

Umělecké dílo jako překlad knihy přírody

Několik poznámek k *Filosofii jazyka Waltera Benjamin*a

Alena Tesková

Knihy Martina Rittera o Benjaminově filosofii jazyka¹ je vůbec první česky vydanou monografií, jež se zabývá tímto u nás poměrně známým, avšak nepřilíš čteným autorem. Z tohoto hlediska je jednou z jejích největších předností šťastná volba výchozích textů, které velmi zevrubně pojednává. Už jen tímto svým výběrem míří k samotnému jádru Benjaminova myšlení. Nejvíce prostoru (asi polovinu knihy) věnuje Ritter dvěma poměrně krátkým, ale velmi zhuštěným esejům: „O jazyce vůbec a o jazyce lidském“ a „Úloze překladatele“, na které plynule navazuje interpretace dvou významných prací spojených s tématem umělecké kritiky: Benjaminovy dizertace *O pojmu umělecké kritiky v německé romantice* a jeho pojednání „Goethova ‚Spříznění volbou““. Závěrem se Ritter vrací k úvahám, jimiž celou svou knihu předznamenal, neboť propojuje Benjaminovu „Kritickopoznávací předmluvu“ k jeho habilitaci o barokní truchlohře (dokončenou v roce 1925) se svým výkladem rané eseje „O jazyce“ (z roku 1916). Poslední zmíněné práce také vymezují časové období, jemuž je v Ritterově knize věnována pozornost. (Na tomto místě je třeba poznamenat, že dobrou příležitost pro pochopení souvislosti Benjaminových textů vzniklých v tomto desetiletí nyní nabízí také český překlad *Literárněvědných studií* právě z pera M. Rittera.²)

Podle autorových vlastních slov má být spojnicí celé jeho knihy filosofie jazyka, která je „ontologickým i teoreticko-poznávacím základem Benjaminova myšlení v raném období“ (s. 19). Kromě vlastní četby textů určované tímto hlediskem pak Ritter – jakoby v druhém plánu – sleduje různé interpretační přístupy, jež se během posledních let v bádání o Benjaminovi objevují: zejména dekonstrukci a hermeneutiku. Postupně se ovšem ukazuje, že jde především o to nalézt co nejadekvátnější výklad vlastních Benjaminových myšlenek, a to prostřednictvím kritického dialogu s interprety, kteří svou četbu zaštiťují svým vlastním metafyzickým, resp. dekonstruktivním zaměřením. Možné úskalí Ritterovy knihy tkví v tom, že míří snad až příliš *in medias res*, a proto do jisté míry předpokládá, že je čtenář s Benjaminem už obeznámen; to je také jedním z důvodů, proč na tomto místě není možné vlastní obsah *Filosofie jazyka Wal-*

¹ Ritter, Martin. *Filosofie jazyka Waltera Benjamin*a. Praha : Filosofia, 2009.

² Benjamin, Walter. *Literárněvědné studie*. Přel. M. Ritter. Praha : OIKOYMENH, 2009 (dále jen LS).

tera Benjamin uspokojivě shrnout. Druhým momentem, jenž znesnadňuje čtení, jsou úježi zaměřené polemiky s jinými interprety (sám autor totiž stanoviska svých oponentů většinou vykládá jen v těch bodech, v nichž s nimi nesusouhlasí). Z uvedených důvodů se proto následující řádky nebudou věnovat rozličným interpretacím obsaženým v Ritterově knize, nýbrž budou jakýmsi vlastním pokusem vystihnout základní intence Benjaminova díla, aniž by se přitom s Ritterovým výkladem zásadně rozcházely.

O jazyce

Hlavní myšlenku, která, jak se domnívám, prostupuje Benjaminovu filosofií jazyka a činí ji nezaměnitelnou, je snad možné přiblížit v jakési zkratce, pokud se podaří alespoň náznakem představit některé její základní pojmy: především bezprostřednost, pravdu a jméno (tyto pojmy více méně tvoří také osu výkladů a polemik zahrnutých v Ritterově knize). Protože by bylo marné hledat jejich definici, přiblížíme se k nim oklikou prostřednictvím interpretace několika významnějších textů.

Esej „O jazyce“ vychází z představy, že bytosti, věci a události sdělují svou duchovní podstatu ve výraze, resp. v jazyce. Sama eseje „O jazyce“ je přitom jakýmsi miniaturním obrazem jazykové povahy skutečnosti, aniž by ovšem ukazovala tuto skutečnost jako *beze zbytku* jazykovou (ačkoli se vše sděluje, nedsděluje se – až na výjimky – zcela). Benjaminova teorie jazyka je pak podle jeho vlastních slov *metodou* reflexe takto chápané skutečnosti. Navíc tato „pravá metoda“ (a v tom se snad blíží svému původnímu významu cesty) jako by mimochodem vyprávěla příběh vzniku a pádu jazyka: začíná obecnými úvahami o totožnosti a různosti jazyka a ducha, pokračuje rozpravou o jazyce člověka a přírodních věcí v jejich vztahu k Bohu, zastavuje se u teologického pojmu zjevení a vrací se oklikou přes výklad biblické knihy „Genesis“ k dějinnému stavu světa s jeho neblahou mnohostí jazyků.

Co je vlastně cílem této zvláštní, do sebe soustředěné miniatury? Něco snad objasňuje dopis Martinu Buberovi (z léta téhož roku 1916), v němž Benjamin zdvořile odmítá přispět do časopisu *Der Jude* a podílet se na politicky angažovaném psaní. Především nesusouhlasí s příspěvkem, které se vyznačují entuziastickým postojem k „evropské válce“, obecně pak vyjadřuje svou nedůvěru vůči takovému způsobu psaní, v němž se „jazyk snižuje na pouhý prostředek“ sloužící jednání. „Věřím, že slovo není božskému nikde vzdálenější než ve „skutečném“ jednání, stejně jako nemůže vést k božskému jinak než skrze sebe sama a svou vlastní čistotu. Je-li označeno za prostředek, rozměšňuje se.“³ Na jiném místě Benjamin píše: „literatuře vůbec mohu rozumět jen jako něčemu

³ Překlad Karla Theina (in Ritter 2009, s. 259).

básnickému, prorockému, věcnému, a pokud jde o její působení, každopádně jen *magickému*, to znamená *bezprostřednímu* (*un-mittel-bar*)“.⁴ Zdá se, že právě tato nesnadno uchopitelná „bezprostřednost“, které se Benjamin obsáhleji věnuje i v jiných svých úvahách, tvoří jádro eseje „O jazyce“; také zde je odmítnuto takové pojetí jazyka, podle něž „prostředek sdělení je slovo, jeho předmět věc, jeho adresát člověk“.⁵ Ohniskem pozornosti se tu naopak stává biblická myšlenka, v níž exemplární podobu jazykové bezprostřednosti představuje jméno, resp. schopnost pojmenovávat. Cílem této eseje tedy není, jak by se mohlo na první pohled zdát, jen zvýraznění neinstrumentální působnosti básnického jazyka, ale také snaha představit bytosti a věci jako součást jazykového univerza, v němž je možné znovu zpřítomnit jejich hodnotu, která má původ v jejich „duchovní bytnosti“.

Poznání a pravda

Pohled na skutečnost jako na jazykové dění ale nevychází „jen“ z básnického nebo mystického vidění, má také svůj osobitý filosofický rámec. Určitou představu o tomto rámci nabízí náčrtek „O programu nadcházející filosofie“ (z roku 1917), který se v mnohém překrývá s „Kritickopoznávací předmlouvou“ k Benjaminově habilitaci o barokní truchlohře (dokončené v roce 1925). Oba tyto programové texty spojuje jejich zaujetí pro jazyk jako zvláštní médium, jež poměřuje naši schopnost diferencovaně vyjádřit (a prožívat) zkušenost. O tom, jak širokou oblast zkušenosti je přípustné filosoficky pojednávat, přitom rozhoduje představa o kritériu jasného poznání. Filosofie má tedy jednak kritickopoznávací (*erkennntniskritisch*) stránku, která zkoumá podmínky možnosti (uchopení) zkušenosti, jednak stránku „otevřenosti“ vůči různě široké oblasti prožívaného a poznatelného. Mezi nimi vládne napětí. Podle Benjaminova je sice otázka jasnosti poznání neoddelitelná od schopnosti toto poznání co možná nej přesněji jazykově formulovat, neznamená to ale, že máme ve prospěch exaktnosti logických formulí opustit pole zkušenosti, které jazyk běžně vyjadřuje, nebo ve svých nejdokonalejších podobách symbolizuje či znázorňuje – v literárních dílech nebo v metafyzických systémech. Ačkoli tedy sama zkušenost není vždy přímočaře jazykově uchopitelná, a z pohledu tradice takové nebývá ani poznání (jeho základem je často kontemplace, nahlížení nebo „intuice“), filosofie stejně jako teologie nebo poesie začíná teprve jako úsilí o vyjádření nebo

⁴ Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe*, Band I, 1910–1918. Vyd. Ch. Gödde a H. Lonitz. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1995, s. 326. Není-li uvedeno jinak, užívám v citacích vlastní překlad.

⁵ Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Praha : Hermann a synové, 1998, s. 14–15 (dále jen *AS*).

znázornění (*Darstellung*) skutečnosti. Benjamin například v „Kritickopoznávací předmluvě“ odmítá dovolávat se v rámci filosofie – jako epistemologického kritéria – novoplatónského zření inteligibilního světa (v podobném duchu, v jakém Kant vylučuje ze sféry poznání intelektuální názor), neznamená to však, že by zároveň odmítal platónskou hypotézu idejí; ideje nemůžeme přímo nahlížet, a přesto mohou být znázorněny (*dargestellt*) v jazyce.

Před filosofií tedy vyvstává nárok na otevřenost vůči celku – jazykem uchopitelné – skutečnosti. Proto také Benjamin v „Programu nadcházející filosofie“ navrhuje, aby byla napříště Kantova kritická invence doplněna „pojmem jazykové podstaty poznání“, jemuž odpovídá „pojmem zkušenosti, jenž obsáhne rovněž oblasti, které se Kantovi nepodařilo systematicky pravdivě zařadit“.⁶ Těmito odvrženými oblastmi má na mysli metafyziku zahrnující sféru náboženství. V podobném duchu i „Kritickopoznávací předmluva“ představuje filosofii jako reflexi, která se na rozdíl od matematiky nemůže nikdy vzdát „oblasti pravdy, v níž platí mínění jazyka“;⁷ zde přitom Benjaminovi tanou na mysli hlavně literární díla.

