‚vešli do dějin‘ mladého socialistického státu“ (Ibid. 107). Opět se končí persvazivním prohlášením o povaze činnosti bratří Mašínů. Toto konstatování však není pro čtenáře ničím novým. Narativní struktura je zde rozrušena. Mizí i postava detektiva a na jeho místo nastupuje vypravěč-historik, který čtenáři sděluje historickou pravdu.

Poslední povídka s mašínovskou látkou, která vznikla před listopadem 1989, s všeříkajícím názvem *V erbu zlo a nenávist* ze souboru *Příběhy věrnosti a cti* (1987) se primárně nezaměřuje na bratry Mašíny, ale na jejich „oběti“, policisty Oldřicha Kašíka a Jaroslava Honzátka. Vypravěč ostatně na začátku konstatuje, že příběh bratří Mašínů je „až příliš známý, několikrát publikovaný, pojednává o něm jeden z dílů televizního seriálu o majoru Zemanovi“ (Císař – Holub 1987: 182). Na začátku se proto pouze ve zkratce připomíná teroristická činnost skupiny a pozornost se poté stáčí na „obyčejné hrdiny“, kteří za službu vlasti zaplatili životem. Vypravěč přibližuje životy Honzátka a Kašíka před druhou světovou válkou a líčí jejich rozhodnutí stát se příslušníky Sboru národní bezpečnosti a členy Komunistické strany Československa. Jádrem povídky jsou pak přepadení policejních stanic v Chlumci nad Cidlinou a v Čelákovicích, která se shodují s předchozími narativními reprezentacemi. Jsou zde však obohacena o charakteristiky příslušníků SNB. Nalezneme v nich zprávy, které o padlých hrdinech vypracovali jejich nadřízení. Kašík je charakterizován jako pečlivý,

přesný a ukázněný příslušník, který se podílel na „obraně výsledků Vítězného února“ (Ibid. 191). V roce 1970 byl pak Kašík vyznamenán in memoriam medailí „Za zásluhy o obranu vlasti“. I druhého padlého soudruha Honzátka jeho nadřízení charakterizují jako iniciativního a svědomitého příslušníka, který je navíc třídně uvědomělý a politicky na výši. Honzátko tím, že „padl v nepřímém a nevyrovnaném boji s nepřítelem, jímž byl lstivě napaden, jasně dokázal, že plně dostál slibu své služební přísahy a že nehodlal majetek státu, majetek dělnické třídy, vydat dobrovolně, nezradil a majetek, který střežil, byl mu vyrván teprve za cenu jeho života…“ (Ibid. 193). Za statečnost byl tak ještě téhož roku in memoriam povýšen do důstojnické hodnosti. Policisté tedy nejsou reprezentováni jako akční hrdinové, ale ochránci veřejného pořádku, kteří pouze plnili své služební povinnosti. Příznakové je, že jejich síla ani výjimečné schopnosti zde nejsou klíčové. Zmiňuje se však jejich věrnost státnímu zřízení. Stejně jako v předchozích povídkách se setkáváme s obrazy „obyčejných hrdinů“, kteří za svou statečnost zaplatili životem. Poslední oddíl povídky s názvem *Stahující se smyčka* pak popisuje, jak bezpečnost zločince sama vypátrala, ale zasáhla pozdě, neboť v té době již prchli za hranice. Povídka pak končí dopadením Janaty, Švédy a jejich kompliců. Mašínové sice za oslavného jásotu západoněmeckého tisku mizí v ironicky nazvané „zemi svobody“, nicméně jejich komplicové spravedlnosti neunikli: rozsudek, který byl nad nimi vynesen byl „přísný, ale spravedlivý“. Proces s členy bandy je tak dějovým uzavřením povídky. Stejně jako v *Mrtví nemluví* i zde jsou události líčeny z pozice historika, který o případu shromáždil objektivní fakta a pouze je předává čtenáři. Činy Mašínů jsou však specifickým způsobem zarámovány a zasazeny do konkrétního dějinného kontextu. Opět se zde tedy hájí a propaguje ideologická pozice přetahující čtenáře k jistému pólu sdílení. To má tato povídka společné s ostatními mašínovskými reprezentacemi. V následujících oddílech budeme sledovat, jakým způsobem se ono hodnotové přetahování k pólu „my“ v těchto narativech realizuje.

3. Antihrdinové jako potomci buržoazie a kulaci

Polistopadová vyprávění začínají hrdinským příběhem Josefa Mašína seniora.[18] V komunistických narativech se o otci bratří Mašínů také vypravěči zmiňují, nicméně nehraje tak klíčovou úlohu. Pokud je zmíněn, jeho „odkaz“, který synům zanechal, není příliš pozitivní. V povídce *Operace Konvalinka* R. J. Šuliga se otec Mašínů objevuje na začátku v dialozích postav. Matěj Švéda, otec Václava Švédy, se na svatební hostině rozvykládá o tom, jak s Mašínem při jeho svatbě vycválali v noci s koňmi na náves a on „‚pálil z revolveru jednu ránu za druhou jako o Božím těle […]‘“ (Šulig 1976: 39). Mašín senior se zde vyjevuje jako nezodpovědný a zhýralý důstojník prvorepublikové armády, který kvůli svému povyražení klidně zburcuje celou vesnici. Kdosi ze svatebčanů též letmo připomíná, že s Mašínem bojoval u Zborova a Bachmače. Potom se obrací na Ctirada: „‚Už tam byl, Ctirade, tvůj táta velkej člověk. Slyšíš, Ctirade!?‘“ (Ibid.). Diskuze se stáčí na politiku a Matěj Švéda, jak později vyjde najevo, Ctirada Mašína schválně provokuje, aby se postavil proti „rudým“: „‚A teď si vezmi další. Třeba tuhle Ctirada. Syn hrdiny… a co dokáže? Nanejvýš, když se trochu namaže, vede silácký řeči, jak rudí pošlapávají svobodu a demokracii. Tím to u něho končí. Ráno má potom těžkou hlavu, jestli ty jeho řečičky náhodou nezaslechl někdo, kdo neměl.‘“ (Ibid. 41). Ctirad posléze opravdu začíná proti komunistům bojovat. Otec je v dialozích (záporných) postav identifikován jako hrdina, ale jeho syn se dal na odboj jenom proto, že po válce nic nedokázal: „‚Zběhl ze školy, střídal jedno zaměstnání za druhým, protože ho odevšad vyhodili. Nechtělo se mu dělat, měl slavnýho tátu. Na to je citlivej. […]‘“ (Ibid. 57). Nerozhodl se tedy bojovat kvůli touze bít se za svobodu, ale pouze z nenaplněných ambicí. Podobně líčí spojení mezi otcem Mašínem a jeho syny též povídka Holuba a Císaře *V erbu zlo a nenávist* (1987). Mašín je zde hrdina, jehož synové se ovšem příliš nevyvedli. Po válce žili z otcovy slávy, avšak postrádali jeho charakterové vlastnosti. Zdědili jedinou: smysl pro hazard. Mašínové rádi riskují stejně jako jejich otec, když bojoval proti nacistům. Nicméně bojové úsilí Mašínů je (na rozdíl od jejich otce) namířeno proti nesprávné straně. Vypravěč konstatuje, že „jablko padlo daleko od stromu. Synové se až příliš lišili od svého mrtvého otce“ (Císař – Holub 1987: 182). Patřili ke „zlaté mládeži“ a je přirozené, že „socialistické zřízení se pro ně stalo „nepřijatelným zlem“ (Ibid.). Proto se dali na dráhu zločinu.

Zřejmě nejvýraznější roli hraje Mašín senior ve Vrbeckého knize *Mrtví nemluví*. Uznává se jeho odvaha v legionářských bojích, nicméně z jeho odbojových činností za druhé světové války se zmiňuje pouze to, že maluje „protifašistické nápisy na budovu pověstné Pečkárny“ (Vrbecký 1985: 74). Vrbecký líčí Mašínův odpor vůči vyšetřovatelům gestapa a také to, že nevyzradil své spolupracovníky. Rozhodující pro charakteristiku postavy však není jeho odvaha a odbojová činnost, ale třídní původ: „Josef Mašín, statkář a důstojník, otec dvou synů a dcery, byl typickým představitelem své třídy, kterého ani ve snu nenapadlo, že by se řád světa mohl kdy změnit. ‚Naše služebná mi říká milostpane, a tak je to správné,‘ říkával mezi důstojníky“ (Ibid.). Mašín senior je tedy v *Mrtví nemluví* zejména statkářem a důstojníkem a tyto „třídní hodnoty“ chce přenést na své děti: „V rodině drží výchovu svých synů pevně v rukou, vede je k přísné vojenské kázni až drilu, k nadřazenosti. Všemožně podporuje jejich zájem o vojenství a o zbraně. Chůvu svých dětí poučuje: ‚Kdo má v rukou armádu, ten má moc. Moji chlapci budou jednou mocní. Čeká je vojenská kariéra, tak si nepřeji žádné důvěrnosti a hýčkání‘“ (Ibid. 74).

[18] Viz Švéda (2010).

Vypravěč povídky se také zmiňuje o dopise, který Mašín senior napsal svým dětem ve vězení (tento dopis potom hraje výjimečnou roli v polistopadových vyprávěních). Cituje se pasáž, kde Mašín nabádá svou ženu, aby ze synů vychovala vlastence: „Zanechám Tě zde, moje drahá, s velkým úkolem. Vychovat naše děti. Vychovej z nich lidi, čestné uvědomělé Čechy a vlastence. Byl bych rád, kdyby některý z chlapců ujal se našeho rodového statku. Ovšem není to žádná podmínka. Nebudete-li mít chuti, tak nemusíte…“ (Ibid. 75). Mašínovo vlastenectví je umenšeno jeho starostí o majetek. Jako buržoazní důstojník se zajímá spíše o to, aby jeho synové zůstali „bohatými a vlivnými“ (Ibid. 79). Má-li si tedy vybrat mezi kapitálem a vlastí, vybere si to první. Vypravěč poté dodává, že ačkoliv to nebyla v závěti podmínka, synové otcův dopis budou střežit a chápat jako odkaz. Změna poměrů po roce 1948 ovšem Mašínům tento záměr znemožnila, a proto se dají na dráhu zločinu: „Však ne zbytečně nosí Ctirad poslední otcův dopis stále s sebou. Rodový statek v Lošanech nedokázali zachránit, ale budou se mstít“ (Ibid. 84). Motivací jejich činů je obyčejná touha po majetku a moci.

Tento motiv je v průběhu narace dále rozvíjen a netýká se pouze synů Josefa Mašína, ale také jeho manželky Zdeny, která vstupuje na radu svého bratra Ctibora do Komunistické strany vyloženě z prospěchářských důvodů: „Mašínová se rozhodla – vstoupí do té jejich strany. Zatím je příhodná doba, dělnická třída zvítězila, opájí se úspěchem, bdělost otupěla, zkusí to. Zkusila to a v květnu 1948 se z paní generálové stává soudružka. Nebezpečí je tedy zažehnáno“ (Ibid. 79). Touha po moci ji dovedla do komunistické strany, odkud byla ovšem záhy vyloučena, neboť se ukázalo, že je to „představitelka buržoazie“. Mašínová se zde stává komunistkou nikoli pro své upřímné politické přesvědčení, ale jenom proto, aby neztratila svou mocenskou pozici. Stejně jako její manžel a synové, i Mašínová pouze baží po moci a penězích. Rodina Mašínů zde tedy dostává ryze záporné hodnotové znaménko – stává se negativním mýtem.

S podobně zápornými atributy se setkáváme i u reprezentací ostatních členů skupiny. Milan Paumer je charakterizován jako „povaleč, ale dobrý řidič“ (Vrbecký 1985: 81), Zbyněk Janata je zase označen za zloděje: „Janatu nedávno vyloučili ze školy, protože na průmyslovce v Mladé Boleslavi byl přistižen při krádeži auta“ (Ibid.). Důležitou postavou je také Václav Švéda, který v Šuligově povídce ztělesňuje typického „kulaka“, který spolu se svým otcem vykořisťoval obyčejné lidi:

„‚Vy jste znal Švédu dobře?‘ ptá se Valenta jednoho ze starých lošanských chalupníků. ‚Švédu? Jakpak ne. Tady ho znal každý líp než svý boty. Vždyť to byl největší statkář ze vsi. A každý si u něho vypotil své. Zvlášť když ještě hospodařil Matěj, ten dokázal dřít lidem kůži s těla. Já jsem to taky poznal. Jednou jsem si od něho půjčil mlátičku… Na půl dne… A víte, kolik dní jsme mu za to museli se ženou oddělat? Hádejte! Sedm, pane, sedm dní jsme mu oba dělali na řepě…‘“ (Šulig 1976: 63–64)

Václav Švéda a jeho otec jsou vylíčeni v prvé řadě jako vykořisťovatelé nemajetných vrstev venkova. Z toho vyplývá jejich negativní postoj k novým poměrům. Stejné vysvětlení najdeme i u Jánského: „Předtím mu rozparcelovali statek pro družstvo, a tak se **jim** mstí, jak může“ (Jánský 1966: 99). V *Mrtví nemluví* se také objevují další postavy bývalé poražené buržoazie, jako je duchovní patron skupiny Ctibor Novák, či přítel Zdeny Mašínové pokladník skupiny Zbyněk Roušar, který je zde ovšem přejmenován: „Zbyšek Bouše je vhodná partie, člověk znalý světa, s tučným kontem v západních bankách, donedávna konzul v Belgickém Kongu, bývalý důstojník“ (Vrbecký 1985: 83). Všechny tyto lidi spojuje nenávist k novému státnímu zřízení a touha po majetku a moci, které nenávratně ztratili:

„Ano, revoluční vlna, která se přehnala přes jejich grunty, slibné kariéry, živnosti a továrny, je smetla jako třídu do propadliště. Mohli se sice živit prací jako milióny ostatních, oni však zvolili boj za návrat ztracených pozic. Vychováni v přepychu, vedeni k tvrdosti a obdivu ke zbraním, pokračovali jen v tom, co jim bylo od dětství vštěpováno – jste na světě proto, abyste ovládali jiné.“ (Ibid. 96)

Tyto vlastnosti se projeví zejména při rozdělování lupu z přepadu auta převážejícího výplaty pro továrnu Kovolis. Všichni chtěli pro sebe co nejvíc. Švéda si za roli „milicionáře“ koupí dva gauče, darling a sedmnáct tisíc dá své ženě do domácnosti, Janata za dobrý tip dostane padesát tisíc, Josef Mašín inkasuje za smrt účetního zvláštní dvacetitisícovou prémii, kterou velkoryse věnuje matce „na stravu“, a zkrátka nepřijdou ani Ctibor Novák a Zbyšek Bouše (Ibid. 95). Jánský zase uvádí, že z peněz koupí Mašínové nejenom silné motocykly, ale také drahé látky z Darexu (Jánský 1966: 113). Členové skupiny jsou posedlí porcováním kořisti a dokonce se kvůli ní i pohádají. Dokazuje se tak, že hlavním motivem ke zločinnému jednání byla touha po penězích. Tento moment je proto v komunistických reprezentacích mimořádně zdůrazňován. I v polistopadových vyprávěních se tvrdí, že peníze nebyly použity jenom k odbojové činnosti. Zde se však bude vytvářet specifická argumentační strategie, která se bude snažit jednání hlavních hrdinů ospravedlnit a ukázat, že Mašínům opravdu nešlo o vlastní finanční prospěch.

Největší emblematická redukce je patrná u hlavních antihrdinů. Bratři Mašínové, kromě toho, že jsou vylíčeni jako chladnokrevní vrazi, nabývají také mnoha dalších negativních charakteristik. Již jsme zmínili, že Ctirad je v *Operaci Konvalinka* mladý „hejsek“, kterému se nechtělo pracovat, protože měl slavného otce. Zároveň jej k vraždění vede zmařená ctižádost. Stejně tak zahálí i další z Mašínů: „Roztěkaný, lehkomyslný syn Josef neudělal maturitu. Matka byla tou zprávou krutě zasažena. Vzdělání patřilo k nepsaným zákonům jejího rodu, patřilo k moci a nadřazenosti. […] Synáček je prostě flákač“ (Vrbecký 1985: 78). Le-

nost je typická vlastnost buržoazie a i pro Mašíny je charakteristická. Své ambice chtějí naplnit tím, že dokážou „něco velkého“ předtím, než definitivně odejdou do zahraničí.

Dalším významným negativním rysem vymezujícím bratry je proradnost. Vypravěč v *Mrtví nemluví* spekuluje o tom, že „každý z bratrů se obíral myšlenkou utéci zvlášť a tak si připsat zásluhy pro sebe“ (Ibid. 90). Vede ho k tomu fakt, že Josef Mašín byl zatčen, když jedné vdané ženě sliboval útěk „s pytlem dolarů“. Ta se ovšem v hádce s manželem podřekla a žárlivý manžel je oba udal. V *Mrtví nemluví* tato epizoda ilustruje věrolomnost pro oba bratry typickou. Nebojují za nějaké ideály, ale chtějí si pouze přisvojit zásluhy a neostýchají se kvůli tomu ani zradit jeden druhého. Pokrevní svazek zde oba bratry rozděluje, místo aby je sbližoval. Do inventáře negativních vlastností Josefa Mašína se též přidává fakt, že svádí vdanou ženu. Tím překračuje hranice dobové morálky.

Stejně záporně je charakterizován i vztah synů k matce. Dobře to dokumentuje scéna, kdy Ctibor Novák a Zbyněk Bouše po chlumeckém atentátu přemlouvají Ctirada Mašína, aby se již s bratrem nepouštěli do žádných zběsilých akcí. Do pokoje vchází matka s kávou: „Stačil jí letmý pohled, aby postřehla, že k dohovoru zatím nedošlo. ‚Synáčku, chlapče, poslechni nás! My to s tebou myslíme dobře…‘ ‚Matko, neříkejte mi chlapečku, ano?! Položte kávu a jděte!‘ odsekl syn a otočil se k matce zády“ (Ibid. 87–88). Ctiradova drzost a neomalenost, kterou matka toleruje, je dalším důkazem mravní zpustlosti buržoazie.

Důležitý rys v narativních strukturách komunistických vyprávění je ten, že u Šuliga a Vrbeckého je ústředním (anti)hrdinou Ctirad Mašín. V *Operaci Konvalinka* je to právě on, kdo se rozhodne pro boj proti komunistům a v *Mrtví nemluví* je již strůjcem akcí a šéfem celé bandy. Mladší bratr Josef v něm vidí svůj vzor: „Bratr Josef poslouchal s planoucíma očima. Jako by slyšel otce, přesně tak by to řekl – být silní! Od chvíle, kdy Ctirad s takovou chladnokrevností vpálil tomu strážmistrovi kulku do hlavy, vyrostl v očích do velikosti mstitele“ (Ibid. 84). Josef se snaží bratra napodobit a vyrovnat se jeho chladnokrevnosti, nicméně se mu to nedaří. Vypravěč líčí epizodu, v níž skupina jede do Olomouce, aby se zmocnila policejní uniformy. Ctirad Mašín je ve vězení, a proto vede celou akci Josef: „Přiberou Janatu a jedou do Olomouce přepadnout příslušníka SNB. Lelkují po ulicích a skutečně jednoho potkají, pronásledují, ale akce se nezdaří. Chybí odvaha, plán, zkrátka všichni vidí, že ve skupině schází Ctiradova rozhodnost“ (Ibid. 91). Mladší bratr Josef tak jako vůdce skupiny zklamává. Po návratu z vězení se Ctirad opět ujímá vedení a plánuje „loupež století“. V povídkách *Operace Konvalinka* a *Mrtví nemluví* je tedy vůdčí role připsána staršímu bratru Ctiradovi, který se tak stává hlavním zlosynem. Po tomto „statickém“ rozboru charakteristik hlavních postav, přistoupíme k analýze jednotlivých akcí skupiny.

4. Akce mašínovského „teroru“

Zřejmě nás příliš nepřekvapuje, že bratři Mašínové jsou v komunistických vyprávěních označováni jako vrazi. Nyní se však také musíme podívat, jakým způsobem se z nich zabijáci dělají. Budeme se proto věnovat akcím skupiny, které jsou hlavním předmětem povídek. Akce v Chlumci nad Cidlinou začíná přepadením taxikáře Šulce. Ačkoliv není jejich nepřítel, Mašínové se k němu rozhodně nechovají v rukavičkách. V Jánského povídce ho strčili „hrubě k mladému, ale pevnému stromu a uvázali ke kmeni s rukama za zády“ (Jánský 1966: 85). V *Operaci Konvalinka* Mašínové taxikáři do úst „cpou jeho vlastní kapesník“ (Šulig 1976: 47) a ke všemu jsou ještě ironičtí a krutí: „‚Tak, šéfe, tady pěkně stůj! Však on tě někdo najde.‘ Muži se zasmějí a odcházejí zpátky na silnici a k vozu“ (Ibid.). Padouši jsou tedy drzí a sarkastičtí i k lidem, kteří se jim náhodně připletli do cesty. Ukazuje se, že nedělají žádný rozdíl mezi policistou a obyčejným taxikářem nebo sanitním zřízencem. Nejsou nemilosrdní pouze ke svým (třídním) nepřátelům, ale úplně ke všem.

Ještě před vlastním přepadem chlumecké stanice uvádí v *Operaci Konvalinka* R. J. Šulig na scénu strážmistra Kašíka, který si pro ukrácení dlouhé chvíle ve službě povídá s nočním hlídačem Brejchou. Policista je zde představen jako starostlivý otec dvou dětí (myslí na ně, neboť stonají). Jeho hlavní rys se však ukazuje v rozhovoru s „šípkovým dědkem“. Kašík si stěžuje, že lidé jeho roli strážce zákona v novém komunistickém státě stále ještě plně nepochopili: „‚Pořád si ještě nezvykli, že my nejsme četníci…‘“ (Šulig 1976: 44). Brejcha mu však vysvětluje, že pro lidi není lehké jeho novou roli plně přijmout, jelikož byli po celý život zvyklí na „staré“ pořádky: „‚Tomu se, Oldřichu, ani nediv. Nás obyčejnský lidi policajti a četníci léta cepovali po svém, ten, kdo neměl peníze, neměl podle nich ani pravdu. Tohle pořád v lidech je, a nedostaneš to z nich za pár neděl ani za pár měsíců. Nejdřív se na vlastní kůži musí přesvědčit, že vám jde o většinu lidí týhle republiky, a ne jenom o pár tisíc pracháčů […]‘“ (Ibid. 44). U Šuliga je tímto policista zlidštěn a navíc je zde zjevná tendence představit jej jako někoho, kdo stojí na straně „lidu“, neboť nestraní bohatým jako dřívější četníci. Kašík je jako ochránce „obyčejných lidí“ zařazen k pólu „my“. Takto se v narativu připravuje pole pro to, aby zastřelení Kašíka mohlo být čtenářem interpretováno jako úkladná vražda dobrého člověka a poctivého komunisty.

Vlastním vrcholem je samotný přepad chlumecké stanice. U Jánského i Šuliga je atentát rekonstruován shodně. Mašínové chtějí vylákat strážmistra Kašíka ze stanice pod záminkou autonehody. Poté, co jim otevře, je zasažen tyčí, avšak úder není dostatečně silný a policista vytahuje zbraň. Josef Mašín ho proto zastřelí, ačkoliv nechce, neboť cílem skupiny je získat zbraně. Celá akce tak končí nezdarem. V *Mrtví nemluví* je však tato scéna vystavěna poněkud jinak. Plán je takový, že přepad provede sám Ctirad, aby „zbrklý bratr“ neudělal nějakou

hloupost. Ve chvíli, kdy si Kašík sedne za stůl a chce zapsat výpověď o fingované autonehodě, Ctirad provede svůj záměr:

„Chvilky nepozornosti využije Mašín a bleskovým úderem zasadí Kašíkovi ránu do hlavy. Krev zbarví stůl i zeď, strážmistrova hlava leží nehybně, ale Ctirad Mašín má svoje zásady – mrtví nemluví – a vystřelí z pistole ránu jistoty. ‚Má dost,‘ řekne rozkročen a podívá se na bledého bratra, který vyjekne: ‚To už jsi nemusel!‘ ‚Musel! Pamatuj si, musel! Jenom mrtví nemluví… Rychle zbraně. Dělej!‘ křikne Ctirad a bouchne ho pěstí do zad.“ (Vrbecký 1985: 82)

Ctirad tedy zastřelí zákeřně zezadu již omráčeného policistu, aby nic neprozradil, nikoliv proto, že by vytahoval zbraň. Zároveň zde vidíme disproporci mezi oběma bratry. Zatímco Josef je vystrašený a nerozhodný, Ctirad je tím, kdo chladnokrevně zabíjí a zároveň svému bratru rozkazuje, co má dělat. V *Mrtví nemluví* skupina získává zbraně již při chlumeckém přepadu. Mašínové s partou proto krátce potom oslavují úspěch akce „několika odlivkami alkoholu“ (Ibid.). Zanedlouho se také připravují na další útok, neboť Ctirad chce mít velkou a patřičně vybavenou skupinu.

Druhá akce je zobrazena v podobném duchu. Mašínové se zmocní sanitky a zřízence chtějí spoutat v lese. U Jánského je únos popsán věcně. V *Mrtví nemluví* se však vyprávění transformuje do první osoby, neboť události líčí samotný řidič sanitky Turina. Mašínové jsou zde opět hrubí a zřízence Kalvína uspávají přesto, že jim říká o své srdeční nemoci a poté pokračují na cestě za dalším zločinem. Vypravěč konstatuje, že Turinovi z peněženky ukradli 1300 korun. Vylákání strážmistra Honzátka probíhá vždy stejně: Mašínové jej pod nějakou záminkou přesvědčí, aby opustil stanici, venku ho přepadnou a svážou. Ve vyličení tohoto střetu hraje policista aktivní roli. Ačkoliv spoután a proti přesile, neváhá se útočníkům postavit na odpor. Stejně tomu je i v povídce *V erbu zlo a nenávist*. Zlosynové se na něj vrhli, a ačkoliv na něj mířili dvěma pistolemi, „statečný příslušník se nevzdával. Při zápase se jim však přece jen podařilo ho odzbrojit a spoutat padákovou šňůrou“ (Císař – Holub 1987: 192). Mašínové mu dokonce nabízejí spolupráci, ale hrdinný příslušník se jim vysměje. Potom ale přichází konečné zúčtování.

V povídce *Teror* Honzátkovi Ctirad Mašín chladnokrevně podřízne krk dokonce ještě před tím, než ho uspí: „A strážmistr se brání, válí se po zemi, rve za pevné šňůry, které mu poutají zápěstí, odvrací obličej od chuchvalce vaty… A tehdy vyndá Ctirad Mašín nůž upevněný na zápěstí. Janatu něco dusí v hrdle, svírá a zvedá se mu žaludek, vypotácí se ven do tmavé ulice a usedne do vozu“ (Jánský 1966: 111). V *Mrtví nemluví* je Honzátko ještě odvážnější a zaútočí na Mašína jako první:

„‚Kde jsou zbraně?‘ Spoutaný muž mlčí. ‚Zbraně povídám!‘ křikne Ctirad Mašín a udělá krok. Vtom se Honzátko prudce otočí a chce zaútočit nohou. Levačka však mine. Chtěl nakopnout útočníka, který uhnul a vystřelil. Tělo štábního strážmistra se vymrští jako ocelové pero a padne naznak. Ohlušený Mašín zkřiví tvář, zdá se mu, že zasažený vstává, udělá tedy skok, vytáhne dýku a ostrým švihem prořízne mrtvému krk. Z hluboké rány vystříkne krev.“ (Vrbecký 1985: 86)

Honzátko se postavil proti přesile a zaplatil za tuto službu vlasti životem. Teroristé potom vezmou zbraně, naloží je do sanitky a odjedou do Prahy. U Šuliga není sice tato scéna vylíčena tak drasticky, ale při ohledávání místa činu přichází za detektivem Rýdlem manželka zabitého policisty: „‚Řekněte, že to není pravda,‘ obrací se rozrušená žena na Rýdla. Ale ten má najednou v hrdle příliš mnoho slz, než aby jí mohl říci něco uklidňujícího. A tak jen mlčky pokyvuje hlavou. ‚To přece není možný, Karla tady měli všichni rádi… Všichni ho tady měli rádi… kdo to jen mohl udělat?‘“ (Šulig 1976: 54). Tato dojemná scéna nám připomíná podobný výjev ze zemanovské epizody věnované plánickému (tj. babickému) případu vraždy komunistů (*Vrah se skrývá v poli*). Blanka Mutlová též oplakává svého manžela zavražděného diverzanty, zatímco ji Zeman uklidňuje. Policista Honzátko je v *Operaci Konvalinka* vylíčen jako dobrý člověk a otec dvou dětí, kterého měli lidi rádi, a nikoliv pouze jako ochránce státního zřízení. Jeho zabití je tak hanebným činem spáchaným na nevinném muži.

O motivaci Mašínů ukrást peníze pro výplaty podniku Kovolis jsme již hovořili. Nevede je k tomu jen snaha vybavit skupinu silnými motocykly, ale také touha po penězích, které využijí i pro soukromé účely. Při přepadení je Josefem Mašínem zabit pokladník Rošický. Mašín a Švéda jsou zde reprezentováni jako útočníci a Rošický pouze svědomitě brání státem svěřené peníze. U Jánského je vylíčena pouze kratší potyčka: „Rošický už vystupoval, už držel zbraň, ale než mohl odjistit a zamířit, vrhl se mladý muž po něm a strhl ho na cestu. Byl to rychlý a krátký zápas, neznámý vyrval staršímu muži zbraň, zamířil a bez rozmýšlení dvakrát stiskl. Pokladník se přestal bránit. Byl mrtev“ (Jánský 1966: 96). Je také velmi důležité, že Rošický je v povídce výslovně označen jako nekomunista: „Rošický, to už nebyl příslušník SNB, a ani komunista, byl to prostý bezpartijní člověk. Tuhle smrt skupina nemohla motivovat politicky…“ (Ibid. 113). U Jánského se tímto politický rozměr činů bandy neutralizuje a důraz se klade na osobní prospěch, který zločinci z ukradených peněz měli. V povídce *Operace Konvalinka* Josef Mašín pokladníka zastřelí, když je ještě ve vozu: „První se z překvapení vzpamatovává pokladník Rošický. Sahá do kapsy pro pistoli. Nestačí ji však ani natáhnout a třeskne výstřel. To muž, který zastavil auto, stiskl spoušť své zbraně“ (Šulig 1976: 58). K žádné dramatické rvačce tedy nedochází.

V *Mrtví nemluví* Mašín zastřelí pokladníka, aniž by se bránil či měl v úmyslu vytáhnout zbraň. Rošický ale není jenom pasivní obětí. Nelíbí se mu, jak se

k němu ten mladík chová a dává mu to statečně najevo: „Odplivne si: ‚Táta by ti měl nařezat,' řekne, aby si ulevil. Vzápětí pozná, že měl mlčet. S tím pistolníkem opravdu nejsou žerty" (Vrbecký 1985: 94). Potom jej Mašín chce uspat: „Jde k němu s bílou plachetkou. V druhé ruce pistoli. Rošický uskočí. Útočník šlápne do prázdna a v tom se ozve rána. Tělo Josefa Rošického setrvačností poskočí a hlavou narazí na plot. Mašín chvilku postojí a odhodí látku. Uspání účetního je už zbytečné…" (Vrbecký 1985: 94). Zloduch potom svůj zločin ironicky komentuje: „ ‚No konečně, cos tam s nimi dělal?' zeptá se ‚milicionář' Švéda. ‚Ale, ten chlápek chtěl zlobit, musel jsem ho poučit,' odpoví Mašín a rychle skočí do vozu" (Ibid. 95). V této scéně je z narativního hlediska zajímavá též postava vedoucí závodní kuchyně Minaříková, která má sice od Mašína příkaz stát a nehýbat se, ale „nedbá strachu a běží, co jí dech stačí, aby přivolala pomoc" (Ibid. 95). Stejně jako Honzátko nebo Rošický, i ona je jednou z „obyčejných" hrdinů z lidu, jelikož se vzepře bezpráví a běží pro pomoc. Krádež se zdařila, neboť banda odcizila přes 800 000 korun, které její členové použijí zejména k osobnímu obohacení.

Poslední významná akce, při které Mašínové opět předvedou, že se neštítí střílet na bezbranné civilisty a ničit státní majetek, je zapálení stohů na Hané. Jánský akci uvádí přehledem historické situace: „V roce 1953 to ještě občas nejde tak docela dobře, družstevní hospodaření je mladé, chybějí zkušenosti s prací na velkých plochách, s mechanizací, s lidmi. A jsou tu venkovští boháči, zbavení moci, ale nesmiřitelní. Někteří se mstí. V těch letech poznaly vesnice sdostatek, co je třídní boj…" (Jánský 1966: 100). Není těžké rozpoznat, že historické vyprávění, které se zde čtenáři prezentuje, je koherentní s oficiální komunistickou interpretací dějin. Odpor proti kolektivnímu hospodaření se zde prezentuje jako něco nebezpečného a reakčního. Mezi venkovské boháče se počítá i Václav Švéda, který kdysi vlastnil statek. Bude to tedy právě on, kdo spolu s Ctiradem Mašínem provede podpálení stohů na Hané. Pozornost se ve vyprávěních zaměřuje na konfrontaci paličů s obyčejnými občany Mořic. Situace je ve všech narativech vylíčena z pohledu svědků. Náčelník hasičů Lecián s místním občanem Stanislavem Blažkem začnou pronásledovat dva podezřelé muže na kolech, jak ujíždějí pryč od místa požáru. Poté, co je Lecián osloví, ze tmy se ozve nadávka („Ty kurvo!") a vzápětí neznámý na Leciána vystřelí: „najednou to bleskne, jednou a ještě jednou, to je přece pistole, a Lecián ji u sebe nemá, kde by ji vzal, je to tedy ten druhý, a střílí po Leciánovi!" (Jánský 1966: 101–02). Muž potom ještě pálí na Blažka, kterého ale nezasáhne, neboť se „vrhne do polí ke skupině stromů" (Ibid. 102). Stejně drzý a nevypočitatelný je neznámý střelec i v *Operaci Konvalinka*: „Lecián zastavuje u muže, který opravuje [kolo – pozn. J. Š.]: ‚Co jsi zač? Co tady vlastně děláš? Proč jsi v Mořicích ujel, když jsem tě stavěl?' ‚A co je tobě do toho? Starej se o sebe a plav odtud,' odsekne muž sehnutý nad kolem. ‚Tak abys věděl, je mi do toho dost…'" (Šulig 1976: 61). Potom opět následuje střelba, přičemž Lecián padá k zemi a Blažek se schovává v nedalekém lese. Podobně je

tomu v *Mrtví nemluví* s tím rozdílem, že se Blažek neukrývá v lese ani neutíká, ale okamžitě poskytuje pomoc raněnému: „Jan Lecián vykřikne bolestí; první střela ho zasáhne do hrudníku, druhý projektil mu vystřelí pravé oko. Nad zoufale sténajícím Leciánem se v tu chvíli už sklání Blažek. Dva další výstřely od vzdalující se postavy ho přitiskly k zemi. Útočník naštěstí tentokrát minul a utíká dál polní cestou k Viceměřicím" (Vrbecký 1985: 100). Lecián s Blažkem zde opět reprezentují obyčejné občany, kteří splnili svou občanskou povinnost a sami se iniciativně snaží vypátrat žháře, aby ochránili společný majetek státu. Ctirad Mašín a Švéda jsou naopak agresivními vetřelci, kteří záměrně ničí výsledky kolektivizační úsilí mladého státu a sami zaútočí na oba bezbranné muže. Akce záškodníkům vyšla, neboť se jim podařilo zapálit jedenáct družstevních stohů a způsobit škodu přes sedm set tisíc korun. Jako obvykle skupina svůj úspěch notně oslavuje. Nicméně smyčka kolem banditů se začíná stahovat a Václav Švéda má strach, že bude odhalen. Skupina se tedy rozhodne opustit republiku.

Útěk do Berlína není v žádném z komunistických vyprávění vylíčen nijak podrobně. Autoři zřejmě chtěli co nejvíce potlačit jakékoliv náznaky hrdinství Mašínů. Pouze se konstatuje, že při něm členové bandy opět použili násilí: „Bezohlednost jednání oné skupiny při pohybu na území NDR připomínala vraždy v Chlumci a Čelákovicích" (Jánský 1966: 106). Nejdříve chtěli ukrást automobil, poté byli pronásledováni a několikrát se střetli s východoněmeckou policií, přičemž opět vraždí. V *Mrtví nemluví* Janata „zrazuje" své společníky, když od nich v noci tajně uteče, Václav Švéda je raněn do ramene a zajat. Do Berlína se tedy dostává spolu s bratry Mašíny ještě Milan Paumer. Poté jsou oslavováni rádiem Svobodná Evropa a západoněmeckým tiskem jako hrdinští synové legendárního československého generála. Nepodařilo se jim však to hlavní, oč usilovali, tedy vrátit se zpět do Československa jako „agenti americké rozvědky a pokračovat v podvratné činnosti" (Vrbecký 1985: 107). Policejní aparát tedy v boji s těmito vrahy a sabotéry zvítězil. Policistům se zločince sice nepodařilo chytit, ale přesto překazili jejich plány. Povídky tak končí happyendem.

5. Závěr: Mašínovské reprezentace mřížkou komunistické ideologie

Ve všech narativech o bratrech Mašínech z éry komunismu jsme se setkali s rozdělením reprezentovaných světů na dvě nesmiřitelné poloviny. Tato axiologická osa zasahuje do všech jejich složek. Ovlivňuje charakterizace postav, rozvrstvení prostoru i dějinného času. Na jedné straně stojí komunisté a poctivě pracující „dobří lidé" a na straně druhé lidé štítící se práce (povaleči, buržoazie), kteří s „novým pořádkem" zákonitě nesouhlasí. Takovéto rozvrstvení odpovídá Van Dijkově definici ideologie, kterou pojímá jako „samoobslužné schéma pro

reprezentaci společenských skupin *my* a *oni*" (Bílek 2007: 103).[19] Ideologický text se snaží čtenáře přetáhnout k určitému „poli sdílení" (Ibid. 101), přesvědčit jej o správnosti této pozice („my"), ať už ji vyjevuje explicitně, či se ji snaží mytickými obléct do hávu přirozenosti. Protiklad „my" versus „oni" se v mašínovských narativech realizuje na mnoha rovinách. Snad nejvíce je toto dělení patrné u postav. Bratři Mašínové jsou reprezentováni jako vrazi. Jejich rodině a přátelům jsou stejně tak připisovány negativní hodnoty. Všichni patří do jedné velké skupiny „oni", jež je v komunistickém ideologickém univerzu označena jako „nepřátelé socialismu". Jsou to zbabělci, líní budižkničemové, povaleči a zloději. Lenost je v socialistickém světě významná charakteristika buržoazie a bratři Mašínové nejsou v tomto smyslu výjimkou. Loupí a vraždí kvůli osobnímu zisku, a protože touží po bezpracných příjmech. Kvůli penězům jsou schopni se pohádat a dokonce i zradit. Na opačném pólu potom stojí stateční policisté a bezúhonní občané, kteří riskují své životy, aby pomohli uchránit výdobytky socialistického zřízení.

Nevyskytuje se zde tedy figura jedinečného geniálního detektiva, ale pouze družná práce celého bezpečnostního sboru. Tento prvek je totiž viděn jako mnohem realističtější a pravdivější. Socialistická detektivka totiž „těží z reálné skutečnosti, potýká se se skutečnými problémy, zasahuje do nich a soudí je" (Cigánek 1962: 160). V tomto smyslu patří tedy analyzované texty do linie socialistického realismu. Zkoumané texty však nefungují výlučně na rovině umělecké či zábavné, ale jejich cílem je působit na čtenáře persvazivně. Měly zajišťovat, aby recipienti přijali za své postoje a hodnoty, které texty propagovaly. Irena Reifová při analýze normalizačního seriálu *Synové a dcery Jakuba Skláře* chápe ideologii jako „významy, které asociují a vysvětlují nutnost a prospěšnost formalizace vedoucí úlohy Komunistické strany Československa a reprodukují s ní související hodnoty, názory, přesvědčení a postoje" (Reifová 2007: 39). Tato zužující definice se dá přirozeně použít i na mašínovský materiál. Jako představitelé buržoazie byli Mašínové dějinně předurčeni k tomu, aby byli Vítězným únorem „smeteni do propadliště dějin". Ideologický rastr textů je koherentní s vyššími diskurzivními celky, neboť plně zapadá do komunistické interpretace historie. Takovýto výklad minulosti tedy jednoznačně reprodukuje hodnoty a postoje spojené s KSČ a zároveň delegitimizuje její oponenty. Povídky o bratrech Mašínech z nakladatelství Naše vojsko jsou dokladem toho, jakým způsobem se státně socialistický režim snažil bojovat o hegemonii a přesvědčit občany, že ti, kdo se mu postavili, byli zločinci a vrazi.

[19] Viz (Van Dijk 1998: 69).

Bibliografie

Primární zdroje

CIGÁNEK, Jan (1962). *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky.* Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.

CÍSAŘ, Alois – Holub, Ota (1979). *Příběhy věrnosti a cti.* Praha: Naše vojsko.

CÍSAŘ, Alois – Holub, Ota (1987). *Příběhy věrnosti a cti.* Praha: Naše vojsko.

JÁNSKÝ, R. (1965). „Teror". *Československý voják* 14, č. 17, s. 28–31 (pokračování v dalších číslech téhož ročníku: č. 18, s. 28–31; č. 19, s. 32–34; č. 20, s. 32–34).

JÁNSKÝ, R. (1966). *Tady Bezpečnost.* Praha: Naše vojsko.

RAMBOUSEK, Ota (1990). *Jenom ne strach. Vyprávění Ctirada Mašína* (Praha: Nezávislé tiskové středisko).

MASIN, Barbara (2005). *Odkaz. Pravdivý příběh bratří Mašínů.* Praha: Mladá fronta.

MAŠÍN, Ctirad et al. (2010). *Cesta na severozápad.* Praha: Academia.

NĚMEČEK, Jan (1998). *Mašínové. Zpráva o dvou generacích.* Praha: Torst.

NOVÁK, Jan (2004). *Zatím dobrý. Mašínovi a největší příběh studené války.* Brno: Petrov.

SEQUENS, Jiří (režie; 1975–1980). *Třicet případů majora Zemana.*

ŠULIG, R. J. (1976). *Životy pro život.* Praha: Naše vojsko.

VRBECKÝ, František (1985). *Mrtví nemluví.* Praha: Naše vojsko.

Sekundární zdroje

BÍLEK, Petr A., ed. (2007) *James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění.* Praha: Pistorius, Olšanská paseka.