„Program“ a „Předmluva“ se však významně liší v odpovědi na otázku, čím se vyznačuje ona „kritická“ přisnost, která by měla být filosofii vlastní. Ideálem „Programu nadcházející filosofie“ je „vytvořit čisté systematické zkušenostní kontinuum“, přičemž toto kontinuum by se vztahovalo k transcendentálnímu vědomí. Naproti tomu „Předmluva“ ideál systému opouští a věnuje pozornost samotné *formě znázornění* pravdy a s ní spojené otázce filosofického stylu. Jakkoli to zní paradoxně, stylem filosofie, samotným znakem její přisnosti má být „prozaická střízlivost“.⁸ Proč se ale vzdávat systematickosti ve prospěch něčeho na první pohled tak neurčitého? Benjamin vede k tomuto přehodnocení více důvodů; především přesvědčivě ukazuje, že systematická pojmová souvislost poznatků musí nutně postrádat jednotu, kterou neustále předjímá jako své završení: *telos* poznání se jako by stále odsouvalo do nekonečna a s tímto nekonečným úkolem je spojena ztráta smyslu pro hodnotu pomíjivé zkušenosti a jednotlivých bytostí. Jinými slovy: v teleologicky určeném procesu poznávání se jako by bezděčně ze zorného pole filosofie – orientované k nedosažitelnému cíli – vytrácelo zaujetí pro skutečnost jako bohatě strukturovaný celek. Právě na této pestrosti tvořené jednotlivinami však Benjaminovi zvláště záleží, neboť celek pravdivostního obsahu (*Wahrheitsgehalt*) lze podle něj „uchořit jen při nejbedlivějším pohroužení do jednotlivostí obsahu věcného (*Sachgehalt*)“.⁹

⁶ Benjamin, Walter. „Über das Programm der Kommenden Philosophie“. In též. *Gesammelte Schriften*, II, 1. Vyd. R. Tiedemann, s. 168 (dále jen *GS*).

⁷ Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V Saudková. Praha : Odeon, 1979, s. 237 (dále jen *DZ*).

⁸ *DZ*, s. 238.

⁹ *DZ*, tamtéž (překlad upraven).

Pro téma filosofie jazyka je podstatné hlavně to, že spolu s nárokem na systém je odmítnuta i koncepce poznání jako souvislosti *ve vědomí*. Tím se těžiště epistemologie přesouvá takřkajíc na „jazykově imanentní“ rovinu formy znázornění. Aby Benjamin tento přesun zdůraznil, odlišuje od sebe v „Předmluvě“ poznání a pravdu:

Poznání je vlastnění. Sám jeho předmět je určen tím, že se musí uchovávat ve vědomí, byť i transcendentálním. Zůstává mu charakter vlastnictví. Pro toto vlastnictví je znázornění druhotné. Neexistuje již předem jako něco, co sebe sama znázorňuje. Právě to však platí o pravdě. Metoda, která je v případě poznání cestou, jak se zmocnit předmětu – i kdyby šlo o jeho vytváření ve vědomí –, je v případě pravdy metodou znázornění pravdy samé, a tudíž je spoluurčena formou. Tato forma není dána, jako se děje při metodice poznání, v souvislostech vědomí, nýbrž je vlastní bytí.¹⁰

Pravdě je tedy zapotřebí rozumět ontologicky, její bytí se „podobá prostému bytí věci“, je však „nadřazeno věcem tím, že přetrvává“.¹¹ Nakolik se při tom znázornění pravdy děje v jazyce, a je tedy „spoluurčeno formou“, natolik je bytí pravdy v nějakém ohledu *imanentní* samotnému jazykovému podání. Jinak řečeno: pravda není něčím „na straně“ poznávajícího subjektu (v protikladu k objektům ve světě), ani není předmětem vědomí (třeba i transcendentálního), nachází se kdesi mimo dualitu subjekt–objektového vztahu. Benjamin si ji, zdá se, představuje jako neoddělitelnou od způsobu jazykového uchopení skutečnosti. Pravda je (ale nemusí vždy být) součástí útvarů, které usilují o její artikulaci; nebo lépe – nachází se v tom, co už je v jazyce zformulováno, i když ji zrovna nikdo nemyslí (nikomu se neznázorňuje).

V každém případě však pravda není jazyku imanentní zcela, protože není ve svém sebe-znázornění nikdy beze zbytku dána, „pouze“ se znázorňuje. Tento zvláštní způsob – vždy nutně neúplné – danosti pravdy zakládá příbuzenství filosofické formy a uměleckých děl. Je zřejmé, že Benjamin má na mysli ontologické pojetí pravdy i ve „Fragmentu k filosofii jazyka a kritice poznání“ (č. 26 z let 1920–1921), v němž praví, že „umělecká díla jsou místem pravd“.¹² Ostatně v pozadí mnohých Benjaminových textů, které se týkají umění (jako je např. esej „Goethova ‚Spríznění volbou‘“), je třeba číst toto pojetí pravdy jako bytí. V čem je Benjaminovo chápání pravdy „ontologické“ a co vlastně znamená „znázornění“ pravdy, se pokusím ukázat nejprve na příkladu sourozenectví „pravých děl“ a filosofie.¹³

¹⁰ *DZ*, s. 239 (překlad z terminologických důvodů mírně upraven).

¹¹ *DZ*, s. 243.

¹² *AS*, s. 280.

¹³ *LS*, s. 204.

Imanentní kritika

Pravdivostní obsah (*Wahrheitsgehalt*) jazykového tvaru (uměleckého díla) je zachycen ve způsobu utváření jeho věcného obsahu (tzv. reálií),¹⁴ podobně jako je pravda – v případě teoretických pojednání – spoluurčena pojmy a metodou, vykrouženou cestou, v níž je znázorněna. Žádné na jazyku zcela nezávislé zření nebo nahlížení, které by mohlo pravdu jakoby zvnějšku poměřovat, nám podle Benjaminů není dostupné. V čem ale spočívá samo znázornění, jak se liší od jiných způsobů danosti? Odpověď na tuto otázku těsně souvisí s Benjaminovým chápáním bezprostředního (*unmittelbar*) způsobu bytí jazyka. Aby to bylo možné ukázat, je zapotřebí obrátit se k disertaci *O pojmu umělecké kritiky v německé romantice*.

Myšlenka „jazykově imanentní“, avšak nikdy zcela zjevné pravdy osobitým způsobem navazuje na dědictví romantiky, zejména Novalise a Friedricha Schlegela (centrální význam má pro Benjaminů hlavně jeho *Athäneum*). Romantická *imanentní kritika* – velmi zjednodušeně řečeno – vlastně spočívá v překladech jedné jazykové formy do druhé – např. básně do střizlivé kritické prózy. Jejím cílem přitom není „vyčerpát“ báseň a odhalit její skryté tajemství, snaží se jen neposuzovat dílo podle vnějších kritérií, podle „pravidel“, nýbrž nechat se – nakolik to jen jde – vést jím samým. Romantikové tuto zvláštní koncentraci na jednotlivý literární útvar rozvinuli na základě své podivuhodné teorie pozorování, v lecčems blízké Goethově „jemné empirii“, jak jí podává v *Nauce o barvách*. Zvláštní přednost romantického pozorování tkví v tom, že se může zcela analogicky týkat poznání přírodnin jako uměleckých děl. Benjamin ve svém „Pojmu umělecké kritiky“ vysvětluje teorii pozorování především na základě úvah Novalisových:

Proces pozorování je zároveň subjektivní i objektivní proces, ideální i reálný experiment. Je-li skutečně dokonalý, musí být výpověď a produkt hotovy v tentýž okamžik. Je-li pozorovaný předmět již větou a proces je zcela v myšlenkách, pak resultát [...] bude táž věta, jen na vyšším stupni.

A Benjamin dodává: „Touto poslední poznámkou přechází Novalis od teorie pozorování přírody k teorii pozorování duchovních útvarů. ‚Větou‘ v jeho smyslu může být třeba umělecké dílo.“ V tomto smyslu je pak „kritika [...] vůči uměleckému dílu totéž, co je pozorování vůči přírodnímu předmětu“.¹⁵ Jinými slovy: „kritika nemá dělat nic jiného než odhalovat skryté tendence samotného díla, dokončovat jeho tajné záměry. [...] Je zřejmé, že pro romantiky je kritika

¹⁴ Srov. *LS*, s. 160–161.

¹⁵ *LS*, s. 109.

mnohem méně věci posouzení díla než metodou jeho dovršení.¹⁶ Benjamin chápe, že postulát imanentní kritiky v sobě nese zvláštní paradox, protože skryté tendence díla jsou v něm buď uskutečněné, a pak je lze stanovit, nebo v něm uskutečněné nejsou, a pak je stanovit nelze. Pokud se v díle naplnily, je kritika zbytečná, a pokud v něm ani žádné skryté tendence přítomny nejsou, není kritika vůbec možná. Romantické řešení tohoto paradoxu má jediné východisko, totiž prostou realizaci kritiky:

hodnota díla totiž závisí výhradně na tom, zda umožňuje, nebo neumožňuje svou imanentní kritiku. [...] Samotná kritizovatelnost (*Kritisierbarkeit*) díla představuje pozitivní hodnocení; a tento soud nelze vynést na základě odděleného zkoumání, nýbrž jediné na základě samotné kritiky, jelikož pro existenci reflexe neexistuje vůbec žádné jiné měřítko, žádné jiné kritérium než možnost ji plodně rozvinout.¹⁷

Kritizovatelnost je tedy označením pro zvláštní schopnost díla probudit a udržet soustavnou pozornost. Přitom jde o charakteristiku díla, která souvisí s jeho zdařilostí. Podobně jako se při pozorování přírodniny (oblíbeným příkladem romantiků byla fosilie) věc sama podílí na tom, že je poznána, podobně i dílo „vyvolává“ svou kritiku, která je jeho takřkajíc organickým završením.

Mezi romantickou *Kritisierbarkeit* a kritikou, jak jí bude rozumět Benjamin, je ale přece jen zásadní rozdíl. Pro romantiky je totiž umění jako takové „reflexivní médium“, opět analogicky k přírodě; pro obě sféry stejnou měrou platí Novalisův výrok, že „všechno, co můžeme myslet, samo myslí“,¹⁸ tj. myslí samo sebe. Kritika je pak podle romantiků reflexí díla v médiu umění, jen na vyšší úrovni, je to vyšší reflexivní forma téhož, s tím rozdílem, že to, co bylo dříve formou se – nakolik je to možné – stává obsahem. (Podobně jako se u Fichta myšlení, které je formou, stává na vyšší úrovni reflexe myšlením, které je formou této nižší formy jakožto svého obsahu.¹⁹) Lze to vyjádřit jednoduše tak, že tématem formy, již je kritika, je sama forma díla.