DELAMATER, Jerome, H. – PRIGOZY, Ruth, eds. (1997). *Theory and Practice of Classic Detective Fiction.* Westport, Conn.; London: Greenwood Press.

FORSTER, Edward, M. (1954). *Aspects of the Novel.* New York: Harcourt Brace.

JANOUŠEK, Pavel, ed. (2007). *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–1958.* Praha: Academia.

JANOUŠEK, Pavel, ed. (2008a). *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969.* Praha: Academia.

JANOUŠEK, Pavel, ed. (2008b). *Dějiny české literatury 1945–1989. IV. 1969–1989.* Praha: Academia.

REIFOVÁ, Irena. (2007). Synové a dcery Jakuba Skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. *Mediální studia* 2, č. 1, s. 34–67.

ŠVÉDA, Josef (2010). The Mašín Brothers' Story in the Light of History: A Narratological Examination of the Historical Narrative. *Slovo a smysl* 7, č. 13, s. 91–107.

ŠVÉDA, Josef (2012). Bratři Mašínové jako hrdinové socialistického a kapitalistického realismu. In: Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický, eds. *Jazyky reprezentace*. Praha: Nakladatelství Akropolis, s. 232–249.

VAN DIJK, Theun A. (1998). *Ideology. A Multidisciplinary Approach*. London: Sage.

Summary

Representation of Mašín brothers as „enemies of socialism" in short stories edited by Naše vojsko publishing house (1966–1987)

Short stories about Mašín brothers illustrate the way, how the socialistic state regime tried to get a hegemony and to persuade its citizens arguing that people who did not agree with the system were criminals and murderers.

Mgr. Josef Švéda, MPhil., Ph.D.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. J. Palacha 2
11638 Praha 1
josef.sveda@email.cz

Volání hlasu v pusté ulici – několik okouzlených poznámek ke knize Petra Rezka

Blanka Činátlová

Pokusil jsem se jednou ukázat, že umělec, podobně jako filozof a politik, který ve svých rozhodnutích pouze nemanipuluje, ale stojí na hraně smyslu „vše nebo nic", jako básník i terapeut, jsou zvláštní existence. Jsou to ti, kteří slyší volání hlasu v pusté ulici a vědí, že v této ulici jsou sami. Nevědí, kdo je volá, odkud je volá, zda je to léčka a jak je silný protivník.

Roland Barthes se ve *Světlé komoře*[1] ptá: „Mám-li rád nějaký snímek, jestliže mě znepokojuje, prodlévám u něho. Co dělám během celé té doby, kdy jsem s ním?" Tato otázka nemíří pouze k problému recepce, ale ptá se po tom, co to vlastně znamená opravdu „být s" uměleckým dílem. Přednášky a studie Petra Rezka, zařazené do pátého svazku jeho spisů, na tuto otázku odpovídají. Název *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*[2] toto pobývání zdánlivě tematicky a časově omezuje, respektive zaměřuje na konkrétní umělecké projevy, jako například pop-art, land-art, body-art, minimalistické sochařství, happening či konceptuální umění, ale napříč těmito jednotlivými exkurzi se line několik perspektiv, jež otevírají a „obhlížejí" témata a otázky aktuální dnes možná mnohem víc než kdykoli předtím – jak rozumět umění, v čem spočívá podstata kritického postoje, jakou roli hraje osobní fascinace diváka (či čtenáře) nebo jak se současné umění vztahuje k tradicím evropského umění.

Soubor přednášek předznamenávají slova H.-G. Gadamera: *Ukázat, co jest, v myšlení znamená: naučit vidět to, co jsme schopni nahlédnout všichni.* Již v první přednášce věnované pop artu Rezek zdůrazňuje fenomenologické východisko oproti klasické „uměnovědné analýze". Fenomenologie *je především nalézáním vidění.* Autor, jenž se v předmluvě vyznává z fascinace i roztrpčení, které pro něj představují krajní polohy vymezující *pole kritického pohybu porozumění*, nás vtahuje do umění vidět. Všechny jeho „pohledy" – ať už míří k Warholovým sítotiskům, Segalovým plastikám, konceptuálním umělcům či vlastním fotografickým pokusům – svědčí o fascinaci viděným. Co je podstatou tohoto okouzleného, fascinovaného vidění? Původ slova fascinace odkazuje nejen k okouzlení (fas-

[1] Barthes (2005).

[2] Rezek (2010).

cinace = očarovat), ale rovněž k svazku, vazbě. Být fascinován tedy naznamená být očarován objektem svého pohledu, ale především s ním být i svázán, nechat se jím prostoupit – „Oko se neztotožňuje s tělem, ale s objektem své pozornosti," píše ruský básník a esejista Josif Brodskij.[3] Tradiční evropské umění charakterizuje podle Rezka nekonečný a nepřekročitelný rozdíl mezi dílem a skutečností pozorovatele, který neumožňuje vztah prostoupení, proniknutí, pouze rozumějící vnímání. Fascinace, o níž píše Rezek, nemůže být živena pouze principem vznešeného, jak ho známe z kantovské estetiky. Úžas nevyvolává nepřítomné a ne(re)prezentovatelné, ale to, co je přítomné, zpřítomnělé v maximální možné míře. To, co je blízké, a proto obrací autor svou pozornost k věcem.

Právě prostřednictvím věcí se podle Heideggera[4] můžeme dostat k bytostnému jádru blízkosti. Už při interpretaci původního, latinského pojmu *res* zdůrazňuje Heidegger význam věci jako toho, co se někoho týká. Věci „uvlastňují", přivádějí zemi a nebe, božské a smrtelné v jejich dálkách blízko, přibližují vzdálené. První z Rezkových studií, *Fenomenologie pop artu*, tuto blízkost věcí přímo tematizuje a analyzuje specifický způsob popartového ukazování věcí. Věci vyjímá z jejich kontextu, což způsobuje jednak distanci, jednak blízkost. Lichtensteinovy komiksy, Warholovy polévkové konzervy podobně jako např. dadaistické ready mades nebo surrealistické koláže vyjímají věci z jejich původního kontextu, z věcí-kulis se tak najednou stávají věci-aktéři, z neživých objektů věci nadané řečí. Vytrženy a vyrvány z kontextu – a to leckdy doslova[5]– se ocitají v prázdnu, jako by se stávaly zátiším, jemuž chybí pozadí, svou zvláštní přítomností si vynucují naši pozornost. Rezkova analýza pop artu nesměřuje ani tak k povaze věcí jako takových, ale ke způsobu jejich ukazování. Jak musejí být věci ukazovány, abychom se k nim skrze jejich přítomnost mohli přiblížit?

Stereotypnost, opakování, mechaničnost, kýčovitost – toť základní způsoby, jakými pop-artoví umělci ukazují věci našeho každodenního života. Rezek připomíná Biemelovu interpretaci, ale současně se vůči ní kriticky vymezuje: „Jestliže Biemel považuje kýč za směšný, opakování za zmechanizování, každodennost za stereotypii, jak může vůbec postřehnout, že se Segal, nebo Warhol

[3] Brodskij (2003).

[4] Heidegger (2006), s. 7–38.

[5] Připomeňme například některé koláže Jindřicha Štýrského – zobrazované věci jako by neměly hloubku, pouze plochu, jejíž otrhané okraje připomínají cár papíru nebo látky. Takovou věcí se pak může stát i tvář. Na *Frontispisu rukopisné knihy s básní Roberta Desnose* vidíme ambivalentní tvář – tvář stažená z kůže, jejímž *povrchem* se stává *skrytá* síť žil; ta druhá tvář jako by byla utrženým cárem oné kůže připíchnuté na zeď. Trhlina mezi oběma tvářemi – chybějící ústa a magnetizující oko přišpendleného nehmotného cáru kůže a plné rty a zavřené (možná slepé či zraněné) oko stažené vnitřní tváře, jejíž *hloubku* sugeruje chybějící *povrch*, – vyjadřuje napětí, touhu, uchvácení.

mohli něčím takovým nadchnout?"[6] Pro Rezka je opět zásadní ona fascinace – pop-art ukazuje především fascinaci opakováním, průměrností a nemusí tak primárně kriticky poukazovat na prázdnotu a konzumnost všednodenního života, ale k okouzlení, úžasu. Aspekt fascinovaného ukazování nás přivádí ke kýči a popkultuře. „Kdo tvoří kýč, musí ‚vědět', JAK věc ukázat, aby kýčovitý člověk dosáhl svého," píše Rezek. Pop art pak nepředvádí pouze náměty a postupy kýče, způsoby jeho (re)prezentace, ale fascinaci přítomností, ke které se kýč vztahuje. Většinou se vztah pop artu a kýče shrnuje na jakýsi ironický odstup. Například francouzský esejista Guy Scarpetta[7] by v pop-artu nalézal především ironické citace kýče. Žijeme ve světě kýče, nelze mu uniknout, pouze s lehkým odstupem přijmout prostřednictvím herních a ironických postupů. Ať už tyto tendence budeme spojovat s únavou z modernistických experimentů, s krachem velkých metanarativních příběhů či postmoderním hladem po nových mytologiích a intertextuálních, transmediálních (a transkulturních) hrách, i Scarpettovy ironické strategie zdůrazňují určitý odstup, intelektuální úsměšek poučeného (mnohem spíše než pobaveného) diváka. Kýč podle Rezka svou neadekvátností ukazování vzhledem k tomu, co je ukazováno, umožňuje, že si způsob, jak se nám věci ve své přítomnosti ukazují, uvědomíme spíše než jinde. K tomu ovšem úsměšek, vztah pobavené distance, – na rozdíl od přiznané fascinace – vede jen nepřímo.

Iritující opakování warholovských sítotisků se pak nejeví jako kritická diagnóza zmechanizované společnosti či stereotypní každodennosti. Multiplikace téhož zachycuje nikoli strnulost, ale pohyb; „opakovaný portrét dovozuje, že život je póza, poučnost, střední, fázování."[8] Toto *přítomné střední* vyplývající z blízkosti věcí upozorňuje na povrch. Povrch, povrchovost odkrývá *možnost být ploše*. Rezek v této souvislosti cituje Warholův výrok – *„Chceš-li vědět něco o Andy Warholovi, podívej se jen na povrch mých obrazů a filmů, na povrch mne samotného. Zde jsem. Není nic za tím."* – a tuto „povrchnost" interpretuje jako neotřesitelnou hloubku, protože se k ní nijak nevymezuje, a tím se vytrácí rozdíl mezi povrchem a hloubkou, vnějškem a vnitřkem. Ukazování věcí, které nás přivádí ke zkušenosti povrchu, k bezprostřednímu prožitku přítomného, ale současně skrze povrch demonstrovaný v naší nejbližší možné blízkosti nutí k otázce po stálosti, pevnosti, trvalosti povrchu a tvarů, nutí nás ptát se, co se skrývá „za" věcmi, v „pozadí" viditelného.

Technická reprodukovatelnost najednou přestává fungovat v benjaminovském smyslu – nebere uměleckému dílu jeho auru, ale může se naopak podílet na jejím budování. Zmnožení a opakování obrazů mrtvých věcí – ať se jedná o plechovky nebo tvář Marylin Monroe, neboť i tvář, je-li prezentována jako

[6] Rezek (2010), s. 20.

[7] Scarpetta (1988).

[8] Rezek (2010), s. 26.

popkulturní emblém, se stává věcí –, jež by se právě díky technickým možnostem mohlo dít donekonečna, oživuje a přítomné zření povrchu navrací uměleckému dílu ono „zde a nyní", fádnímu obsahu (reklamní fotografie) dává nové významy. Když Walter Benjamin[9] kriticky hodnotí dadaistické postupy, píše o znehodnocování materiálu uměleckého díla, dadaistické básně čte coby „slovní salát" namíchaný z jazykového odpadu, obrazy s nalepenými knoflíky a jízdenkami mají svými „výrobními postupy potupnou značku reprodukce." Dadaistické zacházení s materiálem podle něj neumožňuje *soustředění do nitra věcí*, ale naopak vede k *postoji rozptýlení*. Pop art podobně jako dada dekontextualizací věcí upozorňuje na jejich bytostný význam, ale navíc tematizuje způsob jejich ukazování právě v těch rámcích, z nichž je vyjímá. Nejedná se o posun od soustředění k rozptýlení, ale od nitra k povrchu, od skrytého k zjevnému, nepřítomného k přítomnému. Oproti jedinečnému ukazování věcí dadaistických ready mades, pop art ukazuje věci zmnožené, duplikovaně, samo opakování, naléhavé a iritující, jako by chránilo před těkavostí, naopak nutí k soustředění – k soustředění k povrchu.

Ve skutečné, neimaginární přítomnosti věcí spočívá jejich síla. Výslovná přítomnost věcí přivádí autora k úvahám o happeningu, k akčnímu umění. I tentokrát autorovy fascinované pohledy míří k problému evropské tradice: „Happening v sobě obsahuje problematiku dějinnosti v našem světě, stojí v něm proti sobě evropská tradice založená na propastnosti mezi bytím a jsoucnem, která zakládá také obraz, a ‚povrchovost' Ameriky."[10] Tam, kde se většinou nalézají pouze rysy divadelní – stržení diváka, jenž se sám stává aktérem umělecké akce, vidí Rezek i rysy dějinné, zkušenost s časovostí. Akce se stává událostí – v bezprostředním prožívání přítomného okamžiku dostává divák/aktér příležitost vidět svou životní historii v celku, v právě probíhajícím tušit budoucí vzpomínku, budoucí minulost se stává součástí přítomnosti. V této perspektivě se jeví akční umění jako návrat k původní, primární funkci umění – umělecká událost se stává rituálem; vzpomínka, která je součástí přítomné chvíle, neumožňuje reprízu, ale „pouze" znovuprožití a vyděluje aktéra z profánního plynutí času: „Každá akce je pak neobrazovým autoportrétem, je svátkem jednotlivce, který prozkoumává pole, kde je ještě sám sebou – tělesně, duchovně, v činu i v myšlence. Akce je svátkem, který dává smysl všednosti, která ji rámuje."[11]

Situace pop-artu či performativního umění je tedy pro Petra Rezka situací mýtickou. V čem spočívá mýtická síla umění? Nejde o nějaké transcendentální vytržení, neproměňuje nás duchovní skutečnost uměleckého díla, jež je vzdálena skutečnosti recipienta, jako se tomu děje v případně klasického umění, opět zdůrazňuje autor, „spíše se nám nedaří rozlišovat v obvyklém smyslu, kdy obraz je

[9] Benjamin (1979), s. 17–47.

[10] Rezek (2010), s. 62.

[11] Rezek (2010), s. 123–124.

jenom obrazem, socha jen sochou, něčím umělým na rozdíl od skutečnosti.[...] Dílo jako by bylo reálnou skutečností, a přitom víme, že jí není, ale také víme, že není iluzí. Spíše se tedy obvyklá skutečnost stává problémem."[12] Povahu mýtu, mýtické situace však neodhalí dešifrování jeho obsahu, proto se Rezek nepouští, na rozdíl od naprosté většiny soudobých teoretiků, do analýzy vnitřní struktury či deskripce mytematické či symbolické encyklopedie mýtů, ale ptá se po tom, v čem spočívá sama mýtická situace. Pro její vystižení si vypůjčuje pojem z versologie a definuje mýtus jako „chvíli s těžkou dobou". Jedná se tedy o okamžik, na němž je důraz, doslova o chvíli, která nese tíži, je obtěžkána „naladěností světem" tato naladěnost odkazuje nejen k heideggerovské naladěnosti, ale i k sladění, o němž v souvislosti s mythopoiésis píše Zdeněk Neubauer.[13] Podle Neubauera musíme nahlížet, respektive naslouchat mýtům nikoli jako in-formacím, nýbrž jako ex-formaci skutečnosti skrze svět, nepovažovat je za ex-prese, ale za in-spirace. Jejich primární funkce nespočívá v tom, že nám svět vysvětlují, ale že nás s ním sladují. O souvislosti mýtu a hudby píše také Lévi-Strauss[14] nebo Walter J. Ong.[15] Ong zmiňuje niternost zvuku v souvislosti s psychodynamikou orální promluvy – pouze zvuk dokáže zachytit vnitřek, aniž ho porušuje; zvuky zaznamenávají vnitřní struktury věcí (dutost, plnost, materiál), které je vydávají. Lévi-Strauss nalézá spojitost mezi mýtem a hudbou. Mýtus vnímáme podobně jako orchestrální partituru – nemůžeme číst jednu notovou osnovu za druhou, musíme vnímat celou stranu – anebo jako symfonii – v každém okamžiku se prolíná v našem vědomí to, co jsme slyšeli před chvílí a co současně vzbuzuje určité očekávání. Pomineme-li, že ve vědomí posluchače mýtického příběhu musí neustále docházet k rekonstrukci určitých struktur, jež se podobají podle Lévi-Strausse akordům, jedná se o tutéž zkušenost časového rozměru světa, jíž nalézá Rezek v performativním umění v souvislostí s „pretencí vzpomínky".

Mýtus coby situace s těžkou dobou ale neodkazuje pouze na náladu, naladěnost, sladění, ale rovněž na tíži, kterou musíme nést. Rezek dokonce mluví o neunesitelné tíži – a právě v této chvíli podle něj přichází mýtus, aby situaci odlehčil, učinil ji snesitelnou. To je jádro i situace umělecké. Ona lehkost, ke které počínaje Orfeem touží dospět všichni básníci. Ne náhodou je Orfeovo umění vyjádřeno opět skrze zvuk a hudbu (i když podle Alkidama vynalezl i písmo). Orfeův zpěv v sobě nese tíži smutku a má moc dojmout vládce podsvětí, dokonce i Tantalos přestane nabírat vodu a Sisyfos valit kámen, zvukem strun dokáže upoutat duby i šelmy nebo zastavit tok řek. Ale teprve poté, co podruhé spatří smrt choti a pohled jej připoutá k spatřené „tíži" Tartaru, po svém ná-

[12] Rezek (2010), s. 127.

[13] Neubauer (1991).

[14] Lévi-Strauss (1993).

[15] Ong (2006).

vratu z podsvětí se stává básníkem lehkosti – jeho písně se nedojímají vlastním neštěstím, ale zpívají o zapovězené vášni druhých („Lehčím teď tónem zpívat já hodlám o chlapcích, které bohové mívali v lásce, a o dívkách, které se nadchly žárem jim zapovězeným a za vášeň trest je stihl," básní Ovidius.) Setkání s tichem a mlčením bezkrvých stínů probouzí řeč, zpěv, jenž neumlká ani po smrti, když vlny unášejí useknutou Orfeovu hlavou ke břehům Lesbu. Blanchot[16] píše o zkušenosti hloubky, Orfeovo dílo spočívá podle něj v tom, že přivádí umění noci do dne a ve dni mu dává tvar, podobu a realitu. V Rezkově chápání mýtu by to byla zkušenost povrchu a tíže. Obojí, tíže i povrch, nás vrací k věcem, neboť věc je to, co něco váží, co má nějakou váhu a prostřednictvím věcí se člověk k tíži a váze může přiblížit – ohmatává je a potěžkává.

Umění 70. let tíhne ke strukturám a strukturací, věci se vytrácejí a místo nich nastupují struktury tvořené poukazovými souvislostmi, konstatuje Rezek. Umění, jež v sobě nese původní sílu mýtu, nás však učí vidět, co se děje, když se věci setkávají. A to nikoli ve smyslu vzájemných poukazů, ale ve smyslu věci – události. Je například židle rozmístěná v galerii jako exponát určená k sezení? Pokud ji člověk neidentifikuje jako nedotknutelný exponát a posadí se, vstupuje tím do uměleckého díla? A pokud sám kontext galerie „posvěcuje" umění, z profánních předmětů činí umělecké, jak v moderním umění funguje či selhává tradiční, rituální a sakrální funkce? Rudolf Otto[17] například zmiňuje tři projevy posvátna v umění – ticho, prázdnotu a mlčení – liturgická hudba v nejposvátnějším okamžiku umlká, básník slovy vzývá ticho a utichá v pomlčkách. Smysl takové „výpovědi" spočívá v připomínce nepřítomného, přiblížení vzdáleného, poukázání na cosi potenciálně přítomné, ale v zásadě nepřístupné. Rezek v souvislosti se svátečností zdůrazňuje moment oslavy – „oslavená věc vystupuje jako jedinečná a nenahraditelná", posvátno v umění tak vzniká „oslavujícím předvedením", „ztrátou distance" nebo „holou přítomností". „Jako prázdno není v prázdném plátně, není holá přítomnost ve všem, co je přítomné,"[18] uvažuje Rezek. Svátečnost se rodí z „holé" přítomnosti, nejde o ani o situaci estetického ohromení (divák je ohromen uměleckým předvedením a umělecké dílo se pak redukuje pouze na výkon), ani o extatické splynutí života a umění, ale o jejich konfrontaci, jejíž podstata spočívá v (mýtickém) zpřítomnění, respektive v přivádění do přítomnosti: „umění je tu ‚pro život', životu konečnému přivádí do přítomnosti přítomnost toho, co je silnější, nadlidské, co patří do oboru masky a božského."[19] Podstatu holé přítomnosti připodobňuje Rezek smyslu masky, tzn. čehosi, co je fyzicky blízko (blízkost zejícího a zírajícího pohledu, ale i tváře, pokožky,

[16] Blanchot (1999).

[17] Otto (1998).

[18] Rezek (2010), s. 151.