Benjamin s romantiky nesdílí idealistickou vizi universa, jež myslí samo sebe. Souvisí to s jeho vzrůstajícím přesvědčením o tom, že poznání (přesněji řečeno pravda) má jazykový charakter, a neutváří se jako spojitost ve vědomí. Benjaminovo vlastní pojetí kritiky nicméně z původně romantické myšlenky

¹⁶ *LS*, s. 113.

¹⁷ *LS*, s. 121.

¹⁸ *LS*, s. 101 (citováno Benjaminem).

¹⁹ *LS*, s. 70. Benjamin se odvolává na definici reflexe z Fichtova spisu *O pojmu vědosloví*: „jednání ze svobody, jehož prostřednictvím se forma stává formou formy jakožto svého obsahu a vrací se k sobě samé, se nazývá reflexe“ (Fichte, J. G. *O pojmu vědosloví*. Přel. J. Karásek. Praha: Filozofie, 2008, s. 41).

zachovává tezi o její imanentní povaze. V každém případě se zdá, že pro Benjamin se celý děj vzájemného vztahu forem odehrává výhradně na poli jazykových útvarů, tj. nikoli v reflexivním, nýbrž v jazykovém médiu. Něco takového je ovšem možné jedině proto, že jazyk sám je svého druhu reflexivní médium. (Slovy eseje „O jazyce“: „každý jazyk sděluje sebe sama“²⁰ neboli vypovídá sám o sobě už jen svou existencí.) Znamená to také, že pro Benjamin neplatí analogie mezi pozorováním díla a pozorováním přírody. Co dokážeme z přírody vyčíst, není dáno v samotných fenoménech (jak by si přál Goethe), ale mnohem spíše teprve v uměleckých dílech. Tvůrce díla se totiž nenechává vést výhradně jevy, v nichž se náhle objeví cosi poznatelného, ale také – na jiné rovině – ztvárňuje fenomény do určité formy, a to v médiu, jež je z velké části dané. O znázornění pravdy věcí může být tedy řeč jen v té míře, v jaké se sdělují člověku, který je „pojmenovává“ a vyjadřuje tím bezprostředně svou duchovní bytnost (stejně jako bytnost jazyka, který sdílí s druhými). Snad tomu lze rozumět i tak, že pravda (protože má jazykovou povahu) samu sebe znázorňuje jen spolu s utvářením (sdělitelné) formy, a není proto přímo uchopitelná v chaosu proměnlivých jevů.

Znázornění idejí a jednota pravdy

Zbývá ukázat, jak konkrétněji souvisí znázornění pravdy s jejím zvláštním způsobem danosti, který je možné uchopit pojmem jazykové bezprostřednosti. Příkladem entity, která se touto bezprostředností především vyznačuje, je (vlastní) jméno. Zdá se tedy, že v intencích Benjaminovy filosofie jazyka se jedná pravděpodobně o jedinou „ilustraci“, která je myslitelná; nejde tedy ani tak o příklad, jako spíše o výlučný archetyp.

Čím více Benjamin tíhne k opuštění romantické koncepce vědomí, tím rychleji spěje k velmi zvláštní době platonismu. Jak píše 9. prosince 1923 ve svém dopise F. Ch. Rangovi, v němž objasňuje záměry své práce o německé barokní truchlohře: „kritika je v souvislostech této úvahy (pokud je totéž co interpretace a v protikladu ke všem stávajícím metodám pojednávání umění) znázornění ideje (*Darstellung einer Idee*)“.²¹ Platónova hypotéza idejí jako neměnných věčných jsoucen zaručujících možnost pravdivého uchopení pomíjivých jednotlivin má svým důrazem na bytí, které je zcela nezávislé na jakémkoli vědomí, blízko k Benjaminově vlastní představě filosofie jako formy jazykového znázornění. Pravda a idea se v těchto souvislostech na první pohled zdají být téměř synonymy. Vraťme se ale ještě jednou k rozdílu poznání a pravdy, jak je formulován v *Předmluvě*:

²⁰ AS, s. 11.

²¹ GSI, 3, s. 888–890.

Vždy znovu se bude potvrzovat platnost věty, že předmět poznání se nekryje s pravdou, neboť ta leží jako jedna z nejhlubších intencí filosofie u jejího zdroje, v platónském učení o ideách. K poznání můžeme dojít otázkami, nikoli však k pravdě. Poznání se zaměřuje k jednotlivému, nikoli však bezprostředně k jednotě jednotlivého. [*Die Erkenntnis richtet sich auf das Einzelne, auf dessen Einheit aber nicht unmittelbar.*] Jednota poznání – kdyby existovala – by mohla být nejspíše míněna jako zprostředkovaně sestrojená souvislost, a to na základě dílčích poznatků, do jisté míry mezi sebou vyrovnaných, zatímco v podstatě pravdy je jednota dána nezprostředkovaně a je sama dokonce jejím přímým určením.²²

Své odlišení poznání a pravdy zakládá tedy Benjamin na hypotéze idejí. Zároveň zde však říká také něco podstatného o způsobu danosti pravdy, která je charakterizována jako sama „bezprostřední“ jednota jednotlivého. Nejde ovšem o jednotu, která by se nějak jevila. Na jiném místě „Předmluvy“ (podobně jako v eseji „Goethova ‚Spríznění volbou‘“) Benjamin vysvětluje, že fenomény, věci či jednotliviny – jsou-li takřkajíc ponechány samy sobě – vykazují jednotu pouze falešnou, tj. takovou, která je vlastní všem jevům a chimérám, nakolik se pouze jeví (jednotu tohoto člověka např. netvoří jeho aktuální tělesný zjev, tzv. zevnějšek). Právě proto také příroda sama o sobě nemůže být žádnou „naukou“ (ve smyslu Goethovy *Farbenlehre*) ještě dříve, než jsou její proměnlivé jevy nějak zform(ul)ovány – jedině pak může vystoupit do popředí jejich pravý význam. V jakém smyslu je ale pravda, na rozdíl od zdánlivé jednoty jevů, *bezprostřední* jednotou jednotlivého? Jak může být tato schopnost sjednocovat jednotlivé spojena s její jazykovou povahou? Pro Benjaminu totiž platí, že nejen pravda, ale i samotná platónská idea je něčím „jazykovým“: „*Idee ist ein Sprachliches...*“²³ přestože není jazyková zcela (její způsob bytí v jazyce má spíše symbolický ráz).²⁴

Aby bylo možné pochopit danost pravdy nebo ideje, je zapotřebí najít takovou entitu, která má i v běžném chápání „jazykovou“ povahu, a přesto se zásadním způsobem vztahuje k empirické skutečnosti, a dokonce podle Benjaminu podstatně spoluutváří její jednotu, aniž by přitom byla na této empirické skutečnosti zcela závislá. Touto entitou je právě jméno, v ideálním případě vlastní jméno. Snad právě v těchto souvislostech je možné porozumět následující pasáži z „Předmluvy“: „pravda přetrvává nikoli jako mínění, které by bylo potvrzováno empirií, nýbrž jako moc (*prägende Gewalt*), která teprve podstatu této empirie vyjadřuje. Bytí, které jedině vlastní takovouto moc, bytí

²² *DZ*, s. 232.

²³ *GS I*, 1, s. 216.

²⁴ Srov. k tomu mj. *DZ*, s. 244.

odtržené od veškeré fenomenality, je bytí jména. Ono určuje danost idejí.²⁵ Jméno tedy zároveň vyjadřuje podstatu (*Wesen*) empirie a současně je – ve svém způsobu bytí – od veškeré fenomenality oddělené. Co se tím míní?

Jméno a bezprostřednost

Podle eseje „O jazyce“ vše sděluje svou duchovní bytnost ve výraze, přičemž sdělovat duchovní bytnost v jistém smyslu znamená sdělovat „svět v duchu této bytnosti“²⁶ [*die Welt im Geiste dieses Wesens*], tj. takový, jakým je právě pro tuto byt(n)ost. Ať už se ale duchovní byt(n)osti sdělují jakkoli – neboť „kolik je různých věcí, tolik je různých jazyků“²⁷ – sdělují se už jen svou existencí.

Zvláštní postavení člověka v celku stvoření pramení z toho, že svou duchovní bytnost sděluje *pojmenováním* jiného: jen člověk má jmenný jazyk. Možnost pojmenovat věci a zvířata (hory, lišku) je přitom odkázána na výraz samotných věcí, na míru sdělitelnosti jejich duchovní bytnosti. „Jazyk této lampy např. nesděluje lampu (neboť duchovní bytnost lampy, nakolik je *sdělitelná*, není vůbec lampou samou), nýbrž: lampu-jazyk, lampu ve sdílení, lampu ve výraze [*Sprach-Lampe, die Lampe in der Mitteilung, die Lampe im Ausdruck*].“²⁸ Jinak řečeno duchovní bytnost „věci o sobě“ není člověku přístupná, poznává ji jen v jazyce, který je médiem, v němž je věc *pro něj* (sdělitelná). Přesto se hory, lampa a liška člověku nějak představují, třebaže beze slov; o tom podle Benjamina svědčí poznání a snad i umění. Kdyby se totiž vůbec nesdělávaly, „jak by je pak měl pojmenovávat?“²⁹ Avšak lidské poznání je omezené a sdělný jazyk věcí temný, jak to Benjamin lapidárně formuluje v jedné dochované poznámce: „Lampu nemůžeme poznat, protože nemluvíme její řečí. A nemluvíme její řečí, protože lampa svou duchovní bytnost nesděluje zcela dokonale.“³⁰ Snad to lze chápat tak, že pro člověka je nemožné stanout v „místě“, z nějž vychází sdělení jiné duchovní byt(n)osti, jinak řečeno vidět a vyjadřovat svět z jejího stanoviska (mimo jiné totiž nemůže zcela opustit jazyk, který je mu vlastní), přesto však dokáže toto (veskrze duchovní) „místo“ nezaměnitelné perspektivy pojmenovat.

Pojmenování věcí má spontánní i receptivní stránku; tuto podvojnost Benjamin vystihuje pojmem překladu. „Překlad jazyka věcí do jazyka člověka není jen překladem němého do hlasného, je také překladem do jména. Je to tedy překlad nedokonalého jazyka do jazyka dokonalejšího a nemůže jinak než k němu

²⁵ *DZ*, s. 243–244.