[19] Rezek (2010), s. 151.

povrchu lidského těla) a současně nekonečně daleko (ne-lidská děsivost, hlubina toho, co maska zakrývá, i toho, k čemu poukazuje) – „V takové blízkosti se ohlašující dálka je smrt a smrti nedovedeme ‚odpovědět', ačkoli je nablízku stále – a v blízkosti v dálce je život, který se odehrává teď, ale sahá až tam, kde život má svůj konec."[20] Každá soukromá situace, která nastane v okamžiku této „maskovité" performance, pak nabývá podle Rezka silného významu, stává se událostí – viděno perspektivou mýtu umožňuje katarzi.

Může umění tuto holou přítomnost a svátečnost zachytit jinak než v bezprostředním „střetí"? Na konstituování smyslu „akce" se může podílet i její dokumentování. V několika kapitolách se tak Rezek dotýká problému dokumentu, dokumentování, vzpomínání i paměti.

Obrat k medialitě a sebereferenci představuje jako další z tendencí umění 70. let. Na jedné straně tedy performace a happeningy zdůrazňující „tady a teď", na druhé sebereferenční obrat do nitra, pojetí umění jako definice; k umění, které existuje jako „výrok" (konceptuální umění). V obou případech hrozí ztráta smyslu a rozpuštění v monologické výpovědi sebeodkazů. Rezek si všímá, jak často mají umělci potřebu své akce dokumentovat a očekávají, že tento dokument bude záchytný bod pro komunikaci s druhými. Posedlost dokumentováním však poukazuje i na další aspekty – „povrchovost", „střetí", „holá přítomnost", všechny možnosti, které nové podněty umění přinášejí, mají jakousi fluidní povahu. Jejich podstatou je vědomí pomíjivosti a nestálosti. Znovuzrodivší se mýtická role umění sice předpokládá trvalost katarzních zážitků, ale oproti klasické rituální podobě se tato katarze bude těžko odehrávat ve formě kolektivního sdílení, ale vždy jen na úrovni jednotlivce. Dokument má být pak záchranným kruhem ve víru nejistoty, stopou po přítomném – ovšem teď už vždy jen minulém – dění, po vlastní minulé přítomnosti, po faktu události, a přitom se na ní konfrontačně podílí.

Fotografie „je mezí, která je kladena vůči šílenství". Šílenství – stav, kdy jsme tak, že nelze říci, kde jsme – se podle Rezka vystavuje ten, kdo se setká s něčím absolutním, s „propastným ukazováním". Zachránit nás může pouze „vykročení z absolutna", z „pravdy" do „falše" konečného života. S trochou nadsázky lze říct (chceme-li pokračovat v mýtických aluzích), že akční umění nás svou povahou strhává do jakéhosi dionýského třeštění, opojení hlubinou, zatímco fotografie jako dokument (akce umělce) apollinským odstupem s touto propastní absolutna konfrontuje – „Dokumenty nám takto říkají, že sebenalezení člověka znamená absolutno ztratit, absolutno, s nímž jako bychom již vešli v důvěrný vztah."[21] Ovšem ve chvíli, kdy dokument ve formě fotografie nahradí osobní vzpomínku,

[20] Rezek (2010), s. 146.

[21] Rezek (2010), s. 168.

což ukazuje Rezek na pojetí památky jako kulturního dokumentu, zamění živou paměť (vzpomínání i zapomínání) minulého „mrtvou přítomností".

Uplývajícímu času, zapomínání lze vzdorovat vstupem těla do díla, i ono se může stát médiem paměti. Ostatně klade-li Rezek důraz na zkušenost „střetí", „holé přítomnosti" či „skutečnosti" uměleckého díla, zdůrazňuje a zvýznamňuje tím i bezprostřední tělesnou přítomnost. Zaměření na tělo navíc opět odkazuje k mýtu a posvátnu, jež se vždy projevuje fyzicky (mystérium trémendum, vkládání rukou, působení relikvií apod.) Nejde pouze o body art, který tělo využívá jako sochařský materiál – nástroj, prostředek artikulace, objekt –, ale vstup autora i diváka do díla, což podle Rezka problematizuje „duchovní skutečnost" díla. Východiskem mu je fenomenologické vnímání tělesnosti jako základního předpokladu situovanosti ve světě. Aspekt tělesné situovanosti probleskuje většinou kapitol. V souvislosti s fotografií i zmiňovaným autoportrétem například píše o tom, že fotografii oživuje tělesnění fotografovaného. Nikoli však ve smyslu Susan Sontagové,[22] nejde o zachycení světelných vln odrážených fotografovanými předměty, tzn. o hmotnou, tělesnou stopu po věcech, ale o stopu po tělesné přítomnosti fotografujícího. Stisk spouště připomíná „nenavratitelnost chvíle, ve které jsme mohli získat sami sebe", fotografující se nevšedním způsobem setkává s sebou i s věcmi, doslova „otevírá se tomu, co fotografuje" – jako by on sám byl čočkou fotoaparátu. V literatuře často funguje metafora fotografování jako pohlcování, požírání, fotoaparát polyká aury fotografovaných věcí a lidí, krade identitu, znásilňuje voyerskou přítomností (v přeneseném i doslovném smyslu), v Tournierově románu *Král duchů* se přímo objevuje karnevalová metafora fotoaparátu coby genitálií. V Rezkově pojetí by byl fotoaparát spíše rukou, dotýkajícím se pohledem, nezachycuje osvětlené, viditelné předměty, ale předměty sám „osvětluje".

„V okamžiku, kdy se nás zjevování, ukazování počíná dotýkat, protože přestává být neproblematickým, obsahuje již více než ukazování. Nazveme tuto proměnu neproblematického ukazování přechodem od fenoménu k fenomenalitě, od toho, co se zjevuje, ke zjevnosti."[23] Vzhledem k pojetí tělesnosti považuji za stěžejní místo této pasáže „okamžik, kdy se nás zjevování počíná dotýkat." Nejde pouze o to dotýkat se, ale i být dotčen. Do popředí se dostává haptická zkušenost. Je-li orgánem hmatu celé tělo, pak je hapticita klíčovou zkušeností tělesného života. Zatímco vizualita nás otevírá zkušenosti odstupu a objektivizace – věci se stávají předměty mého dívání, aby byly viditelné, nerozostřené musíme od nich poodstoupit, činíme je figurami (v ideálním případě statickými) vzhledem k rámci, pozadí. Dotyk vyžaduje blízkost, respektive přiblížení – musíme věcem vyjít vstříc. „Tělesný život je střetí – i v pohledu, z ukazování, slyšení, jsme tělesně u potkávaného."[24] Haptický způsob[25] potkávání naší tělesnosti se světem může mít dvě základní podoby. V jednom případě se zdůrazňuje neproniknutelnost, v druhém průchodnost. V obou případech se tematizuje fenomén hranice a opět se zvýznamňuje povrch. Povrchem našeho těla se dotýkáme povrchu věcí. Dotyk odliší vnitřní a vnější, živé a mrtvé[26] a především zakouší tvar (v aktivním i pasivním smyslu).

[22] Sontagová (2002).

[23] Rezek (2010), s. 112.

Několik kapitol věnuje autor právě problému plasticity. Připomíná pojem patičnosti (patický stav jako odezva na to, co člověka přepadá, přichází zvnějšku jakou osud, neštěstí a je schopen takového stupňování, že pokud překročí určitou mez, může rozložit nosnou strukturu našeho života). Patičnost je spoutána tvarem, neboť plnost sama o sobě by překročila do bezmezna. „Životní plnost", pohyb z nitra podle Rezka charakterizuje pojem „živoucí plastiky". Pokusy minimalistického sochařství osvobodit se od tvaru pak vnímá jako „patičnost, která je vystupňovaná v rámci plastičnosti" – zdánlivá nepřítomnost tvaru (jež je ale ve skutečností spíš beztvarostí, ale sama beztvarost může být vyjádřením tvarů) nevede k absenci plasticity. Díla minimalistického sochařství nás spíše opět konfrontují s určitou uměleckou tradicí, a sice s rozdílným vztahem k povrchu. Minimalisté se hlásí k povrchu, vnějšku, význam se rodí z kontextu, z vnějších souvislostí, převrací plastičnost „naruby" – namísto „stupňování patičnosti plnosti", vystupňovaná prázdnota. „Plastičnost ‚na líc' je založena v konfrontování se smrtí, je činem tváří tvář smrti, pak plastičnost ‚naruby' je odvrácením se od takové konfrontace, a tím i odvratem od základního evropského principu sochařství. Odvrat od takové konfrontace k povrchu má za následek, že smrt na nás hledí odevšad."[27] Zajímavou ilustrací této proměny by byla plastika vzniklá o několik desetiletí později, rozhodně by nebyla příkladem minimalistického sochařství, únik od tvaru, vztah rubu a líce, zde není formou vyjádření, ale jeho tématem. Jedná se o sochu *Piety* před Stavovským divadlem – socha, která vypadá jako sedící postava zahalená v plášti. Figura, která vlastně není figurou, vnějšek bez vnitřku, tvar, který spoutává prázdnotu, nařasená, vytvarovaná hmota „látky", která skrývá dutost, již můžeme vnímat na základě plných tvarů. Autorka Anna Chromy komentovala její význam takto: „Věci, které po sobě zanecháváme, například lásku či tvůrčí schopnosti nejsou materiální, ale přesto zůstávají. Toto vyjadřuje prázdný oděv komtura. Materiálno je pryč."

[24] Rezek (2010), s. 112.

[25] V pozdějších textech pracuje Rezek s Patočkovým pojmem „haptická ozvěna".

[26] Rezek připomíná Hérakleitovy a Aristotelovy dvojice základních hmatových kvalit teplé–studené, vlhké–suché. Přidává ještě měkké–tvrdé a dodává jejich vztah k životnosti: suché, studené tvrdé souvisí s neživostí, vlhké, teplé a měkké s živostí.

[27] Rezek (2010), 207.

Rezkovo oživení mýtických aspektů a mýtické funkce umění vychází možná právě ze stesku po přítomnosti věcí, a to i v té nejmateriálnější podstatě. Tělesné setkávání s (tělesnými) věcmi ostatně mýtu náleží. Umění zakládalo svět vztahem k věci, píše Rezek. Jakým způsobem nám haptická zkušenost tedy otevírá svět? V čem spočívá onen „odvrat k povrchu", který způsobuje, že na nás odevšad hledí smrt? A „od čeho" se vůbec odvracíme? Od nitra k vnějšku? Od celku k detailu? Vyžaduje-li haptická zkušenost pohyb a předpokladem „střetí" je „vstřícnost", jež sama o sobě asociuje gesto vykročení od sebe k někomu (něčemu), tělo nakloněné „k", napřaženou ruku, pak je haptická zkušenost zkušeností blížení se a blízkosti. Ve chvíli, kdy se dotýkáme věcí, zakoušíme povrch, respektive konfrontaci povrchu našeho „živého" těla a „neživých" věcí, setkáváme se s tvarem, tvárností a tvarovatelností, ale i se strukturou věcí. Není pouze zkušenost (ne)proniknutelnosti, ale i tíže a tvrdosti. Pavel Florenskij,[28] ruský teolog, filosof a teoretik umění, analyzoval „metafyziku zobrazovací plochy" pravoslavného ikonopisu, západokřesťanské olejomalby a pravoslavné rytiny. Podle Florenského vlastnosti povrchu – pružnost, hladnost, drsnost, tvrdost, měkkost, nerovnost, apod. – zásadním způsobem ovlivňují charakter umělecké tvorby, ale skrze umělecká díla vyjevují i ducha doby, konfesijní typ spirituality či, jak by řekl antropolog, určité kulturní vzorce. Tak například ikonopiscovo setkání s tvrdým, nepohyblivým a nepoddajným povrchem dřevěné desky, který „je příliš ontologický pro krotký rozum renesančního člověka", připomíná jiné „tvrdosti" světa, zatímco pružné, poddajné, vlnící se plátno svým vratkým povrchem vyjadřuje vratkost všeho pozemského. Prsty a ruka umělce podle Florentského přemýšlejí kolektivním rozumem, „rozumem samotné kultury, o podmíněnosti všeho jsoucího, o nutnosti vyjádřit, že ontologická schopnost věcí je ve světovém náhledu epochy nahrazena fenomenální smyslovostí. (...) A příznačné spojení smyslové jasnosti s ontologickou nestálostí bytí se v tomto světonáhledu vyjadřuje tendencí umění k syté vratkosti."[29] Uklidňující síla věcí spočívá v jejich pevnosti, stálosti a tvrdosti jejich povrchu, blízkost jejich povrchu ovšem zneklidňuje zjištěním, že tomu tak být nemusí, a ve chvíli, kdy se neživé věci ozývají – mluví řečí věcí a věcují[30] – ukazují tvar v jeho beztvarosti, stálost v nestálosti, pevnost v pružnosti, struktury v jejich rozpadání.

I jednotlivé kapitoly Rezkovy knihy se rozpadají – je těžké, ba skoro nemožné vůbec o tomto textu psát. Sám charakter Rezkova psaní se tomu vzpírá a jakákoli reflexe tohoto typu psaní se jeví poněkud nepatřičně (a toto vědomí od počátku

[28] Florenskij (2000).

[29] Florenskij (2000), s. 75.

[30] *Co my však, kniho!... Havran klová / sráz vykřičníků, jež tě vzněcují / nejdelší nocí v roce slova, / kde kopec kopcuje a věci věcují!* (z Holanovy básně *Ó kniho* ze sbírky *Kameni, přicházíš*)

můj text i provázelo). Stylisticky, kompozičně působí řada kapitol nedokončeně, fragmentárně, jako výkřiky. Tato roztříštěnost ale vzácným způsobem, a možná jediným možným, vyjadřuje samou podstatu Rezkova přístupu k umění. Jednotlivé kapitoly fungují jako „psané nahrávky" zaslechnutých hlasů v pusté ulici – „Výkřik nás volá v pusté ulici a tato pustá ulice je náš dosavadní život. (...) Pokusil jsem se ukázat, že umělec, podobně jako filozof a politik, který ve svých rozhodnutích pouze nemanipuluje, ale stojí na hraně smyslu „vše nebo nic", jako básník a někdy i terapeut, jsou zvláštní existence. Jsou to ti, kteří slyší volání hlasu v pusté ulici a vědí, že v této ulici jsou sami. Nevědí, kdo je volá, odkud je volá, odkud je volá, zda je to léčka a jak je silný protivník."[31] Fragmentárnost a lakoničnost stylu ale také odpovídají stavu úžasu a fascinace, o niž jsem psala na začátku. V úvodu své knihy Petr Rezek vyslovuje přání, aby jeho texty ve čtenářích „vyvolaly takové otázky, které odpovídají jeho momentální situaci, tedy rezonanci, ale nikoliv rezignaci." Možná právě díky roztříštěnosti a nezavršenosti (nebo spíše nezavršitelnosti) v Rezkově stylu psaní rezonují samy věci – detaily a drobnosti (například nálepka vložená do knihy) mohou být někdy podstatnější než celek. Pokud nemá kritik odvozovat svou existenci „z potřeby nějakého zprostředkovatele mezi dílem a divákem, nýbrž zakládá ji v nahlédnutí, že v dané situaci je potřeba promluvit kriticky, tj. rozlišujícím způsobem,"[32] pak v Rezkově rozlišujícím nahlédnutí možná rezonuje i síla řeči mýtu. Dílčí kapitoly můžeme chápat jako „pouhé" skici, jejichž obrysy autor tvaruje v pozdějších textech[33], ale také jako historky mýtického vypravěče, který se zeširoka nadechne a epizody svého příběhu vychrlí na jeden výdech.

Literatura

BARTHES, Roland (2005). *Světlá komora. Poznámky k fotografii*. Praha: Fra.

BENJAMIN, Walter (1979). Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47.

BLANCHOT, Maurice (1999). *Literární prostor*. Praha: Herrmann a synové.

BRODSKIJ, Josif (2003). *Vodoznaky. Zrcadlení času*. Praha: Prostor.

FLORENSKIJ, Pavel (2000). *Ikonostas*. Brno: L. Marek.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1993). *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa.

NEUBAUER, Zdeněk (1991). Mythus. *Prostor*. IV, č. 15.

[31] Rezek (2010), s. 300

[32] Rezek (2010), s. 235

[33] K tématu plastičnosti se například vrátil v devadesátých letech. Texty obsahuje IX. svazek spisů *K teorii plastičnosti* (Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2011).

ONG, Jackson Walter (2006). *Technologizace slova.* Praha, Karolinum.

OTTO, Rudolf (1998). *Posvátno.* Praha, Vyšehrad.

REZEK, Petr (2010). *Tělo věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let.* Praha: Jan Placák – Ztichlá klika.

HEIDEGGER, Martin (2006). Věc. In: *Básnicky bydlí člověk.* Praha: OIKOYMENH, s. 7–38.

SCARPETTA, Guy (1988). *L'artifice.* B. Grasset.

SONTAGOVÁ, Susan (2002). *O fotografii.* Praha a Litomyšl: Paseka a Barrister & Principal.

Summary

„Voice calling in the desert street" – Some captivated remarks on Petr Rezek's book

The author concentrates on the question of „being with work of art" with regards to thoughts in Petr Rezek's book *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, e. g. how to understand the art, what is the core of critic's point of view on work of art, what is the rule of spectator's or reader's enchantment with the work of art or what are the relations of contemporary art to the European art tradition.

Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. J. Palacha 2
11638 Praha 1
BlankaVankova@seznam.cz

Sémantická redundance ve staroslověnských kompozitech

Lukáš Zábranský

Kompozita – nejen ve staroslověnštině – představují fenomenální úkaz, který díky své explicitnosti, exaktnosti, analytičnosti, ale i možnostmi klasifikace/analýzy (např. z hlediska slovnědruhového, z hlediska vztahů mezi jednotlivými komponenty, dále z hlediska třídění domácích či cizích, resp. hybridních složenin, z hlediska kalkování apod.) poutá pozornost badatelů. Specifické lexémy tvořené skládáním umožňují vyjádřit mimořádný sémantický obsah; navíc z povahy věci dokáží díky své exkluzivitě, neotřelosti a vysokostylovému založení samy o sobě přibližovat svědectví doby; v stsl. odrážejí kulturu a styl života v dané epoše, ať již byly starší, zděděné z praslovanštiny, nebo na straně druhé kompozita – neologismy vznikající zejména u překladové literatury pro potřeby vytvořit adekvátní ekvivalenty pro řecké výrazy v textech biblických (zde se nalézá kompozit méně, zvláště v evangelních textech) a liturgických (zde se nalézá kompozit více), homiletických a hagiografických (zde využití kompozit záleží na autorovi, resp. překladateli), ale i z potřeby vytvořit termíny právní. Lze tak pozorovat na tvorbě kompozit jednak možnosti zvýšit pestrost jazyka, jednak napodobování řečtiny. Kompozita ve staroslověnštině jsou důkazem vzmachu slovotvorby tohoto jazyka a kultury doby, kterou zachycují.

Rozdílnost slovních forem z hlediska míry explicitnosti zpracoval na materiálu českých lexémů P. Mitter (Mitter 2007/2008). Obecné poznatky získané prostřednictvím zkoumání nejen kompozit českých, ale i německých, slovenských a dalších, lze částečně vztáhnout i na stsl. materiál. Ke shodám v onomaziologickém zpracování obsahu dochází tehdy, jestliže pojmenování téhož obsahu v relevanci typu kompozitum–kompozitum mezi staroslověnštinou a řečtinou vychází ze stejného příznaku. Děje se tak při přejímání vnitřní formy, tedy při kalkování, stejnou míru explicitnosti tak např. pozorujeme při porovnání ř. φίλοπτωχος a stsl. **любоищь**. Možnost takovéto tvorby lexika je dána skutečností, že do značné míry byla stará řečtina typologicky podobná staroslověnštině (morfologicky dominance flektivního typu – přítomnost skloňování i časování).

Je vcelku snadné utvořit, jak to učinil ve své studii P. Mitter, obecný řetězec vyjadřující míru explicitnosti vyjádření obsahu se sestupnou tendencí: slovní spojení, juxtapozice, čistá kompozita (explicitní vyjádření onomaziologické

báze), kompozita tvořená komplexními postupy (neexplicitní vyjádření onomaziologické báze); nejnižší míru explicitnosti vykazují jednoslovná pojmenování, tedy deriváty. Zkratky a zkratková slova z řetězce vylučujeme pro jejich existenci na úrovni grafické (v stsl. nelze uvažovat o zkratkách typu graficko-fónických) a graficky zkracovaná kompozita v rukopisech užíváme po vzoru normalizace záhlaví hesla SSr a SJS pouze rozepsaná. Z toho je zřejmé, že např. ř. κακουργία vykazuje stejnou míru explicitnosti ve vyjádření obsahu jako ekvivalentní stsl. ꙁълодѣиство, avšak další překladová možnost – ꙁълоба – již bezpochyby disponuje nižší mírou explicitnosti (také zastupuje mírou explicitnosti celou řadu odpovídajících řeckých předloh: κακία, πονηρία, μοχθηρία a další). Nejzajímavější komparaci nabízí přítomnost různých stsl. forem odrážejících ř. předlohy, jako je tomu v případě výše uvedeného ř. kompozita θαυματουργήμα a jeho stsl. ekvivalentů, které uvádíme dle míry explicitnosti vyjadřovaného obsahu se sestupnou tendencí: чоудесьноѥ дѣло → чоудодѣиание → чоудо. Je patrné, že již sám spojovací morfém znejasňuje explicitnost informace. U samotných kompozit pak záleží na faktu, zda se setkáváme s vnitřním či vnějším typem; u vnitřních kompozit bývá onomaziologická báze vyjádřena explicitně, avšak u vnějších nikoliv. Dále je též značný rozdíl mezi kompozity vzniklými čistou kompozicí, např. kalk z ř. sousloví θεοῦ νυμφή přeloženého do staroslověnštiny čistou kompozicí jako богонев҃ста (kde je až na konektém *-o-* onomaziologická báze explicitní), a mezi komponenty vzniklými komplexními postupy, kde je onomaziologická báze explicitně vyjádřena pouze prostřednictvím sufixu (např. крⷭтоточица), či není explicitně vyjádřena vůbec (např. водоносъ).