²⁶ *GS VII*, s. 786 (zde využívám rovněž Benjaminovy pracovní poznámky k vlastnímu textu).

²⁷ *GS VII*, s. 789.

²⁸ *AS*, s. 12.

²⁹ *AS*, s. 14.

³⁰ *GS VII*, s. 788.

něco přičinit, totiž poznání.³¹ Jazyk člověka je diferencovanější, protože se dokáže vztahovat jmenovitě ke každé věci zvlášť, zatímco věci se mohou „vzájemně sdílet jen prostřednictvím více či méně látkového společenství“³² (*stoffliche Gemeinschaft*), které „zahrnuje svět vůbec jako nerozrůzněný celek“.³³ Překlad tohoto nerozrůzněného sdílení, které se však (svou pojmenovatelností) obrací také k člověku, do diferencovanějšího a „ryze duchovního“ jazyka s sebou přináší poznání. Možnost zdařilého překladu je přitom v Benjaminově teorii metafyzicky založena, protože rozmanitost skutečnosti a diferenciací jazyka má v poslední instanci společný původ. Esej „O jazyce“ se v tomto bodě opírá o výklad knihy „Genesis“:

objektivita tohoto překladu je však zaručena v Bohu. Neboť Bůh stvořil věci, tvůrčí Slovo v nich je zárodkem poznávajícího jména, neboť Bůh na konci pojmenoval každou věc poté, co byla stvořena. Zjevně je však toto pojmenování jen výrazem identity tvůrčího Slova a poznávajícího jména v Bohu, nikoli předchůdným řešením onoho úkolu, který Bůh výslovně přidělil člověku: totiž pojmenovávat věci.³⁴

Je zřejmé, že Benjaminova filosofie jazyka, nakolik se ve svých nejzajímavějších úvahách dovolává konceptu jména, vychází z myšlenky božského původu řeči. Garance tohoto prvopočátku však neznamená jeho prostou přístupnost, nýbrž jen to, že není principiálně nedosažitelný. Možnost udělit věcem jména sice pramení v jejich stvoření, v samém bytí jejich duchovní bytnosti, tím se však nic neubírá na expresivní aktivitu nejen věcí, ale i člověka, pro nějž je pojmenování „úkol“.³⁵ Tento úkol na sebe vzal první člověk spolu s přijetím daru jazyka. Podle Benjaminovy interpretace knihy „Genesis“ „v člověku Bůh ze sebe propustil jazyk, který *jemu* sloužil jako médium tvoření“, a tato tvůrčí síla slova, „zbavena božské aktuality, se stala poznáním“. V tomto smyslu „všechn lidský jazyk je jen reflexem Slova ve jménu (*alle menschliche Sprache ist nur Reflex des Wortes im Namen*)“ a „stejně jako jméno nedosahuje Slova, nedosahuje ani poznání aktu stvoření“.³⁵ Dar (*Gabe*) je tedy především úkolem (*Aufgabe*) dokonat stvořitelské dílo ve jménu, které má zrcadlit tvůrčí slovo.

Benjamin zde vlastně předkládá teologicky založený výklad performativní síly jazyka, která je současně podmínkou možnosti poznání. Biblický příběh stvoření přírody (v první kapitole knihy „Genesis“) podle něj „ukazuje hluboký vý-

³¹ AS, s. 23.

³² AS, s. 18.

³³ AS, s. 29.

³⁴ AS, s. 23.

³⁵ AS, s. 21.

razný vztah tvůrčího aktu k jazyku. Akt začíná tvůrčí všemocí jazyka [„budiž“, „učinil“], a na konci [„pojmenoval“] si jazyk jakoby přivtěluje stvořené, pojmenovává je. Jazyk je tedy ten, kdo tvoří, a ten, kdo naplňuje, je Slovem a Jménem“.³⁶ Tím, že Bůh přenechává Adamovi tvůrčí sílu slova v daru dávat jména, stává se z člověka „poznávající téhož jazyka, ve kterém je Bůh stvořitelem“ a v tomto smyslu je poznávající obrazem tvořícího. Ovšem tímto „obrazem“ se člověk teprve stává, a to v té míře, v jaké plní svůj „úkol překladatele“, tj. nako-lik Slovo ve vlastním jazyce „reflektuje“. Adamův úkol udílet jména by však zůstal neřešitelný, kdyby mu stvoření nevycházelo vstříc, „kdyby lidský jazyk jmen a bezejmenný jazyk věcí [...] nebyly propuštěny z téhož tvůrčího Slova“.³⁷ Benjamin opisuje působnost Stvořitele ve „sdělující němotě věcí (zvířat)“ pomocí básnického obrazu: „Bůh dává po řadě zvířatům znamení, na něž přistupují před člověka k pojmenování. Téměř sublimním způsobem je tak dáno jazykové společenství němého stvoření s Bohem v obraze znamení“³⁸. V rajském stavu je tedy jazyk v první řadě (neinstrumentálním) *jednáním*: tvůrčí slovo dává vzniknout svému „referentu“, tj. bytostem, které se – jakoby prodloužením téhož pohybu – stávají (na Boží pokyn) pojmenovatelnými, protože se aktivně obrací k člověku, aby je dotvořil, a tím poznal ve svém jazyce. Proto Benjamin mluví o „*bezprostřednosti* slova ve stvoření a v poznání“³⁹ utvoření adamovského jména je výsledkem součinnosti Boha, člověka i zvířeny. Podstatné přitom je, že člověk vyslovuje jméno jiných bytostí ve *svém vlastním* jazyce, a proto jméno nepřetváří, ani nijak osudově nepředurčuje přistupující věci (zvířata), je spíše jejich neměnnou záštitou, formou uskutečněnou v dokonalejším médiu.

Lidský jazyk je na rozdíl od jazyka věcí poznávající,⁴⁰ protože však pojmenování není spontánním stvořením, zůstává lidské poznání nedokonalé. Absolutní poznání, jehož ekvivalentem jsou jedinečná *vlastní* jména pro každou bytost, existuje opět až na vyšším stupni: „pro Boha jsou slova vlastními jmény věcí; a vlastní jméno člověka je Bohu (ne však člověku samému) slovem“.⁴¹ Spolu s dokonalostí jazyka tedy roste míra určitosti, konkrétnosti poznání a lidský dar dávat (povýtce obecná) jména je tak pouhým odleskem původního stvoření a poznání jsoucna jakožto jednotlivých. A podobně jako je adamovské pojmenování věcí zpečetěním jejich existence v dokonalejším jazyce, tak je ve vyšším, tvůrčím Božím jazyce vlastní jméno člověka takříkajíc původcem bytí svého nositele. Podle Benjaminovy interpretace Bible, určované zde nejspíš tra-

³⁶ AS, s. 20.

³⁷ AS, s. 24.

³⁸ AS, s. 24.

³⁹ GS VII, s. 789 (prolož A. T.).

⁴⁰ Srov. mj. poznámky z pozůstalosti, GS VII, s. 786.

⁴¹ GS VII, s. 787.

dicí judaismu, je „vlastní jméno [...] Slovo Boží v lidských hláskách. Jím je každému člověku zaručeno jeho stvoření Bohem a v tomto smyslu je jméno samo tvůrčí [...] Vlastní jméno je společenstvím člověka s *tvůrčím* Slovem Božím“.⁴²

Svým způsobem je tedy vlastní jméno ze všech jmen tím nejméně „vlastním“. V lidském jazyce zjevně nejsou vlastní jména výrazem poznání jednotlivin ani výrazem sebepoznání (člověk své jméno *vždy* již dostal). Ve chvíli, kdy člověk jako novorozenec obdrží své jméno od rodičů, neodpovídá mu téměř žádný poznávací obsah (ani pro druhé, natož pak pro sebe). Pojmenování v tomto případě není *reflexem* tvůrčího slova, ale jeho součástí; člověk tu nedokonává stvoření poznáním, nýbrž jedině svým bytím. Zároveň je jméno znamením jednoty vlastní existence v dokonalejším Božím jazyce. Na tuto určující, jednotící sílu jména pro každou lidskou bytost Benjamin poukazuje v poznámce k práci o pařížských pasážích: „Jsem ten, kdo se jmenuje W. B.? nebo se prostě jen jmenuji W. B.? To je vpravdě otázka, která vede k tajemství vlastního jména a je zcela správně formulována [...] Hermannem Ungarem: ‚Závisí jméno na nás, nebo my závisíme na jménu?‘“⁴³ Kdyby jméno záviselo na nás, bylo by označením souhrnu životních událostí, kterými se průběžně „naplňuje“, závisíme-li my na něm, pak je jednotlivý život obrazem vyšší – pro nás nepoznatelné – jednoty.

Tak či onak zůstává vlastní jméno pro svého nositele tajemstvím,⁴⁴ ostatně podobně jako *pravá* pojmenování věcí. V situaci po pádu, který následně přivodil babylonské zmatení a rozbuzení mnohosti jazyků, se totiž adamovská řeč pravých jmen rozptýlila a věci a bytosti jsou nyní v mnohosti jazyků „přejmenovány“ [*überbennant*]. Navzdory tomu ale nejsou ani v upadlém jazyce jména beze zbytku nedostupná. Možnost jejich poznání zaručuje „reziduum“⁴⁵ performativní síly tvůrčího slova prostupující stvořením. Tento kořen veškerého jazykového pohybu opisuje Benjamin právě pojmem bezprostřednosti. Bezprostřednost jako epistemologická kategorie⁴⁶ (analogická např. karteziánskému *clare et distincte* nebo Husserlově „samodanosti“), získává u Benjaminova smysl „přeložitelnosti“ jednoho jazykového média do druhého, např. němeého *logos* přírody do diferencovanějšího *logos* lidské řeči. V jeho pojetí Slovo stále ještě

⁴² *AS*, s. 23.

⁴³ *GS V*, s. 1036 (srov. též rozvinutí téže pasáže: *GS V*, s. 1038).

⁴⁴ Srov. kupř. zmínku ve fragmentu č. 8 z let 1920–1921, který svědčí o Benjaminově biblické, resp. (podle mnohých interpretů) též kabalistické inspiraci: „Der jüdische Name (der hebräische) ist ein Geheimnis“ (*GS VI*, s. 18.).

⁴⁵ *AS*, s. 30.

⁴⁶ Bezprostředností jako idealistickou a romantickou epistemologickou kategorií, která je alternativou intelektuálního názoru, se Benjamin zabývá především ve své práci *O pojmu umělecké kritiky v německé romantice* (srov. *LS*, zejm. s. 68–87).

bezprostředně formuje, prostupuje matérii, a poznání, protože je vždy „překladem“, krátce řečeno re-formu(lu)je to, co se před ním „performuje“. Bezprostřednost označuje tuto vzájemnou prostupnost navzájem odlišných médií, která se mohou za určitých okolností „setkávat“ a tak dát vzniknout poznání. Základem každé *dílčí* sluchitelnosti je přitom stále identita bytí a poznání v Bohu, která se v případě člověka stává „reflexivitou“, ovšem nikoli ve smyslu sebe-reflexe, nýbrž ve smyslu usebrání zárodků jmen, neboli „čistého jazyka“⁴⁷ roztroušeného ve stvoření.

Harmonie sfér a neporušitelná distance čistých bytností

Ontologicky zaměřené pojetí jazyka jako bezprostředního výrazu jsoucna znamená, že sama existence věcí, bytostí a událostí je již vstupem do universa sdílení či sdělování. Dokonce i látkové společenství věcí je „bezprostřední a nekonečné jako každé [...] jazykové sdílení“.⁴⁸ V materiální pospolitosti věci takřkajíc přecházejí jedna do druhé nebo slovy „Předmluvy“ vytvářejí „falešnou totalitu“ fenoménů. Ta je podle Benjamina těsně spjata s kouzlem krásného zdání, s onou „magií matérie“, kterou zrcadlí mj. výtvarná umělecká díla: „existuje jazyk plastiky, malířství, poezie. Tak jako je jazyk poezie, ne-li úplně, tedy každopádně spoluzaložen v lidském jazyce jmen, stejně tak je velmi myslitelné, že jazyk plastiky či malířství je založen třeba v jistých druzích věcných jazyků ...“⁴⁹

Jakkoli se však média částečně prostupují, přesněji řečeno sama „ztělesňují“ tuto prostupnost, nejsou na sebe *ve svém celku* vzájemně převoditelná, „v každém jazyce tkví jeho nesrovnatelná, jedinečně utvářená nekonečnost“.⁵⁰ Každé médium podle Benjamina vychází z nezaměnitelného, transcendentálního středu (duchovní bytnosti), přestože „ex-sistuje“ jen jako něco sdíleného (ve své jazykové bytnosti). Právě tento vztah identity v diferenci by bylo třeba uchopit jasněji. Esej „O jazyce“ v tomto směru skýtá jen náznaky (navíc různých) odpovědí, z nichž některé jsou částečně rozvedeny v poznámkách z pozůstalosti:

existuje nekonečně mnoho jazyků, neboť nic není bez jazyka; nekonečnost těchto jazyků ovšem získává svůj velký řád podle vztahu těchto jazykových bytností k bytnostem duchovním, které se v nich sdělují. Neboť míra (*Grad*), v níž jazyky sdělují k nim přidružené duchovní bytnosti, se liší podle dokonalosti tohoto sdělení.⁵¹

Zdá se, že uspořádání a sdělnost jazyků nějak reflektuje řád duchovních bytností, jichž jsou více či méně zdařilým výrazem. Jak jsou uspořádány samotné duchovní bytnosti navzájem, zůstává nicméně utajeno.

⁴⁷ AS, s. 15. (Pojem čistého jazyka dále rozvíjí zejména *Úkol překladatele*.)

⁴⁸ AS, s. 18.

⁴⁹ AS, s. 29.

⁵⁰ AS, s. 13.

Ovšem bez toho, aby se alespoň v náznaku ozřejmil vztah jazyka k duchu, jehož je projevem, není možné pochopit, v čem spočívá jedinečné utváření, sám způsob diferenciacie jmenného jazyka. V eseji „O jazyce“ se Benjamin opíral o biblický příběh stvoření, v němž si jména a věci vzájemně odpovídají: „jak člověk pojmenuje všelikou živou zvířenu, tak se má *jmenovat*“.⁵² Avšak ve stávajících empirických jazycích tato adekvace neplatí. Jména věcí jsou tu do značné míry nahodilá a nadbytečná, což je jednak důsledkem mnohosti, resp. zmatení jazyků („v nichž jméno již zvadlo“⁵³), jednak výrazem faktu, že člověku (ba dokonce i básníku) se jen zřídkakdy daří vystihnout pravou podstatu jednotlivých věcí.

Teprve v pozdějších Benjaminových náčrtcích k habilitaci o barokní truchlohře (z roku 1920–1921) se objevují úvahy o vzájemné relaci samotných bytností. A teprve tyto úvahy naznačují, jakým způsobem je snad možné opětovně zaměřit pozornost k původní diferenciaci „čistého jazyka“. Poprvé se zde také objevuje myšlenka, že se pravá bytnost neprojevuje v souvislých spojitostech (příběhu, sdělení apod.), ale mnohem spíše ve formě sjednocené *konstelace* oddělených krajností. Následující úryvek je tak patrně jedním z mála míst, v němž se ukazuje přechod mezi Benjaminovou esejí „O jazyce“ a rozpracováním pojmu znázornění pravdy, jak o něm pojednává „Předmluva“:

... tak jako je třeba představit povahové vlastnosti člověka jako navzájem vzdálené a disparátní, tak se rozeznává harmonie sfér v jejich vzájemně se nedotýkajících oběžnicích. Každá bytnost je Sluncem a k sobě rovným z téže sféry se chová právě tak, jako si počínají Slunce vůči sobě navzájem. [...] Každé bytnosti [...] od počátku náleží jistá vymezená – a to určitá – mnohost bytností, které [...] jsou k ní přidružené v oblasti empirie jako podmínky jejího znázornění a rozvinutí. Jednota této bytnosti vládne (*durchwaltet*) mnohosti bytností, ve které se ukazuje a která vzhledem k ní zůstává vždy disparátní. [...]

Mnohost jazyků je takovouto mnohostí podstat. Mystická nauka o úpadku pravého jazyka tedy nemůže po pravdě řečeno vycházet z jeho rozpuštění do mnohosti, která by se přičila původní Bohem požadované jednotě, nýbrž [...] musí spíše hovořit o vzrůstající bezmoci integrální vládnoucí síly, jež by se – právě ve smyslu zjevené jednoty bytnosti jazykového typu, tj. v souladu s významem, který pro ni budou chtít vyhradit mystikové – ukazovala ne snad jako původní, vlastně již vyslovená, nýbrž spíše jako původní, ze všeho vysloveného vycházející, slyšitelná harmonie, jíž je vlastní neporovnatelně větší jazyková síla, než jakou má kterýkoli jednotlivý jazyk.⁵⁴

⁵¹ GS VII, s. 789.

⁵² AS, s. 16. (Srov. Gn 2,19; v ekumenickém překladu: „každý živý tvor se měl jmenovat podle toho, jak jej nazve.“)

⁵³ AS, s. 28.

⁵⁴ GS VI, s. 23–25 (fr. 12).

Tato mírně esoterická pasáž je, jak se domnívám, jedním z klíčů k Benjaminově celkové koncepci filosofie jazyka, protože ukazuje, že onen „velký řád“ jazyků založený v jejich duchovní bytnosti je třeba chápat jako vždy znovu nacházenou a zároveň „předjednanou“ harmonii. Tento soulad zvláštního rázu blíže osvětlí teprve „Předmluva“ (resp. její původní varianta nazvaná prostě „Úvod“⁵⁵). Úvahy o jazykovém dění, v němž se teprve rozeznává harmonie čistého jazyka, podrobněji rozvíjí také „Úkol překladatele“ pocházející z téhož roku (1921) jako citovaný fragment.⁵⁶ Také zde příběh rajského původu jazyka ustupuje ve prospěch představy jazykového dění směřujícího k mesiášskému konci dějin, k tomuto stavu „všestranné a integrální aktuality“.⁵⁷

Ve vztahu k eseji „O jazyce“ stojí za pozornost zejména myšlenka vzájemné distance bytností, resp. jazyků. Hierarchická struktura vzájemného vztahu jednoty a mnohosti se totiž zdá být analogická jako v případě výkladu o jménu: věci mají svou vlastní jazykovou bytnost, avšak jí odpovídající jméno dostávají až v dokonalejším jazyce člověka, jenž každou věc vyděluje z materiální a jevové souvislosti všech ostatních; podobně se všechny životní projevy (sdělení) člověka soustředí v jeho schopnosti pojmenovávat, resp. v jeho vlastním jméně, které je přitom jen empirickým „obrazem“ tvůrčího slova, z něž lidská bytost čerpá své bytí (a jehož nejzazším zdrojem je snad, ale to si lze jen domýšlet, samotné jméno Boží, které se již – ve svém čirém bytí – nikomu nesděluje).⁵⁸ Jednoduše řečeno teprve v konstelaci vyššího jazyka se vždy znovu ukazuje, že jednotlivé projevy konkrétních byt(n)ostí mohou být sice různé, na první pohled na sebe nepřevoditelné, ale přesto je jim vlastní – v empirii sice přímo nepostižitelná, přesto však znázornitelná – jednota. A jedině v této jednotě každé byt(n)osti na vyšší úrovni je založena skutečná různost byt(n)ostí na úrovni nižší.

Koncepce znázornění idejí a jednoty pravdy, jak je představena v „Předmluvě“, věrně sleduje tento myšlenkový postup:

co je bytností, existuje v dokonalé samostatnosti a nedotknutelnosti, nejen s ohledem na fenomény, ale zejména navzájem vůči druhé podstatě. Tak jako spočívá harmonie sfér v oběžích hvězd, navzájem se nestýkajících, spočívá také *mundus*

⁵⁵ Srov. *GS I*, s. 925-948.

⁵⁶ Srov. *GS IV*, s. 13: „Nadhistorická spřízněnost jazyků spočívá [...] v tom, že v ní každý jazyk jako celek míní vždy jedno, a sice totéž, co nicméně není dostupné žádnému z jednotlivých jazyků, nýbrž je dosažitelné jen veškerosti jejich vzájemně se doplňujících intencí: čistý jazyk.“

⁵⁷ Takto je o mesiášském konci času řeč ještě v pozdních Benjaminových náčrtech k *Dějinně-filosofickým tezím* (vzniklým v roce 1940). Srov. např. *GS I*, s. 1238.