Z hlediska typologického jsou řečtina a staroslověnština v jistých aspektech odlišné jazyky (hlavně slovotvorbou a syntaxí). Typologická teorie byla původně rozpracovaná zejména v morfologické vrstvě, později i v ostatních (nás zajímá především lexikální). Podle Skaličky (Skalička 2006, s. 1120–1123) je stará řečtina typickým flektivním jazykem s některými rysy typu izolačního a aglutinačního, které byly v dalším vývoji řečtiny více rozvinuty (např. aglutinační rys byl rozvinut růstem analogie). Z hlediska lexikálního je však podstatné, že ve staré řečtině je důležitý podíl polysyntetického typu, zatímco introflektivní prvky hodnotí Skalička jako nedůležité. Tento podíl polysyntetického typu dle Skaličky zůstává stejně důležitý jak v řečtině staré, tak i v řečtině nynější. Projevuje se to právě tvorbou kompozit. Ta se kromě stsl. (pod přímým vlivem řečtiny) v balkánských jazycích objevuje ve větší míře pouze v albánštině (*bregdet* „mořská pláž", doslova „mořskopláž", *fjalëkryq* „křížovka", vlastně „slovokříž"). Podle Skaličky má stsl. svoji dominantu ve flektivnosti jako důsledek základu protobulharského. V bulharštině jako takové se později zvyšuje podíl izolace a aglutinace, avšak převaha flektivního typu u sloves zůstává.

Polysyntetický typ se z balkánských jazyků odráží výrazněji v podobě kompozice ve staré řečtině, méně ve staroslověnštině. Tato nižší míra výskytu kompozit ve staroslověnštině oproti řečtině je vyvoditelná i z nestálosti výskytu kompozit ve stsl. památkách, dále v absenci slovanských slovesných kompozit (či v jejich kvantitativně zanedbatelné míře) a dále i v tom (jak jsem poukázal výše), kterak se vedle stsl. kompozit vyskytují synonyma ve formě sousloví či jednoduchých lexémů.

Za nejvíce inspirativní odrazový můstek lze považovat vydělení skupin ekvivalentů v rámci vztahu řečtina → staroslověnština, jak je podala Ralja Cejtlin (Cejtlin 1986, s. 208–211). Vymezuje zde 6 skupin řecko-staroslověnských lexikálních paralel: první skupina, kdy řecké kompozitum má ve staroslověnštině paralelu v jednoduchém lexému – např. νικηφόρος – побѣдитель҃ (Supr 467:25); κληρονομία – достоѧние, наслѣдие (Mt 21:38 Zogr Mar As Sav; v hesláři ŘSI /dále jen HŘSI/[1] najdeme však i jiné překlady: наслѣдованиѥ, наслѣдьствиѥ, наслѣдьство, наслѣждениѥ, обѣтованиѥ, часть). Podobně u dvojice κακουργία – ꙁълоба (Sin Ps34:17) nacházíme v HŘSI též kompozitum ꙁълодѣиство, vedle toho i jednoslovné прокаꙁьство. Druhou početnou skupinu představují řecká kompozita, která jsou ve staroslověnštině přeložena souslovími, např.: θαυματούργημα – чоудесьноѥ дѣло (Supr 317:27, vedle toho však v HŘSI je doložen i ekvivalent jednoslovný a kompozitum – чоудо, чоудодѣиание). Podobně řecké kompozitum ψευδοπροφῆται má svůj protějšek ve staroslověnštině v sousloví – лъжи пророци (Zogr Mk 13:22 – zde HŘSI nenabízí další synonymum, slovo лъжипророкъ však existuje a je doloženo za daný řecký ekvivalent v mladších památkách); podobný příklad vidíme ve dvojici ψευδόμαρτυς – лъжь свѣдѣтель҃, např. Mar Mk13:22; v HŘSI doloženo také лъжесвѣдѣтель а лъжи свѣдѣтель (zde není zcela jasné, zda se jedná o kompozitum nebo o sousloví). Třetí skupinu vymezuje Cejtlin jako nesložená řecká slova přeložená do staroslověnštiny souslovími, např.: κόσμος – вьсь миръ (Zogr Mar As J18:37 – opět v rámci HŘSI nalézáme další překladové možnosti v podobě izolovaných slov: кѣкъ, краса, лѣпота, миръ, народъ, свѣтъ). Čtvrtá množina lexémů je určena situací, kdy řecké nesložené slovo má ekvivalent ve staroslověnském kompozitu, např.: ὑδρία – водоносъ (v HŘSI nacházíme i překlad tvarově jednoduchým кѣдро), κῆπος – врътоградъ (v HŘSI též врътъ, врътъпъ, градъ, оградъ), μοναχός – чрьноризьць҃ (je doloženo také nesložené чрьньць҃ a přejaté мънихъ). Vedle této skupiny je pro výzkum nosná skupina pátá, kdy řecké sousloví má svůj ekvivalent ve staroslověnském kompozitu, např.: θεοῦ νύμφη – богонев҃ста. Šestá je početná skupina příkladů, v nichž došlo ke kalkování řeckého kompozita na kompozitum staroslověnské a některé modely kompozit nacházejí tendenci k téměř šablonovitému užití. Řecká kompozita jsou zde přeložena analogickými

[1] *Řecko-staroslověnský slovník – index* vzniká v rámci grantu na půdě Slovanského ústavu AV ČR, v. v. i., heslář používám s laskavým svolením vedení SLÚ.

stsl. slovními útvary, např.: φιλόπτωχος – **любонищь**. Pro výzkum sémantické redundance je zásadní právě tato šestá skupina.

Sémantická redundance v kompozitech je můj pracovní název pro jev, kdy pod vlivem kalkování z řečtiny dochází v důsledku kvantity formy k jejímu částečnému vyprázdnění. Zavedený pojem „sémantické vyprazdňování" neužívám (kromě důvodů kognitivních – nelibé konotace) z toho důvodu, že k vyprazdňování došlo již ve staré řečtině, zatímco otisk tohoto vyprázdnění ve staroslověnštině se dále nevyvíjí (staticky tu pozorujeme sémantickou redundanci). Tento fenomén nebereme v úvahu při reduplikaci kořene, tedy zkoumáme pouze ta dvoukořenná kompozita, která vznikají ze dvou geneticky rozdílných kořenů. V tom případě pozorujeme kreativní ornamentálnost formy, přičemž sémanticky vzato se nejedná o plnohodnotné formy kompozit. Na tento jev upozornil na příkladu čtyř kompozit R. Večerka (Večerka 2006, s. 246–247), když konstatuje: „Z kanonických památek je nástup etymologického postupu při překládání řeckých kompozit dobře patrný v Supr v slovech, jako jsou např. **доброгов҃ѣниѥ** „zbožnost", jehož komponent **добро-** překládá doslova a vlastně nadbytečně složku *eu-* řec. předlohy *eulabeia*, neboť toto řec. slovo má dostatečný ekvivalent v pouhém **гов҃ѣниѥ**, jak je přeloženo v EuchSin; participium **дльготрьпа/длъготръпа** má první složku **дльго-** za *makro-* řec. participia *makrothumōn*, ale sloveso *makrothumein* je v Sav jinak přeloženo i pouhým **трьпѣти/тръп-**; **доброродьнъ** „dobrého rodu, urozený" překládá řec. *eugenēs* etymologicky oběma jeho složkami, ale za totéž adjektivum je v evangeliích ještě perifráze **добра рода**; **доушегоубьнъ** „hubící duše" napodobuje svým vnitřním skladem řec. *psukhophthoros*, ale to má ekvivalent v perifrázi **прокоудьнъ доуши**, doložené v samém Supr na jiném místě." Velmi podnětný příklad, na kterém je dobře patrný nástup etymologického postupu při překládání řeckých kompozit, představuje lexém **длъготрьпа** (za řecké adjektivum i participium – μακροθυμῶν, μακρόθυμος – *trpělivý, shovívavý*, SSr – s. 189, Supr); u tohoto kompozita vyvstávají otázky hned dvojího charakteru: první je morfologická a druhá sémantická. Zamýšlíme se nad tím, zda lze vůbec hovořit o mutaci, když již základové sloveso vykazuje polysémii: **трьпѣти** (*trpět, trpělivě snášet, očekávat, vytrvávat*, SSr – s. 705). **длъготрьпа** se vyskytuje v rukopisech za řec. μακροθυμῶν, μακρόθυμος, kde druhý komponent neodpovídá sémanticky staroslověnskému **трьпѣти**, a první komponent **длъго-** je čistě formálním napodobením řeckého μακρο- (**отецъ нарицаатъ сѧ... и щедръ милостивъ и длъготрьпаи** – Supr 12:11). Redundanci první části kompozita nalézáme také u dějového substantivního deverbativa **длъготрьпѣниѥ** (*trpělivost, shovívavost*, μακρόθυμία, SSr – s. 189, Supr), dále i u dublety **длъготрьпѣлиѥ** i u adj. **длъготрьпѣливъ** a u adv. **длъготръпѣльно** v Bes. **трьпѣниѥ** obsahuje již samo o sobě význam *trpělivost, vytrvalost* a vyskytuje se v kanonických památkách (Zogr Mar As En Sin Euch Supr Ryl) a překládá i kompozitum – μακροθυμία. Rovněž sloveso **трьпѣти** překládá řec. μακροθυμεῖν

(L 18,7). Výše vytčená kompozita s první částí **длъго-** se vyskytují pouze v Supr, Apoštolu a Bes; v žaltářích a Parim je za μακρόθυμος **трьпѣливъ**, na některých místech v Apoštolu je za μακροθυμία **трьпѣльство** (**-ствиѥ**), **трьпѣниѥ**.

Jiným příkladem dokládajícím sémantickou redundanci je substantivum vyskytující se v Supraslském kodexu – **родотворьць** (*tvůrce*, γενεσιουργός, SSr – s. 583), kdy první část nikterak nemění či neobohacuje významovou platnost druhé části.

Příkladem specifikace obsahu je původem dějové substantivum **ржкописаниѥ** (*dlužní úpis*, χειρόγραφον, SSr – s. 589, Supr), které je evidentně kalkem zmíněného řeckého kompozita χειρόγραφον, kdy bylo abstraktum konkretizováno, nejedná se tedy o „psaní rukou".

Do evangelních památek staroslověnského jazyka nespadají překlady typu **шарописатель** (řec. ζωγράφος, rus. *живописец, malíř*, SSr – s. 789, Supr); čeština nezná formy na -pisec („světlopisec", „barvopisec"); zajímavé je, že řecký výraz se kalkuje do stsl. jen v druhé polovině (**-писатель** = -γράφος), kdežto první komponent je jiný (**шаръ** = barva, ζώς = živý), zatímco v současné spisovné ruštině dochází ke kalkování obou částí. Tento kalk je v ruštině doložený podle Miklošičova materiálu již v mladších csl. památkách. K sémantickému posunu jinému – metonymii – došlo u lexému **скврьньноѣдениѥ** (*nečisté jídlo*, μιαροφαγία, SSr – s. 606 – jedná se o abstraktum (v řečtině) s významem: „požívání nečistých potravin", tj. masa z obětí /pohanských/, Supr). Málokdy lze český překlad nosně vyjádřit také složeným slovem, jako je tomu v případě **животворивъ** (*životodárný*, ζωοποιός, SSr – s. 217, Supr).

I když se ve staroslověnštině také vyskytuje několik mutačních kompozit, zůstává otázkou, zda jsou skutečně mutační. Jedná se o vnější kompozita typu: **листопадъ** (*říjen*, SSr – s. 307 – En 38a16), **водоносъ** (*nádoba na vodu*, ὑδρία[2], SSr – s. 119, SJS I, s. 206 – zde překlad *vědro, štoudev* – lexém nacházíme např. v Ev a Parim, v Ev – J2:6 Zogr Mar As Achr – **бѣ же тоу водоносъ камѣнъ шесть по очищтению июдѣискоу**). Dubletou ke kompozitu **водоносъ** je i-kmenové **водонось** (*nádoba na vodu*, ὑδρία, SSr – s. 119–120, Supr a parimejníky: 3 Rg 17, 14 a 16). Celkově lze konstatovat, že tendenci k mechanicky přesnému překladu nacházíme často v Supraslském kodexu, tedy v památce preslavské školy. V tomto konkrétním případu však vidíme obrazné pojmenování, kdy řecké jednoduché slovo je přeloženo staroslověnským kompozitem hned několikrát. Kompozitum s druhou částí deverbativní ve znění **-носъ** představuje v rámci kanonických památek unikát, neboť v retrográdním slovníku k SSr (Indexy 2003, s. 174) nacházíme s touto částí pouze substantivum **приносъ**, které je ovšem četné a do značné míry terminologizované. Z hlediska slovotvorby se tu jedná o kombinovaný způ-

[2] V řeč. nejsou odpovídající kompozita; ὑδροδοχεῖον nebo ὑδροθήκη jsou velké sběrače vody – cisterny.

sob prefixálně-konverzní (ten je častý i v dalších slovanských jazycích, například v nové češtině: zásyp, posyp – terminologizace v lékařství a v silniční dopravě). Vedle toho je však míra produktivity slovesa носити patrná i z výskytu dalších deverbativ, a to adjektiv na -носьнъ: богоносьнъ, чоудоносьнъ, съмрьтоносьнъ (Indexy 2003, s. 171) a substantiv na -носьць: богоносьць, страстоносьць (Indexy 2003, s. 181); neméně důležitá je také produktivita první částí водо- (srovnej lat. aqua-ductus), neboť existuje i водочрьпъ – ὑδρίσκη (4 Rg 2,20 Zach)[3] a v Supraslském kodexu je také водотѣчь „vodní tok" za řec. χείμαρρος 349,5, zatímco v Ps 125,4 mají Sin Pog Bon Lob Par za tuto řeckou předlohu потокъ.

V rámci determinativních modifikačních kompozit s částí зълъ- převažují výrazy s etiketou negativna; zde nalézáme v druhé části kompozita z hlediska formy ponejvíce slovesa, a ta mají v současných jazycích ekvivalenty vyjádřené souslovími: зълословити (*zlořečit někomu*, κακολογεῖν,[4] SSr – s. 240, přičemž samotné словити neexistuje)[5], naproti tomu v případu slovesa зълострадати[6] (*snášet obtíže*, κακοπαθεῖν, SSr – s. 240) je první komponent sémanticky zcela nadbytečný (lze opět klasifikovat jako specifikaci), neboť výchozí страдати zahrnuje i tento specifikovaný význam (*namáhat se, trpět, postrádat někoho*, ř. ekvivalenty různé, SSr – s. 626). Bylo by vhodné ověřit fenomén sémantické redundance v jazycích balkánského svazu, neboť např. v chorvatštině se vyskytují doklady jako *mukotrpan posao*.

Obzvláště sémanticky zajímavé je kompozitum зълобѣсьнъ (*posedlý*, SSr – s. 240, Supr 182:28, kde je první část staroslověnského kompozita sémanticky redundantní, avšak řecký ekvivalent je jednoslovný – ἄθλιος). Již pouhé бѣсьнъ (*zběsilý, vzteklý, zuřivý*, μανώδης, μαινόμενος, τοῦ δαιμονίου) dostatečně odráží daný význam. V takovém případě dochází k umocnění významu negace, a navíc v tomto konkrétním případě tak první část složeniny významově a formálně poklesá směrem k předponě, stává se tzv. prefixoidem.[7] Co se týče kompozita зълодѣꙗти сѧ (*být náměsíčný*, σεληνιάζεσθαι, SSr – s. 240, titul v Mar 43b:18), staroslověnské kompozitum nemá svůj řecký protějšek; dále z uvedeného dokladu vyplývá, že řecký ekvivalent je vlastně přeložen souslovím: о зълодѣꙗщимъ сѧ на ногꙁы мѣсаца (samotné зълодѣꙗти сѧ v Malachiáš 1,13 Gl překládá řecké

[3] Ve staročeské Bibli se pro tento výraz (nádoba na vodu) též nevyskytují kompozita: 4 Rg 2,20 *osudie*; 3 Rg 17, 14 a 16 *čbernicě*; 3 Rg 18,34 *sřěz*; J 2,6 *špích*; J 4,28 *vědro*.

[4] Které je přesným antonymem k εὐλογεῖν – благословити.

[5] Existují však dublety зълословесити, зълословесьствовати.

[6] Významově synonymní s již analyzovaným длъготрьпѣти, avšak vykazuje jinou řeckou paralelu.

[7] „Prefixoid je morfém, který se po stránce formální, významové a funkční liší od tradičních kořenných morfémů i od předpon, např. *mikro-, mini-, elektro-, vele-*." Lotko, E., *Slovník lingvistických termínů pro filology*. Olomouc 1999. s. 83.

ἐνοχλεῖσθαι – „churavět"). Vyskytuje se ovšem i substantivum obsahující kvantitativní sufix -ство, – зълодѣйство (*zločin, špatnost*, κακουργία, SSr – s. 240). V případě tohoto lexému a jemu významově podobných pozorujeme zúžení významu v nové češtině, tedy novodobou změnu kvality – konkretizaci, dále lze uvažovat i o tzv. jazykovém tabu[8]. Musíme ovšem konstatovat, že povrchově podobná kompozita зълодѣи a зълодѣйство na straně jedné a na straně druhé зълодѣꙗти сѧ jsou sémanticky zcela rozdílná, neboť z výše řečeného vyplývá, že зълодѣꙗти сѧ „být nemocný" neznamená zlo morální, ale špatnost ve smyslu nesprávnosti; jedná se o sekundární význam (srov. v současné češtině výrok *Ona je špatná* znamená, že je nemohoucí neboli nemocná). Čtvrtý typ zla vymezil ve své práci přesvědčivě J. Sokol (Sokol 2004, s. 218–219) a v rámci této taxonomie daný doklad spadá do první skupiny: objektivních věcí (hlad, nemoc, bolest, smrt). Částečně synonymní je ve stsl. sousloví зълъ сѧ дѣꙗти – μαίνεσθαι („být šílený").

V důsledku kvantity formy (vznikající pod vlivem řečtiny kalkováním) dochází k jejímu částečnému vyprázdnění, pozorujeme ornamentálnost formy, sémanticky vzato se nejedná o plnohodnotné formy kompozit. Srov. např.: добровониѥ (*libá vůně*, εὐωδία, SSr – s. 190, Supr), přičemž existuje i nesložené slovo вонꙗ (1. *vůně*, - ὀσμή; 2. pl. tantum *vonné věci /masti* apod./, ἀρώματα, SSr – s. 121), které je pro vystižení denotátu zcela dostatečné. Z hlediska současného slovanského jazyka vzniká otázka, zda by substantivum вонꙗ nemohlo ve stsl. mít neutrálnější význam, jak to pozorujeme v českém slovesu *zavánět* či ruském вонять (*páchnout*). Výskyt tohoto substantiva v kanonických i dalších stsl. památkách však nutnost dalšího vymezení sémantiky fundujícího substantiva nepodněcuje (SJS I – s. 215–216), zatímco jiná situace nastává u řecké paralely ἡ ὀσμή (*zápach, vůně, čich*). Vystižení vůně s první částí добр- tak představuje opět vliv řečtiny. Analogická situace nastává u lexému добровъзгодьнъ (εὐάρεστος, *příjemný, vhodný*; SSr – s. 190, Supr). U následujících dvou kompozit se jedná o nápodobu řečtiny a tendenci k doslovnému překladu, opět v Supraslském kodexu, textu preslavské školy, neboť existují i nesložené lexémy, synonyma dostatečně postihující sémantiku řeckých výrazů: говѣинъ (εὐλαβής, σεμνός; *zbožný, bohabojný*; SSr – s. 172, Euch) a говѣиѥ (εὐλάβεια, *zbožnost, bohabojnost*; SSr – s. 172–173, Euch Cloz Supr), kompozita pak znějí: добрговѣинъ (εὐλαβής, *zbožný, bohabojný*; SSr – s. 191), добрговѣниѥ (εὐλάβεια, *zbožnost, bohaboj-*

[8] Večerka, R. aj., *K pramenům slov. Uvedení do etymologie*. Praha 2006, s. 184: „Je ostatně příznačné, že za slovo *tatь*, které jako všeslovanské bylo vlastní i našim předkům (a u nás je dodnes zachováno v místních jménech jako *Všetaty* nebo *Tatobity*), je na české půdě noa jiného typu, metaforická perifráze *zloděj* < **zъlodějь* (pův. vlastně „konatel zla"); při jeho tvoření mohla se ovšem uplatnit i právně terminologická povaha nového výrazu, neboť právě ve společenské terminologii nacházely v češtině složeniny (vedle vlastních jmen) nejširší uplatnění."

nost; SSr – s. 191, Supr). Právě na kompozitu доброгов҃нїе zachycuje jako první R. Večerka (Večerka 1984, s. 219) pojem sémantické nadbytečnosti, kdy by bylo zcela dostačující užití prostého гов҃нїе. Podobné případy redundance dobrého aspektu nalézáme v kompozitech: добропоб҃ѣдьнъ (*vítězný*, καλλίνικος; SSr – s. 191, Supr), добропомощьница (*dobrá pomocnice*, καλὴ βοηθός, SSr – s. 191, Supr), добропотр҃ебьнъ ([*velmi*] *potřebný, užitečný*; εὔχρηστος, SSr – s. 191, Supr 287,15, přičemž samotné потр҃ебьнъ za εὔχρηστος je v 2T 4,11 Mosk[b]), доброразꙋмивъ (*znalý, moudrý*; εὐγνώμων, SSr – s. 191, Supr, zatímco za εὐγνώμων je разꙋмьнъ v Cloz 13b36), доброчьстивъ (*zbožný*, εὐσέβής, SSr – s. 192, Supr, přičemž za εὐσεβής je чьстивъ v Ev L 2,25), доброчьстиѥ (*zbožnost*, εὐσέβεια; SSr – s. 192, Supr, přičemž za εὐσέβεια je чьсть v Cloz 1a25), доброчьсть (*ctnost*, ἀρετή, SSr – s. 192, Supr), доброчьстьнъ (*zbožný*, εὐσεβής, SSr – s. 192, Supr, přičemž je též doloženo za ř. εὐσεβής pouhé чьстьнъ Supr 188,13).