⁵⁸ Srov. *GS VII*, s. 786: „Bůh nesděluje svou duchovní bytnost v jazyce. Bůh je jediný, pro koho je řeč zprostředkováním. Jeho Jméno již není zůstaveno řeči (*Sein Name ist nicht mehr sprachhaft*). Bůh tvoří skrze slovo.“

intelligibilis a jeho stav na neporušitelné distanci mezi čistými bytnostmi [...] Zvučícím poměrem těchto podstat je pravda.⁵⁹

Opakující se podobenství o harmonii Benjamin podrobněji vykládá v původnější verzi *Úvodu*: „je nejvlastnějším znamením této harmonie, že nevystává jako vztah bytností navzájem (jakoby v téže rovině), nýbrž jako harmonie předzjednaná, v nejvyšším smyslu objektivní“. A v poznámce (která nebyla zahrnuta do textu) dodává: „bytnost věci je to, co jí pokaždé náleží, i když odhlédneme ode všech vztahů, v nichž ji lze myslet. Bytnost, která by musela určit sebe samu jako harmonii vůči jiným, by právě proto přestala být bytností“.⁶⁰ Harmonie (pravda) sama je tedy bytností, musí být však zřejmě bytností vyššího stupně a jedině v tomto smyslu se snad může lišit mnohost idejí od jednoty pravdy.

V obou variantách textu se objevuje spojitost takto chápané mnohosti izolovaných bytností (idejí) s adamovskými jmény: „před rozjímáním vystávají ideje jako spočítaná – vlastně pojmenovaná – mnohost“.⁶¹ Neboť „podobně jako se při pojmenování podávají ideje bez intence, mají se právě tak bezintencně obnovovat ve filosofické kontemplaci“.⁶² Společnou charakteristikou, bytností resp. idejí a v poslední instanci také pravdy, která se jeví být harmonií vždy konečného počtu idejí, je tedy distance, vzájemná nepřevoditelnost a samostatné bytí, nezávislé na jakýchkoli relačních určeních. Předobrazem všech těchto společných rysů je jméno.

Nezávislost zmíněných entit na relačním vymezení Benjamin vícekrát zdůrazňuje, zejména tehdy, když hovoří o povaze pravdy, která je na rozdíl od poznání ne-intencionální: „Pravda nevstupuje nikdy do žádného vztahu, a zvláště ne do vztahu intencionálního. [...] Pravda je bytí bez intence tvořených idejemi. Nezmočňuje se jí tedy mínění v aktu poznávání, ale chceme-li se k ní chovat přiměřeně, musíme do ní vejít a v ní zmizet.“⁶³ Co chce říci tato poněkud tajuplná formulace? Benjamin tyto a podobné myšlenky většinou vykládá v podobenstvích, přesto snad nabízí jakýsi klíč k jejich pochopení.

Vlastně se zde opět klade otázka, jak rozumět „danosti“ čehosi, co nemá relační povahu. Domnívám se, že jedna z odpovědí by mohla znít, že pravda, idea, resp. bytnost či jméno jsou všechno označení pro transcendentální (předmětné zkušenosti nepřístupný) základ perspektivy, v níž se ukazuje celek skutečnosti. To podstatné, duchovní, co každý jazyk sděluje, by pak nebyly dílčí poznatky odpo-

⁵⁹ *DZ*, s. 244–245.

⁶⁰ *GS I*, s. 928.

⁶¹ *DZ*, s. 249; též *GS I*, s. 928.

⁶² *DZ*, s. 244.

⁶³ *DZ*, s. 243 (překlad mírně upraven). Srov. též jeden z fragmentů k filosofii jazyka, *AS*, s. 282.

vidající intenci zaměřené ke konkrétním předmětům. Jazyk by tu spíše ztělesňoval jednu z mnoha nezaměnitelných perspektiv vidění světa, která tvoří kořen veškerých – v daném jazyce realizovaných – intencí. V tomto smyslu by byla pravda (dále již nepojmenovatelnou) uspořádaností určitého pohledu na skutečnost, který znázorňuje (činí názorným) numericky vymezená konstelace idejí. Absencí intence by potom snad bylo možné chápat tak, že při „vstupu“ do určitého hlediska přestává být samotný způsob struktury (*logos*) tohoto hlediska tématem, a stává se podmínkou souvislého pozorování konkrétních daností (což obnáší náhlou ztrátu původního, vlastního hlediska⁶⁴). Snad právě v tomto smyslu odpovídá pravdě jakožto harmonii *bezprostřední* jednota poznání nějaké duchovní reality.

Možná i proto Benjaminovi do té míry záleží na tom, že se jednota nižšího řádu formuje vždy na vyšší úrovni: jedině to mu totiž umožňuje tematizovat nejen jednotlivé předmětné danosti (věci) odpovídající té které perspektivě, ale rovněž tak může v jejím způsobu utváření poukázat přímo na ni samu (na způsob vidění věci). V tomto smyslu potom bezprostřednost jako epistemická kategorie neznamená „danost předmětu“, nýbrž zření celku skutečnosti z hlediska nějaké duchovní bytnosti (jako čistého jádra „překládaného“ jazyka). Podle této interpretace by vlastní Adamovo udílení jmen odpovídalo bezprostřední schopnosti rajskeho jazyka „prohlédnout“ svět očima jiných bytostí. (V dnešních upadlých jazycích, v nichž jméno již uvadlo, se snad z tohoto daru zachovalo alespoň tolik, že člověk – přinejmenším o sobě rovných – smýšlí jako o stvořeních s vlastní nezastupitelnou perspektivou.)

Jakkoli ale pro bytnosti *obecně* platí, že jsou tím, čím jsou, nezávisle na všech vztazích, v nichž je lze myslet, resp. v nichž jsou „pro někoho“, přesto nejsou Benjaminovy byt(n)osti do sebe uzavřené substance. Stále totiž zůstává průvodním a takřka bezděčným rysem existence duchovní bytnosti (nakolik je stvořená) její vstup do universa sdělení, do jazykové bytnosti. (Koneckonců i o pravdě bylo výše řečeno, že sama sebe znázorňuje.)

V této souvislosti je pozoruhodný jeden z Benjaminových raných fragmentů k filosofii jazyka: „jméno je analogon poznání předmětu v předmětu samém. Předmět se rozkládá do jména a bytnosti. Jméno je nad-bytostně [*überwesentlich*], označuje vztah předmětu k jeho bytnosti“.⁶⁵ Snad je tedy možné chápat jméno jako označení pro jednotu způsobů, jak se pojmenované jakožto předmět – něčí – poznávající intence průběžně sděluje, a jak spočívá v sobě samém (resp. ve své duchovní bytnosti). Jméno by pak bylo jakousi „individuální diferencí“⁶⁶ jsoucna, jinak řečeno: jednotou individuální existence a esence, která je na existenci nezávislá, a přesto se v ní projevuje.

⁶⁴ Benjamin hovoří dokonce o „smrti intence“ (srov. *DZ*, s. 243).

⁶⁵ *GS V*, fr. 4 z let 1916–1917, s. 14.

⁶⁶ Individuální diferencí zde mám na mysli jednotu jednotliviny, jak ji koncipuje Duns Scotus.

O tom, že Benjamin rozumí duchovním bytnostem v nejširším slova smyslu jako perspektivám nahlížení světa, svědčí také pasáže z „Předmluvy“, v nichž představuje ideje jako monády: „Idea je monada. Bytí, které do ní s předešlou i následnou historií vchází, podává ve vlastní monadě skrytě, zkráceně a ztemněle obrazec ostatního světa idejí [...] Idea je monada – v ní jako v objektivní interpretaci spočívá prestabilizováno zastoupení fenoménů. [...] v krátkosti to znamená: každá idea obsahuje obraz světa. K úkolu znázornit ideu nepřistupuje jako další cíl nic menšího než vykreslit ve zkratce obraz tohoto světa.“⁶⁷

*

Z předchozího snad vychází najevo, proč Benjamin do té míry zajímají umělecká díla a jejich kritika. Není totiž možné zaujmout duchovní perspektivu druhých bytostí, zato je ale možné takřkajíc vstoupit do světa uměleckých děl, případně kriticky vystihnout takové vidění skutečnosti, které větší počet děl společně znázorňuje ve jménu určité ideje (jakou je kupříkladu „tragédie“ nebo „truchlohra“). Zobrazení světa, které je zároveň jedinečným pohledem na něj, a v němž je dokonce možné na čas se ztratit, je určité výsostnou doménou umění, ale i filosofie.⁶⁸

Protože jsou díla v Benjaminových očích duchovními útvary, které mají své dějiny, v nichž je možné poznávat jejich přetrvávající „pravdivostní obsah“, stávají se dokonce paradigmatem čtení veškerého stvořeného života. Jen umělecká díla je koneckonců přípustné a možné co do jejich pravdy zkoumat: „pojmu života učiníme zadosť spíše tehdy, jestliže přičkneme život všemu, co má své dějiny, a co není pouze jejich jevištěm. Dějinami, nikoli přírodou, natož pak něčím tak kolísavým, jako je pocitování nebo duše, musíme v posledku určit okruh života. Před filosofem proto vyvstává úkol porozumět všemu přírodnímu životu z obsáhlejšího života dějin. A nelze alespoň další život uměleckých děl poznat nepoměrně snáze než další život stvoření?“⁶⁹ Pokud bychom tomu rozuměli tak, že dějiny má vše, co má duchovní bytnost, pak by byla v dějinách přetrvávající pravda, to znamená v tomto případě jednota uměleckého díla – jeho „vnitřní tmel“ přežívající navzdory proměnlivým reáliím, které ztvárňuje,⁷⁰ jinými slovy skryté uspořádání jednoho z nejkompexnějších a zároveň stále ještě jedinečných projevů člověka – pouhým dodatečným *modelem*, na jehož základě je snad možné představit si ztracená pravá jména bytostí, která však musí zůstat ve zdejší čase utajena, neboť podle Benjaminova „je sice pravda, že život nemá

⁶⁷ *DZ*, s. 252–253 (překlad mírně upraven).

⁶⁸ *Srov. např. DZ*, s. 241.

⁶⁹ *GS IV*, s. 11 (použit pracovní překlad M. Rittera).

⁷⁰ *Srov. LS*, s. 160

Umělecké dílo jako překlad knihy přírody

pouze stvoření, ale i výtvor. Určující rozdíl mezi obojím je však dán tím, že pouze život stvořeného, nikoli život vytvořeného, se podílí, nezadržitelně se podílí na intenci spásy (*Intention der Erlösung*)⁷¹.