Stejná sémantická redundance je pozorovatelná u produktivního prvního komponentu благ-.

Tato redundance se týká lexémů: благов҃ѣровати (*zbožně, správně věřiti*, εὐδεβεῖν, SJS I – s. 93, Napis), благов҃ѣрьствиѥ (*zbožnost* – εὐσέβεια, SJS I – s. 93, ale též благаѧ в҃ѣра – Supr 86,28), благоговѣинъ (*zbožný* – εὐλαβής, SJS I – s. 95, kdy existuje se stejným významem гов҃ѣинъ – SJS I, s. 412, tedy *zbožný, bohabojný*), благомилостивѣ (*přemilostivě*, SJS I – s. 101, Venc Nik, avšak v staroslověnských památkách pouze милостиво v Bes SJS II – s. 207 z lat. misericorditer). Adjektivum благопотр҃ебьнъ (SJS I, s. 102 – Parim εὔχρηστος, *potřebný, užitečný*) představuje synonymum k výše analyzovanému добропотр҃ебьнъ. Další případy částečného sémantického vyprázdnění prvního komponentu jsou doloženy v kompozitu благоꙋгодити (SJS I, s. 107, Služ – *zalíbiti se*, εὐαρεστεῖν, ꙋгодити – *zalíbiti se*, SJS IV, s. 598), podobně pak v благоꙋгодьнъ (SJS I – s. 107 – Christ – *milý, příjemný* z ř. εὐάρεστος, k tomu ꙋгодьнъ např. Ev Supr Euch – *bohu(libý), milý, příjemný* – za ř. ἀρεστός a za řec. εὐάρεστος např. v Supr 514,11). Tyto příklady mohou být též hodnoceny jako zesílení (umocnění) významu druhého kořene prostřednictvím prvních částí (a to jak pozitivního, tak i negativního významu). Tak bychom mohli pokračovat příklady složenin s první částí благ-, např. благочьстивъ, благочисти, благочьстиѥ, synonymními k příslušným kompozitům s добро-.

Podobnou sémantickou redundanci můžeme nalézt i u jiných determinativ, uveďme jedno antonymního charakteru s první částí зъло-: зълохоꙋльнъ (Klim SJS I – s. 688, *zlolajný*, maledicus k хоꙋльнъ – сѣѧза зълохоꙋлнаа ꙋста ерети-гомъ), kdy pro vystižení obsahu by zcela dostačovalo adjektivum хоꙋльнъ (*hanlivý, potupný, rouhavý*, βλάσφημος, τῆς βλασφημίας, SSr – s. 768, Supr). Opět se nabízí uvažovat o „zesilování" významu druhé části kompozita prostřednictvím první části.

Sémantická redundance představuje ve staroslověnských rukopisech unikátní fenomén, jehož potenciální existenci by bylo velmi náležité prozkoumat i v dalších slovanských jazycích.

Seznam zkratek

lat. – latinsky, latinský
rus., r. – rusky, ruský
řec., ř. – řecky, řecký
stsl. – staroslověnsky, staroslověnský
SJS a SSr – viz literaturu

Seznam památek

Památky jsou citovány dle SJS: viz Úvod LXII–LXXVI.

Literatura

Bláhová, E. (1989). Jubileum Slovníku jazyka staroslověnského. *Slavia*, roč. 58, s. 346–347.

Bláhová, E. (1996). Kompozita v stsl. terminologii. *Slavia*, roč. 65, s. 261–271.

Цейтлин, Р. М. (1986). *Лексика древнеболгарских рукописей X–XI вв.* София.

Ефимова, В. С. (2006). *Старославянская словообразовательная морфемика.* Москва.

Ефимова, В. С. (2007). О старославянском калькировании как специфическом способе словообразования. *Byzantinoslavica*, roč. 65, s. 117–128.

Etymologický slovník jazyka staroslověnského (od r. 1989). Praha.

Fält, E. (1990). *Compounds in contact: A Study in Compound Words with Special Reference to the Old Slavonic Translation of Flavius Josephus* Περί τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πολέμου. Uppsala.

Hauptová, Z. (1968). K otázce analýzy staroslověnského lexika. *Slavia*, roč. 37, s. 226–234.

Helcl, M. (1957). *Podstata komposice a její podíl na rozhojňování slovní zásoby jazyka českého*, strojopis disertační práce. Praha.

Meillet, A. (1934). *Le slave commun*. Paris.

Mitter, P. (2007/2008). K funkčně-strukturní charakteristice kompozit. *Češtinář*, roč. 18, č. 2, s. 37–44.

Molnár, N. (1985). *The calques of Greek origin in the most ancient Old Slavic Gospel Texts*. Budapest – Köln – Wien.

Ribarova, Z. (2003). *Indexy k Staroslověnskému slovníku*. Red. E. Bláhová. Praha.

Řecko-staroslověnský index (1 Prolegomena) – *Index verborum graeco-palaeoslovenicus*, hl. red. E. Bláhová (2008). Praha.

Skalička, V. (2006). *Souborné dílo, III. díl.* Praha.

Slovník jazyka staroslověnského – Lexicon linguae palaeoslovenicae. Hlav. red. J. Kurz (od r. 1958, I. 1966, II. 1973), hlav. red. Z. Hauptová (III. 1982, IV. 1997). Zkratka SJS. Praha.

Sokol, J. (2004). *Člověk a náboženství.* Praha.

Срезневский, И. И. (1893–1912). *Материалы для словаря древне-русского языка I–III.* Санкт-Петербург.

Старославянский словарь, по рукописям X–XI веков (1994). Zkratka SSr. Москва.

Šlosar, D. (1999). *Česká kompozita diachronně.* Brno.

Vaillant, A. (1974). *Grammaire comparée des langues Slaves IV, La formation des noms.* Paris.

Večerka, R. (1984). *Staroslověnština.* Praha.

Večerka, R. (2006). *Staroslověnština v kontextu slovanských jazyků.* Olomouc – Praha.

Večerka, R. (1971). *Vliv řečtiny na staroslověnštinu. Listy filologické*, roč. 94, s. 129–151.

Vepřek, M. (2006). *Česká redakce církevní slovanštiny z hlediska lexikální analýzy.* Olomouc.

Summary

The Semantic redundancy in Old Church Slavonic

In the study the author seeks to shed light on the issue of how to view words formed by composition in the Old Church Slavonic literature. The author focuses on the semantic redundancy in compounds, in which the reach of influence of Greek on the phenomenon of composition in Old Church Slavonic was observed.

PhDr. Lukáš Zábranský, Ph.D.
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62
50003 Hradec Králové III
lukas.zabransky@uhk.cz

RECENZE A ZPRÁVY

První popis gramatiky češtiny vystavěný na (reálných) datech?

Martin Janečka

0. Úvod

Knihu nazvanou *Mluvnice současné češtiny 1* předložil veřejnosti Václav Cvrček jakožto vedoucí autorského kolektivu z Filozofické a Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy. Pod dílem je podepsáno ještě osm autorů, uveďme např. P. Sgalla, V. Kodýtka, J. Volína, J. Táborského ad. Podle slov autorů na přebalu knihy se jedná o vůbec první gramatický popis jazyka českého, který není založen pouze[1] na povědomí autorů o jazyce kolem nás, ale také na studiu rozsáhlých souborů reálných promluv a textů. Tyto texty – uspořádané Ústavem Českého národního korpusu – pak mají zrcadlit skutečnou podobu současného mluveného i psaného jazyka. Výsledkem má tudíž být materiálově založená moderní publikace, která nepodává obraz o tom, jak by jazyk vypadat měl, ale o tom, jak skutečně mluvíme a píšeme. Blíže se chci věnovat třem aspektům: diskusi o možnostech korpusu jakožto materiálové báze pro podobný typ publikací, obecnělingvistickým pasážím této mluvnice s přesahem do kapitoly Morfologie (substantiv) a rovněž názorům na vztah mluvené a psaného podoby jazyka, nastíněný v této mluvnici.

Pokusme se za účelem recenze odhlédnout od toho, že v případě Cvrčkova díla jde spíše o úvod do obecné jazykovědy než popis gramatiky češtiny, pokud srovnáme např. s třídílnou Mluvnicí češtiny, tzv. akademickou (dále jen AMČ) i Příruční mluvnicí češtiny (dále jen PMČ) brněnského autorského kolektivu, proti kterým se Cvrček a kol. především vymezuje. Konkrétně se tedy vymezuje zejména proti důrazné preskripci (AMČ), a také vůči poslední mluvnici, vydané v roce 1995 (což je – podle autorů – PMČ).

Autoři tvrdí, že nové mluvnice potřeba jsou, a to (minimálně) vzhledem k tomu, že jazyk se neustále vyvíjí.[2] Připusťme, že je to legitimní důvod – pak se ale zákonitě musíme ptát, čeho se nám v případě této publikace opravdu dostává?

---

[1] Čili zřejmě jen zčásti – což je ale poněkud matoucí vzhledem k tvrzením dále, a to v tom smyslu, že je mluvnice vystavěna výhradně na korpusech ČNK.

[2] Srov. s tím např. názory in Kořenský (2007).

1. Korpus jako nástroj/zdroj dat o jazyce

Poslední mluvnice (z roku 1995[3]) nedisponovala materiálovou databází v podobě Českého národního korpusu, za pomocí nové metodologie (k tomu vyvinuté), tedy korpusové lingvistiky, se tudíž můžeme dobrat k novému typu informací o jazyce (kolokace, nejrůznější frekvenční statistiky, apod.), což je vše charakteru deskriptivního, a ne preskriptivního, který v českém jazykov(ědn)ém prostředí dosud panoval, zejména kvůli silným historickým konotacím.

Mluvnice je tedy postavena na materiálu z korpusů SYN2005, ORAL 2006, PMK, BMK a SYN2006PUB, což je, slovy autorů,[4] nejlepší materiál, který má (měla) současná (tehdejší) lingvistika k dispozici. Je to však také (jak tvrdí ostatně sami autoři)[5] i „reprezentativní vzorek úzu"? Tento zdánlivě nevinný, ozdobně vyhlížející přístavek, se zdá být při bližším prozkoumání s předchozí částí věty nekompatibilní. Daleko adekvátnější by např. bylo zvolit jako materiálovou bázi korpus SYN2000, kde je rovněž jako v korpusu SYN2005 na 100 miliónů textových slov, jeho skladba[6] je však následující: B: 15 %, O: 25 %, P: 60 %, kdežto skladba korpusu SYN2005 je: B: 40 %, O: 27 %, P: 33 %. Na první pohled je zřejmé, že v korpusu SYN2005 převažuje složka beletristická, kdežto v korpusu SYN2000 složka publicistická, tudíž ta, která by jistě mohla reálněji zrcadlit současný stav jazyka.

Není pochyb o tom, že korpusový manažer, pokud je uživatelem dostatečně zvládnut, umožňuje takové věci, jako je vyhledávání uzavřených paradigmat, srovnání určitých jevů na základě jejich četnosti, statistické vyhodnocení souvýskytu ad. Tento „nástroj" však podle mého názoru nelze (v současné době) povyšovat na reprezentativní vzorek češtiny. Jednoduše – to, že neexistuje obsáhlejší databáze, nutně neznamená, že se v případě korpusů ČNK jedná o reprezentativní vzorek jazyka tak, jak se skutečně užívá, již jen kvůli chybějícím korpusům mluveného jazyka z oblasti Moravy a Slezska.

[3] Pokusme se pominout i některé faktografické nedostatky v obecných výkladech k MSČ – tak např. (dosud) poslední vydanou mluvnicí je publikace M. Čechové a kol. (1996): *Čeština – řeč a jazyk* a ne brněnská PMČ.

[4] Cvrček a kol. (2000, s. 18).

[5] Tamtéž.

[6] B – beletrie, O – odborné texty, P – publicistika.

Jako doklad této kritiky nechť poslouží statistika zveřejněná tvůrci MSČ:[7]

středočeská oblast – 44 %
severovýchodočeská oblast – 34 %
jihozápadočeská oblast – 11 %
české pohraničí – 10 %
česko-moravská (přechodná) oblast – 1 %.

Jistou formu ospravedlnění této skutečnosti lze spatřit např. při objasňování pojmu „obecná čeština". Ta je totiž podle autorů[8] útvarem homogenizovaným, vzniklým na rozdíl od spisovné češtiny bez zásahu odborníků k tomu povolaných. Poněvadž je území Moravy a Slezska více diferencované než území Čech, je obecná čeština nutně brána jakožto základ pro standard.[9] Co se týče empirických dat, tak korpus je přece jen vědečtější (nebo alespoň objektivnější) metoda než „lingvistův cit pro češtinu", pak v něm však také musejí být vyvážená data.

Netřeba nijak zvlášť zdůrazňovat, že i když autoři MSČ deklarují jako deskriptivní, tak již jen tím, že u podoby a) jistého jevu uvedou její užívání ve 20 % případů a u podoby b) užívání v 80 % případů, nabízejí uživateli jednu volbu jakožto primární a druhou jako sekundární, což můžeme nazvat jakousi „maskovanou preskripcí". Uživateli je tak již v podstatě nabízeno jakési „vodítko", i když si o tom, co je standardní a co není (např. v případě konkurujících si variant jednoho jevu), nakonec rozhoduje uživatel sám s tím, že to, co je dnes považováno za standardní, se samozřejmě může v průběhu času změnit.

Pokud by autoři zůstali čistě u percentuálního vyjádření užívání jistého jazykového jevu (a samozřejmě nezastírali, že již těmito údaji se uživateli dostává jakéhosi hodnocení daného jevu), byla by situace v pořádku. Problém se však dostaví v momentě, kdy se od vyjádření percentuálního dostáváme k (frekvenčnímu) hodnocení typu „zřídka, převážně, někdy" apod. Jistým řešením by pak mohlo být k příslušnému vyjádření slovnímu uvést rozpětí pro dané slovní označení v procentech (např. zřídka = 5–15 % apod.). Podobné řešení lze nalézt i v MSČ, detailněji okomentováno bude v následující části této recenze.

[7] Statistika se týká poměru přepisů mluveného jazyka v korpusu ORAL 2006, který byl pro účely mluvnice využíván, viz http://ucnk.ff.cuni.cz/struktura_oral06.php.

[8] Cvrček a kol. (2010, s. 24).

[9] K tomuto pojmu detailněji v kap. 3.

2. Obecná pojednání o jazyce – morfologie

Ještě než přejdu k hodnocení kapitoly Morfologie, resp. zejména části o substantivech, kterou připravil Vilém Kodýtek, uvedu několik poznámek k obecným pojednáním o jazyce a také k úvodu do kapitoly Morfologie. Při popisu jazykových jednotek Cvrček[10] hodnotí jakožto znakové jednotky morfém, slovo a větu, nedodává však, z jakých definicí znaku k těmto závěrům došel.[11] Dále je však morfém klasifikován již jen jako „vyšší jednotka než hláska"[12] a ještě dále (již v oddíle Morfologie) jako „nejmenší část slova mající význam nebo gramatickou funkci,"[13] což je však do značné míry pojetí zjednodušující, totiž opět vůbec nevysvětluje, na základě jakých kritérií se k právě takovým definicím došlo. Ve výkladu o povaze jazykových jednotek nalezneme pak rovněž zmínku o tom, že „textem" se zabývá buď stylistika, nebo textová lingvistika, což však nic nevypovídá (alespoň ne explicitně) o tom, zda text jakožto jazyková jednotka patří do popisu gramatiky,[14] nebo ne. Vzhledem k tomu, že za základní jazykovou jednotku je autorem[15] považována věta, místo pro „text" jako (nejvyšší) jazykovou jednotku v takovém pojetí zřejmě nenalezneme.

Polemizovat by se dalo s dalšími obecnými (a nijak nedoloženými) tvrzeními, např. s tím, zda synsémantika (předložky, spojky a částice) vyjevují svůj význam až právě v kontextu,[16] resp. zda se (zejména od částic)[17] liší citoslovce jakožto autosémantika (?) tím, že tvoří (ne tak jako částice?) samostatné výpovědi[18] atd.

V části Substantiva se dostáváme k některým konkrétním frekvenčním nesrovnalostem: tak např. se podle autorů názvy profesí, tituly a hodnosti běžně přechylují, tak jako *majorka* nebo *truhlářka*.[19] To však není absolutně kompatibilní s mými zjištěními – v korpusu SYN2009pub byla např. právě *majorka* s frekvencí 16, *truhlářka* dokonce s pouhými 3 výskyty. To zcela určitě neodpovídá běžné představě o „běžném přechylování". Dále[20] nalézáme informaci, že některé rodové protiklady, jako např. *paní doktor*, se nevyskytují „často". Podle mých zjištění se (v mluvených korpusech) nevyskytují vůbec, tedy přesněji, jak v PMK, tak v BMK a v ORAL 2006 je frekvence 0. V některých pasážích MSČ dochází zase k nenaplnění potenciálu korpusu jako zdroji dat, neboť co se týká např. velmi diskutovaného tématu konkurence nominativu a instrumentálu predikativního,[21] je pro psané texty a oficiální promluvy[22] konstatována pouze existence oné konkurence, ale statistických dat se opět nedohledáme, ač otázka této konkurence po nich přímo volá.

Již jsem poukázal na pokus autorů MSČ sestavit jakousi frekvenční škálu, ve které by jednotlivým slovním hodnocením (zřídka, často, někdy apod.) odpovídalo vždy nějaké percentuální rozmezí – stupnice[23] tedy vypadá následovně:

(skoro) nikdy, resp. ojediněle – 1 %
zřídka – 1 až 10 %
někdy – 10 až 35 %
stejně (jako druhá var.) – 35 až 65 %
často – 65 až 90 %
zpravidla – 90 až 99 %
vždycky nebo skoro vždycky – nad 99 %

Těžko pak lze pochopit, jak může podle autorů[24] v mluvené češtině např. tvar *zelího*, resp. *uhlího* disponovat frekvencí „zřídka" – podle mých zjištění je frekvence[25] tvaru *zelího* 1, *uhlího* pak dokonce 0.

3. Jak píšeme a jak mluvíme

To, že autory zajímá vztah mluvené a psané podoby jazyka, deklaruje již jen sám podtitul: Jak se píše a jak se mluví; mluvenost vs. psanost je pak také ustavena[26] jakožto základní dichotomie celé mluvnice. Zopakujme některé, dosud třeba i implicitně zmíněné atributy MSČ, které budou mít vazbu k pojednání

[10] Cvrček a kol. (2000, s. 15).

[11] Ostatně jako většina dosavadních mluvnic, výjimkou je AMČ 3, kde je explicitně vyloženo, že se (při definici věty) vychází z bilaterálního pojetí jazykového znaku.

[12] Cvrček a kol. (2000, s. 16).

[13] Cvrček a kol. (2000, s. 126).

[14] Jak už to deklarovala např. právě AMČ 3.

[15] Cvrček a kol. (2010, s. 301).

[16] Tamtéž, s. 129.

[17] Částice jsou zde (Cvrček a kol. 2010, s. 129) definovány jako slova gramatická, citoslovce pak jako slova lexikální.

[18] Tamtéž.

[19] Cvrček a kol. (2010, s. 135).

[20] Tamtéž.

[21] Cvrček a kol. (2010, s. 139 a 140).

[22] Otázka této konkurence v mluvené podobě jazyka je z neznámých důvodů autory opomenuta.

[23] Cvrček a kol. (2010, s. 150).

[24] Cvrček a kol. (2010, s. 84).

[25] Vztahuje se k frekvencím v korpusu ORAL 2006.

[26] Cvrček a kol. (2010, s. 15).

o pravopise a psacích soustavách: tato mluvnice není podle autorů mluvnicí preskriptivní, nýbrž deskriptivní, „je založena na průměrném mluveném a psaném úzu [...] důsledně registruje varianty [...] a přikládá jim takovou váhu, jaká jim reálně v úzu náleží."[27] Volba jazykového prostředku závisí na samotném uživateli, což je kompatibilní s konceptem minimální intervence, který je podkladovou „metodologií" MSČ.

Mluvená podoba jazyka je podle autorů podobou primární a ovlivňuje podobu psanou. Namísto spisovnosti jako hodnotícího kritéria přicházejí autoři[28] s pojetím standardu; standardem pak rozumí (v rámci daného typu textu) to, co není marginální, neboli to, co vykazuje jistou frekvenci. Spisovnost totiž podle autorů vlastně nebyla nikdy řádně definována, resp. nelze dost dobře najít objektivní kritéria, proč daný jazykový jev považovat za ne/spisovný. Co to ale v důsledku znamená? Mějme modelový příklad *Viděl jsem ho před 5-ti hodinami*, na kterém by nás měla zajímat právě podoba číslice, resp. číslovky v instrumentálovém tvaru s deklinačním formantem (?) *-ti*. Právě tento jev nachází v současné psané podobě jazyka vysoké uplatnění, zjevně využívající opory v jazyce mluveném. Přesná čísla uvádět v tomto případě není zapotřebí, jde spíše o obecnou otázku uzuálnosti, která je v souladu s pojetím standardu v MSČ. Pokud totiž podle autorů nelze nalézt (a vědecky obhájit) kritéria spisovnosti, jak lze nalézt kritéria pro to, co je/není uzuální? Znamená to jednoduše, že „čeho je moc, to je v pořádku"? Kde je ona hranice? Viděno z druhé strany – kdy je jev kodifikovaný, je jasné, kdy je noremní, není tak těžké stanovit, ale kdy je uzuální, je podle mého názoru (takřka) neuchopitelné.

Jestliže tudíž na oficiální úrovni přejdeme od společného, sjednocujícího jazyka, tedy češtiny spisovné (v mluveném projevu tzv. hovorové) k tomu, ať uživatel jazyka mluví/píše tak, jak považuje za vhodné, pak zcela logicky musí s postupujícím časem nabývat na vlivu nižší vrstvy jazyka (nářečí, slang, argot), čili nutná divergence, což samozřejmě není problém z hlediska každodenní (soukromé, neoficiální) komunikace, z hlediska kodifikování těchto jevů (resp. útvarů jazyka) však možný problém (a domnívám se, že ne jen já) vidím.

Literatura

CVRČEK, V. a kol. (2010). *Mluvnice současné češtiny 1*. Praha: Karolinum.

ČECHOVÁ, M. a kol. (1996). *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV.

Kol. autorů (1995). *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: NLN.

KOŘENSKÝ, J. (2007). Jaké gramatiky češtiny dnes a zítra? *Naše řeč*, roč. 90, s. 169–173.

[27] Cvrček a kol. (2010, s. 13).

[28] Cvrček a kol. (2010, s. 22).

Mluvnice češtiny 2 (1986). Praha: Academia.

Mluvnice češtiny 3 (1987). Praha: Academia.

Webové stránky ÚČNK [online]. Cit. 2011-11-27. <http://ucnk.ff.cuni.cz/struktura_oral06.php>.

Mgr. Martin Janečka
Katedra obecné lingvistiky
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
77180 Olomouc
martin.jane@centrum.cz

Petr Mareš: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*

Jindřiška Svobodová

Soubor studií o formách a funkcích včleněných jinojazyčných prostředků užívaných v uměleckých textech volně navazuje na starší Marešovu monografii *„Also nazdar!" Aspekty textové vícejazyčnosti* a je dokladem autorova přetrvávajícího upřímného zájmu o velmi specifickou oblast literární komunikace. Petr Mareš na své dřívější výzkumy programově navazuje, a jak sám píše v Úvodu, jeho hlavním záměrem je ověřovat a zpřesňovat závěry, ke kterým došel ve starších pracích, na dalším jazykovém materiálu. Celkem opodstatněně tedy rezignuje na úvodní teoretickou kapitolu a zájem soustředí přímo na konkrétní literární texty, výsledkem je pak poctivá a precizní analýza způsobů, jakými se v jednotlivých dílech s včleněnými jinojazyčnými prvky zachází. Ohledy na čtenáře, jemuž aktuálně chybí detailnější uvedení do problematiky představující významnou součást první monografie, pak autora nutí citlivě zacházet s poměrně specifickou odbornou terminologií. To se projevuje např. hned v první studii věnované jinojazyčným prvkům užívaným v korespondenci a próze Boženy Němcové při definování odlišných hodnotových protikladů a funkcí němčiny a slovenštiny v autorčiných prozaických textech i v její korespondenci. Autorovo vyjadřování přesto i nadále zůstává jasné a přesné a Petr Mareš potvrzuje svou pozici předního odborníka v oblasti komunikace realizované v rámci nejrůznějších typů uměleckých komunikátů.

Nespornou předností celé práce je široké spektrum analyzovaných textů, těžiště autorova zájmu sice představují především práce současných autorů, pozornost je ale věnována také starším dílům, a to jak prozaickým, tak i básnickým. Studie jsou organicky rozčleněny do pěti větších kapitol věnovaných jednak výrazným osobnostem české prózy 19. století (B. Němcová) a poezie poloviny 20. století (V. Holan), jednak autorům starší (V. Körner, L. Fuks), střední (J. Topol, J. Vrak) i mladší generace (P. Hůlová, B. Gregorová). Velmi cenná je také poslední kapitola přinášející jednak obecnější poučení o simulaci cizích jazyků v uměleckých textech, jednak detailní a velmi fundovaný přehled prací věnovaných jinojazyčnosti v uměleckém textu vzniklých zejména v období poslední dekády. Petr Mareš do svých Studií zařadil i práce již dříve publikované, současnému čtenáři je ale předkládá v upravené, doplněné nebo rozšířené podobě,

odkazy k původním textům pak přikládá v závěrečné Bibliografické poznámce. Práce jako celek tak má jednotný ráz a její celistvost je vhodně dokreslena také jednotným a současně čtenářsky přitažlivým pojmenováním jednotlivých kapitol, v jejichž názvech jsou vhodně spojovány ilustrativní ukázky jinojazyčných prvků analyzovaných děl se jmény jednotlivých autorů.

Petr Mareš se sice zaměřuje na formy, funkce, hodnotové zatížení a způsoby zprostředkování včleněných prvků v jednotlivých analyzovaných textech, přesto dospívá k závěrům, jež mají obecnou platnost a svým dosahem významně přesahují rámec konkrétního analyzovaného komunikátu, pozitivně je také třeba ocenit začlenění celé řady vhodně zvolených ilustrativních ukázek. Kontinuitu autorovy odborné práce lze spatřovat mimo jiné také v akcentaci znakového charakteru literární (v tomto případě pak zejména vícejazyčné) komunikace, což se mimo jiné projevuje i v důsledně dodržovaném postupu od fundovaného postižení charakteru užitých včleněných prvků přes analýzu jejich funkce ve výstavbě komunikátu až ke způsobům jejich zprostředkování a zpřístupnění recipientovi.

Řada nových impulzů se objevuje ve studiích věnovaných výlučně až artistní poezii Vladimíra Holana. Mareš svou pozornost věnuje rozsáhlé etapě Holanovy tvorby, z hlediska výsledků analýzy je přínosné její rozdělení podle čtyř základních kritérií vyplývajících z užitého žánru i z ideového zaměření básníkovy tvorby. Ve studii je tak pozornost věnována nejenom možnostem využití jinojazyčných prvků ve veršové výstavbě, ale také velmi specifické funkci a hodnotovému zatížení jinojazyčných prvků v politicky angažovaných verších vznikajících bezprostředně po 2. světové válce. Autorovi se tak daří velmi dobře ukázat funkci ruštiny jako jazyka nositelů výrazně pozitivních hodnot na rozdíl od dobově poznamenaného spíše negativního vztahu k hodnotám prezentovaným angličtinou. Mimořádnou erudici a výrazně nadstandardní přehled v dané problematice pak Mareš projevuje v samostatné podkapitole věnované třem rozsáhlým skladbám *Noc s Hamletem,* (fragmentu) *Noc s Ofélií* a *Toskána.* Užité včleněné prvky zde totiž především evokují a na straně recipienta také aktivizují určité kulturní, dobové historické či náboženské aspekty. Pro básnický text je zřejmě příznačné, že doslovné porozumění textovým úsekům ve včleněném jazyce v žádném případě není jediným předpokladem pro jejich interpretaci, ba právě naopak – porozumění těmto výrazům „pouze" otevírá širokou množinu dalších možných interpretací a asociací. Petr Mareš pak se svou příznačnou poctivostí a soustředěním na problém čtenáři nabízí nejenom možné interpretace, ale připojuje také velmi fundované poznámky zasvěcující do pozadí a dobového kontextu literárního časoprostoru.

Z hlediska znakového charakteru literární komunikace hraje velmi významnou roli také funkce neporozumění včleněným jinojazyčným pasážím. Napětí vzniklému v časoprostoru literárního komunikátu v případě nedostatečného zvládnutí včleněného kódu Mareš věnuje zvláštní pozornost ve studii zaměřené

na práce Vladimíra Körnera. Ve studii je jasně patrná snaha jednak zasadit užitá jinojazyčná vyjádření do kontextu celé Körnerovy tvorby, Mareš si například všímá slov a frází, které se opakují a prostupují vícero různých děl, pozitivní je ale také fakt, že kromě komplexního pohledu na celek Körnerovy tvorby se zde objevují i dva konkrétní příklady – detailnější analýza novel *Zrození horského pramene* a *Život za podpis*.

Na první pohled se může zdát obtížné najít motiv výběru děl určených k další analýze, i v tomto ohledu má ale autor velmi jasnou představu a jako jedno z možných vodítek se nám např. nabízí i odlišnost užitých forem a funkcí včleněných prvků v jednotlivých komunikátech. Vedle Vladimíra Körnera se tak v samostatné třetí kapitole věnované nejvýraznějším prozaikům druhé poloviny dvacátého století ocitá Ladislav Fuks se svým románem *Vévodkyně a kuchařka*. Specifičnost tohoto textu je zejména v jeho ornamentálnosti a výrazové „přebujelosti". Na první pohled je tak zřejmá evidentní hodnotová a funkční odlišnost jinojazyčných prvků doprovázejících motivy zkázy, ničení, pomíjivosti života a osudovosti (viz blíže Mareš 2012: 65) v prózách Vladimíra Körnera od přebujelosti a hýřivosti obsesivně hromaděných slov a motivů (viz blíže Mareš 2012: 69) v případě Ladislava Fukse. Při práci s rozsáhlým prozaickým textem (jako je tomu i v případě *Vévodkyně a kuchařky*) se objevuje potřeba odlišení sémantických okruhů typických pro budování obrazu fikčního světa literárního textu a právě v jejich rámci se nově objevuje zájem o vrstvu osobních a místních vlastních jmen. Jinojazyčné prvky užité nejenom pro pojmenování postav, ale také včleněné přímo do „záznamů" jejich vlastní verbální aktivity tak slouží jako prostředek jejich charakterizace, na příkladu němčiny a francouzštiny se objevuje také funkční a hodnotové zatížení jednotlivých jazyků.

Jako stěžejní (a to nejenom vzhledem k počtu analyzovaných textů) se jeví čtvrtá kapitola věnovaná prózám spisovatelů „patřících k té větvi nové české literatury, jež je ovlivněna postmodernistickým tendencím a projevuje sklon k jazykovému (ale nejen jazykovému) experimentování" (MA Mareš REŠ 2012: 9–10). Petr Mareš se pustil do analýzy tak komplikovaných a v užitých prostředcích i velmi odlišných próz, jako jsou Topolova *Sestra*, *Osm hlav* a *Dokonalost nože* Jana Vraka, románu Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* nebo autobiograficky laděné prozaické prvotině Báry Gregorové *Kámen – hora – papír*.

Nesnadná uchopitelnost Topolova rozsáhlého a jazykově značně heterogenního textu se ukazuje i při hodnotovém traktování užitých včleněných jazyků. Původně tradiční vnímání latiny a řečtiny jako jazyků vzdělanosti, němčiny jako jazyku zla, zhouby a synekdochického ztotožnění s koncentračními tábory a angličtiny jako jazyku obchodu, bohatství, byznysu, médií a globálního zpravodajství je postupně rozrušována a relativizována. Nabízí se například otázka, zda klasické jazyky mohou ve společnosti, která má za sebou Osvětim a je bezmocná vůči postupné devastaci všech hodnot, nést právě tradiční hodnotu univerzální

klasické vzdělanosti. Dalším velmi zajímavým prvkem, na který Mareš ve své studii neopomněl upozornit, je komolení a deformace češtiny v řeči asijských přistěhovalců. Hybridizaci a zmatení jazyků pak v kontextu analyzované prózy vnímá jako symbolický trest a formulační obtíže a zoufalou bezmoc ve snaze o vyjadřování ztotožňuje s neschopností navázat kontakt obecně. Jako poměrně odvážná, nicméně jistě opodstatněná se jeví i Marešova poznámka o tom, že řada včleněných prvků funguje především jako aktualizační prostředek obracející pozornost sám na sebe a rozrušující: *„čtenářskou tendenci vnímat výrazovou složku jazykových znaků pouze jako ‚transparentního' nositele významů"* (Mareš 2012: 96).

Jazykově výrazně heterogenní jsou i prózy Jana Vraka. Čeština je v nich nejenom konfrontována s dalšími cizími jazyky, ale současně jsou zde uplatňovány i různé její variety. Proti spisovnému kódu už není stavěna pouze obecná čeština, ale také některá další středomoravská a slezská nářečí. Včleněné cizí jazyky ve Vrakových prózách fungují jako nástroj postmoderní hry, autor si jejich prostředky upravuje a deformuje podle vlastních potřeb a jazyk funguje především jako nositel kulturních tradic a kolektivní paměti; mizení tradice je pak jistě oprávněně ztotožňováno se ztrátou jazyka.

V případě románové prvotiny Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* je největší pozornost věnována zejména postupům užívaným autorkou při zprostředkování, případně převodu, včleněného prvku do bázového jazyka. Soustředění zájmu na tuto poměrně specifickou oblast literární komunikace je naprosto pochopitelné v případě tak exotického jazyka, jakým je právě mongolština. Petr Mareš si správně uvědomuje nejenom nesystematičnost a různost těchto realizovaných (a zejména nerealizovaných) převodů, ale poukazuje i na úlohu jinojazyčných prvků jako významného kompozičního prostředku. A právě při detailní analýze textu Petry Hůlové se Petr Mareš projevuje jako poctivý interpret naplno zaujatý textem, obdařený navíc schopností zpřístupnit čtenáři text výběrem vhodných a trefných ilustrativních příkladů.

Vzhledem k tematickému zaměření hraje vícejazyčnost významnou roli také v románu Báry Gregorové *Kámen – hora – papír*. Včleněné jinojazyčné prvky v kompozici této románové prvotiny představují velmi významný prostředek a jejich funkce je spojena s dějovým kontextem novely i se zachyceným časoprostorem spojeným s životem hlavních postav. Pro diskurs postmoderního komunikátu je příznačné, že schopnost postav adekvátně užívat další jazyk je nejenom limitujícím faktorem umožňujícím komunikaci vůbec, ale současně je také mechanismem aktivujícím nové formy myšlení, doprovázeným navíc nutnou hybridizací užitých kódů. Z hlediska generačního rozvrstvení předpokládaných adresátů je pak velmi zajímavá také úvaha o významu ruštiny jako hodnotového prvku a její odlišné vnímání mladšími a staršími recipienty.

Do poslední páté kapitoly autor umisťuje exkurs do současné slovenské literatury. Analýza kratičké prózy slovenského spisovatele vystupujícího pod jménem Koloman Kocúr *Apáka a mamáka* je nejenom vhodným zdrojem inspirace pro čtenáře hledajícího literární podněty přicházející z provenience našich východních sousedů, ale současně je také dalším dokladem Marešova mimořádného přehledu v současné literární produkci. Pro čtenáře zabývající se tematikou komunikace realizované v rámci uměleckého textu jsou přínosné i poslední dvě podkapitoly věnované jednak simulaci cizího jazyka, jednak aktuálním výzkumům věnovaným literární víceznačnosti nejenom v kontextu české, ale i zahraniční (zejména pak rakouské a německé) lingvistiky.

Závěrem je třeba znovu vyzvednout autorovy mimořádné interpretační schopnosti podložené dlouholetým výzkumem v dané oblasti, opřené navíc o nadstandardní jazykovou vybavenost a zejména o mimořádnou obeznámenost s dobovými historickými i literárními kontexty. Soubor studií *Nejen jazykem českým* je tak mimořádným příspěvkem k výzkumu jednoho významného aspektu literární komunikace.

Literatura

MAREŠ, Petr (2012). *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře.* Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Mnemosyne.

Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
77180 Olomouc
jindriska.svobodova@upol.cz

Český jazykový atlas dokončen

Marta Štefková

Dialektologický kolektiv Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i., se zasloužil o dílo u nás zcela ojedinělé a zejména po metodologické stránce průkopnické. Je jím *Český jazykový atlas*, podávající detailní územní rozšíření diferenčních nářečních jevů. Představuje všestranný rozbor našich dialektů a zahrnuje i informace o stavu mluvy ve městech a v pohraničí. Sleduje rovněž současný vývoj mluveného jazyka na celém území našeho státu; kromě stovek jazykových map obsahuje i zasvěcené komentáře, uvádějící čtenáře do příslušné problematiky.

Na konci roku 2011 byl atlas završen vydáním šestého svazku s názvem *Dodatky*. Ty představují pomocný aparát, sloužící zejména k snadnější orientaci v tak rozsáhlém spisu a k vyhledávání konkrétních nářečních jevů popsaných ve všech pěti dílech. Přinášejí též řadu informací zejména o vzniku atlasu.

Dodatky ve shodě s předchozími svazky obsahují seznam zkoumaných lokalit a soupis pravidelných vokalických a konsonantických obměn se zachycením jejich teritoriálního rozšíření na mapách. Neschází ani podkladová mapa, která byla v atlasu využita pro kartografickou projekci sledovaných nářečních jevů, nově je otištěna i mapa Antonína Frinty z roku 1916 jako upomínka na první etapu metody jazykového zeměpisu u nás.

Tvorbu atlasu přibližuje kapitola věnovaná dotazníkům. Je v ní popsán postup výzkumu a struktura dotazníků, obsahuje i rejstřík zkoumaných jevů, čítající celkem 2 788 položek. U každé položky se odkazuje na odpovídající komentáře a mapy v některém z pěti dílů atlasu, v nichž je daný jev probírán.

Následuje podrobná charakteristika obcí, v nichž byl výzkum realizován. U každé zkoumané lokality je připsán její lidový název, existuje-li, dále informace o její poloze, první historické zmínce, počtu a skladbě obyvatel, o existenci školy, farnosti, dopravní dostupnosti nebo kulturního střediska v místě. Připojeny jsou poznámky o kulturních aktivitách v obci, případně o zachovávání lidových tradic. V závěru charakteristik je doplněn údaj o vlastním výzkumu v obci, tj. kdy výzkum probíhal, kdo jej vedl a kolik informátorů do něj bylo zapojeno.

Přínosem *Dodatků* je zpřístupnění autentických nářečních projevů na dvou CD a ve formě fonetického přepisu (některé z nich byly v podobě přepisu vydány už v publikaci *České nářeční texty*, 1976). Autoři atlasu tak navázali na audiozáznamy, které rovněž vycházely z nahrávek pořízených při sběru materiálu pro atlas (Bachmannová – Jančák, 2000, 2002). Přepisy nahrávek v *Dodatcích* jsou

provázeny komentáři, upozorňujícími na nářeční rysy v nich obsažené. Ukázky jsou přehledně seřazeny podle nářečních skupin, jejichž výstižná charakteristika je uvedena v úvodu každé kapitoly. Čtenář má tak možnost slyšet autentická lidová vyprávění, která mu přiblíží nejen mluvu v různých krajích naší republiky, ale i lidové zvyky, zaniklá řemesla nebo nelehký život v minulých dobách.

Hlavní částí *Dodatků* jsou již zmíněné rejstříky. První obsahuje soupis položek, které byly v atlasu zpracovány, druhý pak heslová slova, která jsou podřazena pod jednotlivými položkami, a to včetně nepravidelných hláskoslovných a tvaroslovných obměn. Pravidelné obměny hlásek jsou v celém atlasu, tedy včetně posledního svazku, naznačovány podtržením příslušných hlásek, které alternují, proto nejsou v rejstříku vedeny jako zvláštní hesla. Tak např. v rejstříku nalezneme heslo *bo̲t* ‚bota', nikoliv *but* (existence této varianty je značena podtržením vokálu), obdobně je součástí rejstříků heslo *plou̲žek* ‚rádlo', nikoliv varianty *plóžek, plúžek, płúžek, płužek*. K dešifrování pravidelných obměn slouží jejich soupis, který je uveden v úvodu všech dílů, proto by čtenáři znalému předchozí praxe ČJA nemělo jejich čtení a hledání působit potíže. Na rejstřících oceňuji, že v nich autoři opravili případné drobné formální nedostatky v zápisech nářečních podob z předchozích dílů. Rejstříkovou část zakončuje výčet autorů, kteří se podíleli na tvorbě atlasu, spolu s odkazy na mapy a komentáře, které zpracovali.

Dialektologové z řad odborníků i laiků uvítají přehled literatury vztahující se k problematice českých nářečí, jenž je uveden v závěru *Dodatků*. Evidovány jsou v něm monografie, části knih, články v odborných periodikách a sbornících, též disertační a diplomové práce. Tento seznam představuje nejobsáhlejší, téměř úplnou, dialektologickou bibliografii pro období od roku 1968.

Posledním svazkem *Českého jazykového atlasu. Dodatky* se uzavřela významná etapa v historii české dialektologie. Tu nyní čeká další nemalý úkol, a to vydání *Slovníku nářečí českého jazyka*. Půjde o práci dlouhodobou a nepochybujeme, že bude stejně úspěšná, jako tomu bylo v případě jazykového atlasu.[1]

[1] Článek vznikl v rámci řešení grantového úkolu GAČR č. P406/11/1786 *Slovník nářečí českého jazyka*.