The Work of Art as translation of The Book of Nature (A Few Remarks on “Walter Benjamin’s Philosophy of language”)

The paper aims to summarize the most significant issues of philosophy of language developed by Walter Benjamin during the period between 1916 and 1925. In a way, it is a reflection on a recently published book by Martin Ritter on this topic. The main focus is on some key concepts of Benjamin’s theory of knowledge such as truth, immediacy and name. These concepts are presented in the contexts of philosophy and art criticism, and also in relation to the theological ground of Benjamin’s thought. Our interpretation is an attempt to picture the presented understanding of language as an exemplification of the unique perspective on reality found in every being, which is especially apparent in works of art.

⁷¹ *LS*, s. 193 (*GSI*, s. 159).

K historicitě a abstrakci žánru

Pavel Šidák

Genologie má v literární vědě zvláštní roli; na jednu stranu se těší postavení zásadní disciplíny, často se dokonce setkáme s tezí, že pojem žánru je klíčový pro genezi i recepci díla i jako koncept pro tematizaci literární struktury v synchronním i diachronním aspektu. Na druhou stranu ji charakterizují nejednoznačná fundamentální východiska (definice žánru jako takového a stanovení systému žánrové klasifikace; spor genologického realismu a nominalismu atd.) a neustálená terminologie (např. splývání či komplikované lišení „druhu“ a „žánru“). Mezi sporné genologické otázky patří i historicitu, resp. invariantnost žánru.

Ve stávající genologické diskusi existují dvě protichůdná pojetí; žánr je podle nich buď historický, nebo ahistorický jev. Historické pojetí – žánr jako do literárních dějin vevázaný a jim podléhající „imanentně literární“¹ jev – zastává naprostá většina soudobých definic.² Historická zakotvenost žánru v nich někdy dominuje; tak např. u J. Hvišče: „Žánr chápeme jako *historický* útvar funkčně determinovaných výrazových vlastností, kterým se v literárním vývoji literárně realizuje a společensky naplňuje styl (sloh) doby“.³ Podobně vyznívá i obecně přijímaná, slovníková definice: žánr je „otevřený systém formálních a funkčních znaků, na nichž jednotlivá díla různou měrou participují“,⁴ kde „otevřenost“ značí proměnlivost žánru v historii.

Je-li definice žánru postavena na konfiguraci (absenci/přítomnosti) formálně-funkčních rysů,⁵ je pojem žánru založen na míře abstrakce; tak se otevírá otázka hranice pojmu žánr (ve vztahu k „druhu“, „subžánru“, ale i k jiným uměleckým druhům – srov. např. otázku příslušnosti dramatu k literatuře). S tím souvisí otázka povahy oněch formálních a funkčních znaků. Lze je hledat v textu samém (v textuře)? T. Todorov tvrdí, že nikoli; upřednostňuje hlubší literární „struktury“ na úkor povrchových „literárních fenoménů“.⁶ Vymezování žánrů z konkrétního textu čelí nebezpečí arbitrární povrchnosti (např. definice povídky

¹ Meyer 1999, s. 75.

² Např. Todorov vyhrazuje ahistorický pojem žánru braku (tedy umění, kde nové dílo nemění žánrovou strukturu) (Todorov 2000, s. 100).

³ Hvišč 1985, s. 12 (kurziva PŠ).

⁴ Wenzel 2006, s. 117.

⁵ V genologickém realismu; premisy genologického nominalismu jsou zcela historické.

⁶ Todorov 2010, s. 18.

počtem slov, oblíbená v učebnicích tvůrčího psaní; nebo „cyklická forma“, již navrhuje Hvišč,⁷ jako základ žánrové definice). Stejně problematická je definice tematická („erotická literatura“,⁸ již uvádí *Encyklopedie literárních žánrů*, je očividně heterogenní množina textů, nikoli genologická jednotka). Hviščova definice zmiňující „styl doby“ připouští i existenci žánru typu „renesanční, barokní novela“ apod.; to je sice skutečně jednotka literárního vývoje, ale není to žánr v pravém smyslu slova, resp. takový pojem neříká nic o tom, co je „novela“, nepopisuje jeho identitu; ve stávající obecně přijímané terminologii je to spíše subžánr.

Historicky vymezený žánr je kategorie čistě literární, a právě ten umožňuje literárněvědnou, resp. literárnědějinnou rozpravu. Historicky chápaný žánr je v literárních dějinách ukotvený; jeho žánrová struktura je otevřená, předpokládá, že se kdykoli může objevit žánr nový. Takový předpoklad potenciálně vede k problematickým případům. Zmíňme dva metonymické: pásmo a německý hrdinský epos. „Pásmo“ bylo jako žánr popsáno pod přímým vlivem stejnojmenné Apollinairovy básně a bylo výrazně dokumentováno v meziválečné české, zvl. avantgardní, poesii (Wolker, Biebl, Kadlec, Nezval aj.) jakožto výrazová a kompoziční struktura symptomatická pro dobové ideje. Pásmo jako žánr nicméně zná jen česká literárněvědná tradice, ostatní (včetně francouzské) vnímají i Apollinarovu báseň prostě jako „báseň“. Nabízí se tak znepokojivá otázka: pojmenovala česká literární věda něco esenciálního, skutečného, co jiné filologie nevidí (a nabídla tak funkční nástroj k porozumění literatuře), nebo je pojem pásma *jakožto žánru* matoucí jev, který do literární historie prostě pouze projektujeme? Todorov nabízí pojmovou dvojici „teoretický“ a „historický“ žánr; historický je ten, jež v historii skutečně pozorujeme, teoretický ten, jež jen předpokládáme (podobně, uvádí Todorov, jako můžeme pracovat s dosud neobjevenými prvky v Mendělejevově tabulce prvků). Zdá se, že prvky této dvojice jsou přísně disjunktivní – určitý žánr je buď teoretický, nebo historický. Jak je tomu ale u pásma?

Obdobné ošidnosti žánrové klasifikace si H. Meyer všimá v případě tzv. německého hrdinského eposu.¹⁰ V 19. století jej definovala německá germanistika; ve skutečnosti však nepopsala reálně existující žánr (měl se v literatuře vyskytovat ve 12. a 13. století), ale spíše manifestovala touhu dobové německé společnosti po vlastních silných kořenech; Meyer zde upozorňuje na nebezpečí falzifikace či ideologické manipulace minulostí za pomoci genologických nástrojů.

⁷ Hvišč 1985, s. 13.

⁸ Mocná 2004.

⁹ Hvišč 1985, s. 13.

¹⁰ Meyer 1999, s. 77–8.

Nabízí se ovšem ještě jiná otázka: zda můžeme funkčními a formální rysy uchopit historicky proměnlivý celek žánru jako jev s vlastní identitou – např. idyly s jejími tolik různorodými rysy (od eklogy a bukolické písně přes pastórálu k selance).

Nechceme zpochybňovat možnost vymezení určitých typů textů na základě formálních a funkčních znaků; připomínáme jen, jak snadno se tímto způsobem sklouzává ke spíše apriornímu či instrumentálnímu vymezení určité třídy. Má-li však mít pojem žánru smysl, musí být pevně fundován. Hledání této hlubší fundace nás logicky vede k ahistorickému přístupu.

Ahistorický přístup k žánrům nabízí úplně jiný pohled. Nevychází primárně od literárního textu samého, ani od literární struktury, ale od toho, co ji předchází, co je mimo ni, ale přitom ji podmiňuje. Je to přístup, který pod žánry (druhy) pojmenovává hlubší, předchůdné jevy, často metafyzického charakteru, a žánr chápe jako jejich literární projekci. Takové uvažování je staré; zvláště se projevovalo v uvažování o literárním druhu. J. W. Goethe chápe druhy („Naturformen“) jako jevy odvěké a přirozené; je přesvědčen, že světu vládne princip analogie: „Každá existující jednotlivost je obdobnou všeho existujícího.“¹¹ Právě v tomto analogickém rámci byly jako korelát mimoliterárních jevů promyšleny i literární druhy, sepjetí pojmu druh s určitou zjevnou a apiori danou skutečností mělo podtrhávat jeho přirozenost a danost. Tak Jean Paul dává epiku do souvislosti s minulostí, lyriku se současností a drama s budoucností. V dalším vývoji se jako zvlášť produktivní ukazuje paralelismus jazykový: v teorii E. S. Dallase se poezie štěpí na hru, vyprávění a píseň, kde hru (drama) Dallas ztotožňuje s druhou osobu préterita, epiku (vyprávění) s třetí osobou préterita a lyriku (píseň) s první osobou singuláru futura. Podstatný je Jakobsonův přínos: ruský vědec vychází z pečlivého studia jazykového systému; jeho cílem bylo předvést korespondenci mezi pevnou gramatickou strukturou jazyka a literárními druhy. Jakobson píše: „Pro lyriku východiskem a vedoucím tématem je vždy první osoba přítomného času a pro epos třetí času minulého.“¹² Epika je spojena se třetí osobou préterita, protože „já“ epického vyprávěče je ve skutečnosti nahlíženo zvenčí jako třetí osoba, a s dramatem spíná Jakobson druhou osobu futura.

Konečně jakýsi vrchol tohoto uvažování – snahy zakotvit „druh“ v širším rámci než čistě literárním (uměleckém) – představuje teorie Emila Staigera. Staiger liší „lyriku“ od „lyrična“ (a analogicky „epiku“ od „epična“ a „dramatu“ od „dramatična“), aby pojmenoval „základní pojmy poetiky“, jež vnímá jako „neochvějně ideály“, jako nadčasové, preexistující ideje v „bytí

¹¹ Cit. dle Wittkowski 2006, s. 158.

¹² Jakobson 1995, s. 716.

člověka“. V tomto smyslu spojuje Staiger lyrično s minulostí, zvnitřněním a slabikou, epično se současností, výčtem a slovem a dramaticčno s budoucností, protivami a větou; tyto analogie mají dokazovat nárok na systematicčnost jeho kategorií. Terminologický posun od „lyriky“ (epiky, dramatu) k „lyrično“ (epičnu, dramaticčno) je symptomatický: namísto literární lyriky, čistě poetologické kategorie, se zde zdůrazňuje „lyrično“ jakožto čistý ideál; ten se sice projevuje v žánrech lyriky a v básnických dílech obecně, ale můžeme jej zakoušet – a dokonce jej zakoušíme mnohem více – „při pohledu na nějakou krajinu“ (analogicky zakoušíme epično „při spatření proudu uprchlíků“, dramaticčno „mi mohla vštípit nějaká hádka“),¹³ tedy v dotyku s jevem mimoliterárním, ve zkušenosti přirozeného světa.