Literatura

BACHMANNOVÁ, Jarmila – JANČÁK, Pavel (2000). *Jak se mluví v Čechách. Autentické zvukové ukázky z českých nářečí*. Praha: Academia.

BACHMANNOVÁ, Jarmila – JANČÁK, Pavel (2002). *Jak se mluvilo v českých vesnicích v cizině. Autentické zvukové ukázky z českých nářečí*. Praha: Academia.

LAMPRECHT, Arnošt – MICHÁLKOVÁ, Věra, eds. (1976). *České nářeční texty*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Mgr. Marta Štefková
Ústav pro jazyk český, v. v. i.
Dialektologické oddělení
Veveří 97
60200 Brno
stefkova@iach.cz

Zlata Kufnerová: *Čtení o překládání*

Zuzana Hildenbrand

Zlata Kufnerová, lingvistka, translatoložka a zkušená překladatelka především umělecké a populárně naučné literatury z angličtiny, němčiny, bulharštiny, makedonštiny a ruštiny, předkládá ve své publikaci *Čtení o překládání* soubor pojednání na rozličná témata z teorie i praxe překladu.

Kniha obsahuje třináct na sobě nezávislých kapitol, které jsou souhrnem již dříve vydaných článků a také poznatků vycházejících z vlastní překladatelské praxe i z postřehů autorky coby prosté čtenářky přeložených textů. Za každou kapitolou následuje seznam použité literatury, což vychází vstříc těm uživatelům publikace, kteří by se zajímali jen o některé její části.

Jednotlivé studie jsou věnovány často diskutovaným i neotřelým, obecně teoretickým i velmi konkrétním otázkám uměleckého překladu. Z těch, které se zabývají nejfrekventovanějšími translatologickými „evergreeny", jmenujme kapitoly *O rozmanitosti funkční ekvivalence*, *Co je akribie v literárním překladu*, *O interferenci* a *Překládání tvořivé*, které by snad bylo možné označit jako přehledný inventář nejčastějších překladatelských postupů a zásad. Probíraná problematika je formulována erudovaně a přitom srozumitelně, čtivě a lidsky (místy snad až příliš lidově), teoretický výklad je hojně ilustrován konkrétními příklady. V tomto smyslu lze knihu řadit mezi literaturu vhodnou pro začínající překladatele nebo i pro laickou veřejnost, která se o překlad zajímá. Takovým čtenářům, ale samozřejmě i již zběhlým překladatelům, jistě bude k užitku také oddíl nazvaný *Jak nepřekládat*, kde autorka prostřednictvím kritického komentáře české verze románu *Billy Bathgate* E. L. Doctorowa, která si v roce 1994 vysloužila anticenu „Skřipec", nabízí přehled největších překladatelských nešvarů.

Neméně názorně a zároveň fundovaně pojednává Kufnerová i o tématech specifičtějších a spíše teoretických, jaká mohou být předmětem zájmu zavedených překladatelů, teoretiků a kritiků překladu. V kapitole *K psychologii již překládaného díla* se autorka zabývá problémem plagiátu a škodám, jaké může v cílovém textu napáchat překladatelova úzkostlivá snaha vytvořit překlad natolik odlišný od předchozích, aby nemohl být z plagiátorství nařčen.

Článek *Když autor překládá sám sebe* je zase jakousi kritickou analýzou česky psaných děl Milana Kundery vydaných po jeho odchodu do Francie. Autorka v něm poukazuje na četné francouzské interference i na Kunderovo nestandardní pojetí umění překladu, provádí pestrý výčet „neobratností" a „deformací",

svědčících pravděpodobně o „posunu v autorově citu pro vytříbený, kultivovaný styl" (s. 112), v některých případech však její kritika vyznívá poněkud subjektivně a malicherně; například když upozorňuje na Kunderovy výrazy typu *rádio* (namísto *rozhlas*), *nakulmované vlasy* (místo *navlněné, naondulované* nebo *nakadeřené*), *konzument* (*spotřebitel*) nebo *helma* (*přílba/přilba*) coby na „odchylky od současného jazykového úzu" (s. 119). Na mnoha jiných místech je nicméně autorčin rozbor Kunderova díla nepopiratelně pertinentní a přínosný. Zajímavé by jistě také bylo podniknout podobnou analýzu Kunderových překladů do francouzštiny a jeho prvotně francouzsky psaných děl a všimnout si specifik tohoto jeho „adoptivního mateřského jazyka".

Zvláštní pozornost je v knize věnována překladu poezie; tomuto tématu jsou zasvěceny celé tři kapitoly: *Báseň a rytmus* (s podtitulem *Pokus o tzv. přesný rozbor překladu básnického textu*), dále *Jak vzniká překlad básně* a *Ještě jednou o rýmu v překládané básni*. Autorka svá tvrzení opírá mimo jiné o zasvěcenou srovnávací analýzu různých překladů vybraných stěžejních děl světové poezie. Také kapitola *O rozmanitosti funkční ekvivalence* je ilustrována na materiálu poezie, konkrétně pomocí rozdílné funkčních překladů Morgensternovy básně *Der Lattenzaun*. Zde autorka dokonce k české verzi Josefa Hiršala a Egona Bondyho připojuje i svou vlastní variantu (s. 32).

Tématem, s nímž se v literatuře z oboru translatologie setkáváme méně často než s výše zmíněnými otázkami samotného procesu převodu textu z výchozího jazyka do cílového, je téma překladatelské profese v dnešní společnosti a takových jejích aspektů, které přesahují bezprostřední práci s textem. Kufnerová této problematice věnuje v závěru své knihy dvě kapitoly (*Překladatelé a knižní trh* a *Pár slov o psychologii a morálce překladatelské práce*). Vyjadřuje se například k tomu, jak přistupovat k překladu díla, které se příčí překladatelovu přesvědčení nebo které pokládá za překladu nehodné, díla, které už bylo mnohokrát přeloženo apod. a opět přináší, zejména překladatelům začátečníkům, mnoho užitečných podnětů a potřebný realistický, místy ovšem až demotivující pohled na překladatelské „řemeslo"/„umění".

Poněkud překvapivý je přístup, k jakému autorka v oddíle *Pár slov o psychologii a morálce překladatelské práce* nabádá v případě překladu triviální literatury, totiž ten, že úkolem překladatele v takové situaci není vytvořit překlad funkčně ekvivalentní, nýbrž výchozí text obohatit, kultivovat, zkrášlit a nevyhýbat se při tom opravám, zhutňování či naopak zkracování textu a jiným úpravám, které mohou zvýšit jeho čtivost a literární hodnotu (s. 125). Tento autorčin postoj je v rozporu s často hlásaným překladatelským principem, že překladatel není ten, kdo má opravovat, měnit a vylepšovat – má pouze adekvátně převádět do jiného jazyka. Nezapře se v něm však autorčina osobitost a překladatelský zápal a snad i odraz nových tendencí v teorii překladu.

Čtení o překládání je v každém případě příkladem publikace skromného rozsahu s bohatým obsahem a může být přínosem pro teoretika překladu, překladatele, studenta i laického filologicky orientovaného čtenáře.

Literatura

KUFNEROVÁ, Zlata (2009). *Čtení o překládání*. Jinočany: Nakladatelství H&H.

Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
77180 Olomouc
zuzana.hildenbrand@upol.cz

Za docentem Petrem Horou

Jana Vrajová

„Bylas tam na hřbitově?" – tak zněla před více než deseti lety jedna z prvních otázek Petra Hory po mém návratu z dovolené. Tehdy byla položena poprvé a přiznávám, že jsem byla poněkud zaskočena. Neznali jsme se ještě dlouho, byla jsem postgraduální studentka a on odborný asistent s mnohaletou praxí, který přišel z Ostravské univerzity do Olomouce na katedru bohemistiky filozofické fakulty Univerzity Palackého přednášet českou literaturu 19. století. Jeho přímé, jasné, stručné otázky nepřipouštějící mlžení či studenty tolik oblíbené „okecávání" mnohdy u zkoušek dohnaly studentky k slzám a studenty k zarytému mlčení. A nutno přiznat, že zpočátku zarážely i mě, a nejen dikcí, s níž byly proneseny. Poprvé jsem na úvodní dotaz odpověděla záporně, v průběhu následujících let si manžel a časem i rodina zvykli, že v rámci dovolené navštěvuji místní hřbitovy. Nebylo potřeba dlouhých rozhovorů, abych pochopila a vzala za svůj ten zájem o neromantizující specifikum genia loci spjatého se hřbitovy. Vypůjčila jsem si pro jeho charakteristiku termín z psychologie: dlouhodobá paměť. Do dlouhodobé paměti ukládáme informace, které potřebujeme nebo které si chceme natrvalo podržet. Zkrátka nezapomenout. Je známo, že ten, kdo prošel například hřbitovy na území bývalých Sudet, už nebude schopen pouze nezaujatě komentovat otázky odsunu sudetských Němců. Docentu Petru Horovi záleželo na tom, aby se nezapomínalo. Na souvislosti, na nezkreslené a demagogicky účelově nefalšované historické skutečnosti, ani na ty, díky nimž či kvůli nimž jsou ony skutečnosti historií (nejen literární) zaznamenány. A také na slušnost: kolik studentských dopisů zaslaných mu e-mailem zůstalo nezodpovězeno pouze proto, že začínalo dnes již v elektronické komunikaci zcela běžným „dobrý den" místo uctivého oslovení vyučujícího. O tom, jaký význam přikládal korespondenci, svědčí i dopis, který jsem obdržela několik dní před jeho skonem s prosbou o vyhledání jistých dat vážících se ke K. J. Erbenovi (doc. Hora pracoval doslova téměř do posledního dechu). Je totiž psán rukou, ač měl k dispozici notebook, jeho typickým téměř kaligrafickým písmem, odkazujícím k tradici milované a studované katolické literatury, zejména k Josefu Florianovi a jeho inspirátoru Léonu Bloyovi.

Před třemi lety jsme s rodinou jeli poprvé na dovolenou na Novopacko. Když jsem se o tom zmínila před Petrem, odjela jsem s pokynem najít a vyfotit hrob výjimečného spisovatele počátku dvacátého století Josefa Kocourka, jehož živo-

tu a dílu se věnoval profesor Skalička, vážený učitel, vzor a přítel Petra Hory. Ke Skaličkově odkazu se Petr Hora hlásil a na jeho práci vědomě navazoval především vztahem k literatuře 19. století. První rok jsem podcenila přípravu a marně prohledávala poměrně rozsáhlý novopacký hřbitov. Loni jsem už sice byla knižními i internetovými zdroji poučena o tom, kde hledat, ale přesto jsem omylem vyrazila opačným směrem, než jakým leží Brdo, část Staré Paky, na jehož hřbitůvku je Kocourek pochován. Když jsem tehdy Petrovi psala zprávu, že tentokrát jsem zase bez úspěchu, odepsal mi, že příští rok to vyjde. Vzhledem k tomu, že jsem znala jeho aktuální zdravotní stav, mi přeběhl mráz po zádech. Letos jsem Kocourkův hrob opravdu našla, jenže Petr mi už mobil nemohl zvednout. Zemřel 14. května 2012 ve slovinských Radencích, když předtím působil po tři roky na univerzitě v Lublani jako docent na katedře slavistiky.

Paměť nám dává pocit kontinuity, podílí se na integritě našeho já. Přechod informací z krátkodobé paměti do dlouhodobé je psychology nazýván konsolidací, upevněním – což vychází z latinského slova solidus, pevný. Učební texty věnované paměti uvádějí, že kapacitu dlouhodobé paměti nelze měřit a že informace dlouhodobého významu jsou kódovány ve vztahu k významu. Jsem si jista, že ti, kdo blíže znali doc. PhDr. Petra Horu, Ph.D., si jeho obraz i odkaz ponesou pevně v sobě. Nejen proto, že vlastním příkladem ukázal, jak důležité je informace pečlivě třídit a selektovat, akcentovat ty opravdu důležité a smysluplné, ale nezapomínat ani na ty, které jsou zdánlivě marginální a bez nichž by se studium historie (literární i obecné) zredukovalo na výčet kanonizovaných faktů. Také proto, že charakter přátelství, které bylo podobně jako jeho otázky stejně ryzí i surové zároveň, nedovolí snadno zapomenout.

Mgr. Jana Vrajová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
77180 Olomouc
jana.vrajova@upol.cz

Jan Kořenský pětasedmdesátiletý

Ondřej Bláha

Na první přednášku o teorii textu, kterou poměrně pozdě (až ve 4. ročníku studia) začínaly školní i lidské kontakty olomouckých studentů bohemistiky s prof. Janem Kořenským, jsme se tehdy koncem září trousili se smíšenými očekáváními. Báli jsme se, že *Teorie textu* jako poslední povinná disciplína našeho studia bude zároveň disciplínou „nejtěžší" (ještě „těžší" než obávaná *Syntax I* a *II*) a samotný dojem z prof. Kořenského, který nám ty roky předtím na fakultních chodbách odpovídal na pozdrav vždycky jaksi „přísně", nám od strachu moc nepomohla.

Když prof. Kořenský tenkrát poprvé přišel a začal mluvit o tom, co všechno je text, naklonil se pojednou ke mně jistý spolužák, který seděl vedle. Ucítil jsem z něj – z kamaráda jinak kultivovaného a sečtělého – slivovici, kterou si asi nedlouho předtím po obědě „cvaknul" (možná na kuráž). Spolužák k mému zděšení ukázal neslušně prstem na prof. Kořenského, který přísně čněl vysoko nad první řadou sedadel, kde jsme byli „pod svícnem" skryti, a docela nahlas (byť si určitě myslel, že nanejvýš potichu) mi řekl: „Všiml sis, že Kořenskej vypadá a mluví jak Antonín Přidal?"

V tom momentě se poprvé ukázalo, že J. Kořenský je pán nejen vzdělaný, ale i konciliantní. Na tu opovážlivost totiž skoro nereagoval – jen na nás na chvíli utkvěl pohledem, který naznačoval, že i on má jisté obavy – a mluvit o tom, co je text, nepřestal. Je přirozeně nepodstatné, komu se J. Kořenský podobá, ale faktem je, že s překladatelem a spisovatelem A. Přidalem ho spojuje noblesa projevu i zájmů, samozřejmý kontakt s cizími kulturami a jazyky a v neposlední řadě i vztah k divadlu, resp. k dramatu a k dramatické (ludické?) interpretaci světa.

Knihy a články, které J. Kořenský napsal, inspirují už tím, že jsou často teoretické, a tedy dokonale otevřené, připravené k tomu, aby byly teze v nich obsažené aplikovány na konkrétní jazyky a konkrétní jazykový materiál. Neplatí to ještě docela o prvním knižním titulu J. Kořenského, monografii *Komplexní popis výrazové struktury pádu substantiva v češtině* (1972), ale už zde Kořenský naznačuje kontury své teorie sémantické báze, která sjednocuje sémantické hodnoty větné, lexikální i textové a která určuje místo tzv. pragmatického komponentu v systému jazyka. V „plné verzi" tuto teorii Kořenský zveřejnil v knize *Konstrukce gramatiky ze sémantické báze* (1984), která zúročuje mj. některé metody moderní logiky a která je z hlediska významu pro popis jazykové struktury plno-

hodnotným protějškem neméně zásadních *Větných vzorců v češtině* F. Daneše a Z. Hlavsy (1987). Mj. proto, že k Danešovu pojmu syntakticky vázaných morfologických kategorií přidává ještě pojem pragmaticky vázaných morfologických kategorií, a tím celou teorii větných vzorců integruje (jak je žádoucí) do kontextu celého komunikačního procesu.

Své přesvědčení o interdisciplinaritě jako základním předpokladu pro co nejméně zkreslený vědecký popis světa a svou ochotu překračovat všechny víceméně umělé hranice, které si člověk vytyčil v humanitních vědách, prof. Kořenský myslím nejlépe vyjádřil ve větě, která zazněla jakoby mimochodem v jedné diskusi mezi spoluřešiteli projektu *Moderní mluvnice češtiny*: „Ptát se v humanitních vědách, co kam patří, je nelegitimní." Toto své vědecké naladění Kořenský prakticky aplikoval nejen ve své výše zmíněné „pragmatizaci" popisu gramatiky, ale také v široké „sociologizaci" popisu fungování jazyka mezi lidmi, kterou v průzračné podobě zprostředkovává jeho publikovaná habilitační práce *Komunikace a čeština* (1992) a zejm. syntéza Kořenského zájmů gramatických, filozofických a sociolingvistických, knížka *Člověk – řeč – poznání* (2004), v níž autor poukazuje na nedostatky moderního racionalistického popisu světa i jazyka a usiluje o to, formulovat kontury přístupu nového, který by na racionalismus nerezignoval, ale zbavil se jeho dosavadních největších slabin. Podobně „sociologicky" a interdisciplinárně Kořenský uchopuje i témata slavistická – zásadní jsou např. jeho příspěvky o jazykové situaci ve slovanských zemích a v neposlední řadě o jazykovém právu.

Navzdory tomu, že prof. Kořenský může svými zájmy a hloubkou svého ponoru do podstaty vědy navozovat u posluchačů dojem, že je „nejteoretičtějším z teoretiků", otázky praxe – zejm. výukové – mu nejsou zdaleka cizí. K seminárním účelům se znamenitě hodí několikrát vydaná skripta *Komplexní analýza komunikačního procesu a textu*, která J. Kořenský napsal spolu s J. Hoffmannovou, A. Jaklovou a O. Müllerovou, a značný význam pro praxi mají i jeho úvahy o směru, kterými by se měli ubírat autoři příštích mluvnic češtiny. V mnoha studiích a článcích na toto téma Kořenský naznačuje, že příští mluvnice (charakterem popisu jazyka vždy odpovídající aktuálnímu stavu poznání) se musejí důsledně orientovat vždy na určitou cílovou skupinu a být vždy uspořádány s konkrétním sdělným záměrem – tj. naprosto jinak bude koncipována mluvnice pro interdisciplinární vědecké účely a jinak zase mluvnice „aplikovaná", s jasnými didaktickými cíli.

K charakteru prof. Kořenského jako vědce a člověka nedílně patří to, že vždycky dovedl a stále dovede kolem sebe soustřeďovat mladé lingvisty – motivovat a usměrňovat je a v neposlední řadě jim i pomáhat v těch nejprozaičtějších stránkách profesního života vědce a pedagoga. Výše zmíněná konciliantnost, tj. eticky hluboce podložená snaha o porozumění a spolupráci i tam, kde pro to zprvu nebyly ani předpoklady, předurčují prof. Kořenského pro působení v důležitých vedoucích a organizačních funkcích – zde připomeňme, jak fundovaně a velkoryse vedl v l. 1999 až 2004 katedru bohemistiky FF UP v Olomouci, jak významná byla jeho práce ve funkci šéfredaktora časopisu *Slovo a slovesnost* a jak dlouhá léta k prospěchu vědy předsedal Českému komitétu slavistů (navíc v době, kdy tento orgán čelil jistým protivenstvím). Výraznou stopu jeho organizační, teoretické a metodologické účasti nesou i tak zásadní publikace, jako je třídílná *Mluvnice češtiny* (1986–87) nebo knížka *Český jazyk* (1998), vydaná v Opole v rámci řady sociolingvistických monografií o jednotlivých slovanských jazycích.

I když už prof. Kořenský na olomoucké bohemistice nepůsobí – stal se totiž zakladatelem a duší nové katedry obecné lingvistiky FF UP – cítíme, že je pořád nějakým způsobem „náš". Máme ho rádi a přejeme mu, aby mohl ještě dlouho obohacovat českou lingvistiku svou osobností a prací.[1]

PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
77180 Olomouc
ondrej.blaha@upol.cz

[1] Podrobný přehled o pracích J. Kořenského a o jejich reflexi v lingvistice a též o Kořenského životě (včetně seznamu příspěvků k jeho jubileím) je ve slovníku *Kdo je kdo v dějinách české lingvistiky*. Praha: Libri, 2008, s. 342–345. Dále viz: HOFFMANNOVÁ, Jana. Jan Kořenský sedmdesátníkem. *Slovo a slovesnost*. 2007, roč. 68, s. 237–240; JAKLOVÁ, Alena. K významnému životnímu jubileu Jana Kořenského. *Naše řeč*. 2007, roč. 90, s. 218–220; TÁRNYIKOVÁ, Jarmila. Zpět ke kořenům. *Jazykovědné aktuality*. 2007, roč. 44, č. 3/4, s. 54–57; ZEMAN, Jiří. Jan Kořenský sedmdesátiletý. *Češtinář*. 2006/07, roč. 17, s. 160–163; JAKLOVÁ, Alena. K významnému životnímu jubileu Jana Kořenského. In: *Člověk – jazyk – text. Sborník z mezinárodní lingvistické konference konané u příležitosti životního jubilea prof. PhDr. Jana Kořenského, DrSc.* České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2008, s. 11–13; též rozhovor s J. Kořenským in CHROMÝ, Jan et al. *Rozhovory s českými lingvisty 2*. Praha: Akropolis, 2009, s. 109–145.

Bohemica Olomucensia
roč. 4 (2012)
č. 2

Redakce:
PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
doc. PhDr. Karel Komárek, Ph.D.
doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Technické zpracování: RNDr. Helena Hladišová

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz
e-shop: www.e-shop.upol.cz

Adresa redakce:
Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP v Olomouci
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc
tel.: 585 633 173
e-mail: ondrej.blaha@upol.cz

Olomouc 2012

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází 4× ročně