Přesto se v druhé polovině 20. století objevily snahy nejen o revizi literárnědruhového konceptu směrem k redukci tří členů na pouhé dva (K. Hamburgerová), nebo naopak k rozšíření jejich počtu, ale hlavně o radikální přehodnocení pojmu literární druh, který by sice byl i nadále ponechán v diskusi, ale byl by zbaven své apriorní povahy. Tak např. polská badatelka S. Skwarzyńska, jež se pohybuje v rámci funkčněkomunikačním, vychází z kritéria „cíle jakožto organizujícího faktoru“ a navrhuje šest druhů (tvorba dramatická; epická; lyrická; výstavbovo-stylizační, praktická a pomocná, v jejím pojetí de facto intersémiotický překlad); v další precizaci pak dospívá k modelu čtyřčlennému. Její pojetí vysoce hodnotí Jozef Hvišč, když říká (a to je pro nás zajímavé), že Skwarzyńska „naznačuje způsob, jak překonat ahistorický přístup k druhům jako ‚předem daným‘ a ‚přirozeným‘, jak jich zbavit statické ztuhllosti a ohraničenosti, aby se mohly stát živými články historické poetiky“.¹⁴

Nicméně většina dalších pokusů o reformulaci literárnědruhové triády nebyla tak radikální. Je symptomatické, že když na konci osmdesátých let 20. století přináší J. Hvišč vlastní koncepci literárních druhů, nesnaží se již tuto triádu popřít, ale naopak z ní vychází. Jeho pojetí je opět šestičlenné (jako u Skwarzyńskiej); vedle klasické triády (lyrika, epika a drama), kterou přejímá bez dalších modifikací, přidává druh literatury faktu (kam řadí nejen naučnou či populárně naučnou literaturu, ale i sci-fi), druh paraliteratury (populární literatury) a věcné literatury (odborné a publicistické žánry). Hviščův přístup je založen historicky. Chce reflektovat vývoj literatury, resp. proměny čtenářského vkusu a sociálních tlaků tím, že skupiny děl dříve jednak opomíjené, jednak v literární struktuře, jak se domnívá, nezastoupené, vyzdvihuje na místo, které jim dle jeho soudu právem náleží. Sci-fi, paraliteratura a další

¹³ Staiger 2008, s. 32; kritiku Staigerova pojetí viz Pokorný 2008.

¹⁴ Hvišč 1988, s. 318.

se zatím označují genologicky neutrálním názvem „literární oblasti“, ale jsou to jen literární oblasti? Jejich společenská působnost, výrazový kánon, osobitá poetika dost výrazně svědčí o tom, že jde o projevy širší literárně-umělecké platnosti, které není možno vtěsnat do rámce například věcné literatury. Evidentně se v posledních desetiletích měnil charakter paraliterárních žánrů, které se v současnosti už nemohou odbýt dehonestujícím názvem „triviální literatura“. Vytvořily si vlastní poetiku, jazyk, styl i místo v kulturně-společenské organizaci [...] Tim se i paraliterární tvorba jako celek přiblížila představě samostatného druhu.¹⁵

Otázka je, jestli Hviščův přístup skutečně reformuluje klasickou triádu, a překonává-li tak ahistorický přístup, jak si předsevzal. „Literatura faktu“ a „věcná literatura“ nejsou nové oblasti; v klasické triádě nebyly zahrnuty, protože ta se soustředila jen na uměleckou literaturu. Konečně ani paraliteratura není nový druh; novost není v její existenci, ale v důrazu, který na něj současnost klade – proměny čtenářského vkusu však nelze ztotožňovat s proměnami druhů (žánrů). Důvody, proč paraliteraturu vyčlenit jako druh, nejsou, domníváme se, průkazné; paraliteratura není oblast specifická genologicky, ale spíše axiologicky; téměř všechny její jednotlivé žánry navíc mohou mít vždy jak „upadlou“, tak i vysoce umělecky hodnotnou podobu (Poeův horor, Čapkova detektivka; ve filmu např. westernový Jarmuschův *Dead Man*). Zdá se, že Hviščův pokus smysluplnost – a paradoxně i ahistoricitu – triády spíše přiznal, než aby ji jakožto ahistorický, „zuhlý“ koncept marginalizoval.

Učinili jsme zdlouhavou odbočku k literárnímu druhu proto, abychom připomněli, jak byla chápána jeho ahistoricita – a jaké byly pokusy ji „rozhrbat“, převést do historického kontextu. U literárního žánru je obecně výrazná tendence vnímat jej jako méně ahistorický: už Goethe ostře odlišoval od odvěkých a přirozených druhů žánry, jež chápe jako nahodilé a historicky dané (zároveň podává jejich uzavřený seznam: „alegorie, balada, kantáta, drama, elegie, epigram, epištola, epejeja, vyprávění [Erzählung], bajka [Fabel], heroida, idyla, naučná báseň, óda, parodie, román, romance, satira“¹⁶). Nicméně i v případě žánru se objevují pokusy stanovit jej podobně jako druh – jako jev analogický něčemu, co literatuře předchází, jako jev hlubinně založený, a tedy jako cosi invariantního (ahistorického). Některé přístupy se odvolávají přímo na Goetha – Julius Petersen („Zur Lehre von der Dichtungsgattungen“, 1925) přejal Goethovu myšlenku o možnosti vzniku všech žánrů kombinací literárnědruhové triády („lze kombinovat lyriku, epiku a drama, a získat nekonečný počet literárních žánrů“¹⁷); Goethovy věcné „Naturformen“ se tak zjevily jako klíč k de-

¹⁵ Tamtéž, s. 321.

¹⁶ Cit. dle Guillén 2008, s. 132.

¹⁷ Cit. dle Genette 1992, s. 51.

finici jakéhokoli žánru. Petersenova myšlenka (vyjádřená grafem, kruhem, v jehož středu je Goethovo „Ur-Dichtung“, z něhož se paprskovitě rozbíhají do tří stran epika, lyrika a drama, mezi nimiž se pak objevují další žánry) má popisovat evoluci žánrů; zároveň však ukazuje jejich vázanost na věčné druhy, na vztah k těmto invariantním prvkům, které, jak diagram ukazuje, procházejí vývojem nezměněny.

Obdobně uvažuje André Jolles. Jeho „jednoduché formy“ (*Einfache Formen*, 1930) jsou „prapůvodní formy, z nichž se literatura rozrostla do celé své šíře“.¹⁸ Označují devět základních narativních forem (legenda, pověst, mýtus, hádanka, sentence, kusus, memorabilie, pohádka, vtip), jež postihují *jeden určitý základní životní postoj*, a lze je tedy považovat za elementární formy, jejichž kombinováním lze dospět ke komplexním, složitějším literárním formám. Od Goetha po Jakobsona jsme pozorovali snahu nacházet k „věčným“ formám mimoliterární paralely. Avšak Jollesovy jednoduché formy, kořeny literatury takové, jak ji známe, stojí *na pomezí* literárního faktu a mimoliterárního světa: jsou to *narativní* formy a zároveň určité *antropologické* konstanty.

Myšlenka vevázanosti žánrů do „věčných“ struktur je tu již zřetelně formulována; na otázku po charakteru těchto struktur se nabízejí dvě odpovědi: lze je hledat v literatuře samotné, nebo mimo ni. První – předznačenou např. Petersenovou teorií – zastává Tzvetan Todorov. Předpokládá, že „v literatuře existuje několik sémantických univerzálií, témat, která se nacházejí vždy a všude a která jsou málo početná; jejich transformace a kombinace vytvářejí zdánlivě velké množství literárních témat“.¹⁹ Představa takových sémantických univerzálií, věčně se navracejících témat, koreluje s „archetypy“ N. Frye. Fryeův archetyp, „představa předávaná z generace na generaci [...], sdělitelný symbol, který spojuje jednu báseň s druhou, který [...] pomáhá integrovat naši literární zkušenost“, může usouvztažňovat a ujednocovat „daný řád literatury“²⁰ a v posledku umožňuje genezi i recepci textů, a je tak těsně blízký obecně chápanému žánru. Mezi Todorovem a Fryem však vzniká polemika – Frye své archetypy (a opory svého genologického systému vůbec) nehledá v rámci literatury, ale užívá filosofické, psychologické či sociologické kategorie, zatímco Todorov trvá na tom, že genologický princip musí vycházet z literatury samé, z abstraktních struktur skrytých za pozorovatelnými prvky díla (byť sám, když definuje žánr fantastické literatury, sahá do pragmatiky, tedy mimo oblast textu).

¹⁸ Wenzel 2006, s. 773.

¹⁹ Todorov 2010, s. 21.

²⁰ Frye 2003, s. 119 a 171.

Vně rámce literatury zasazují fundament žánru i další dva myslitelé: Ortega y Gasset (žánr jako „klíčový pohled na aspekt lidského světa“, „radikální, navzájem neredukovatelná témata, skutečné estetické kategorie“²¹) a M. Bachtin (jehož žánr však není ahistorický, byť je poměrně trvalý). Ortegův žánr je spíše idea, téma, jež má být vysloveno,²² a zároveň to, čím je vysloveno; Ortegův žánr má de facto performativní charakter; a snad bychom velmi zhruba mohli říci, že tato představa – žánr jako idea a nearbitrární „forma“ – spojuje Ortegův žánr, Staigerův druh a Jollesovu jednoduchou formu. Nejsou to žánry v tom smyslu, jak se tento pojem běžně užívá v literární vědě; je to spíše cosi konkrétnímu žánru předchůdného (Staigerovo „lyrično“, nikoli konkrétní, textově vyjádřená lyrika).

Bachtinovo řešení je ještě jiné. V žánrech se podle něj během staletí „hromadí formy vidění a chápání určitých stránek světa“; „lidské vědomí disponuje [...] žánry na vidění a chápání skutečnosti“, v žánru korelují „jisté stránky světa“ a „formy jejich vidění a chápání“,²³ a žánr se tak jeví jako způsob myšlení, Bachtinovými slovy „pole a oblast hodnotícího chápání a znázorňování světa“.²⁴ Odklon od vnitřně literárního pojetí žánru (Todorov) k žánru jakožto noetickému rastru je zde zdánlivě největší. Ve druhé polovině 20. století se však objevila ještě hlubší možnost zakotvení žánrového konceptu: psychoanalýza Julie Kristevy.

V pojmu „text“ odlišuje Kristeva dva aspekty, genotext a fenotext; fenotext je verbální struktura textu, genotext pak dynamické pnutí mezi nevědomými pudovými procesy na jedné a sociálními a strukturálními zákony na druhé straně; genotext je text ve stavu zrodu (nikoli ve smyslu genetickém, ale ve smyslu psychoanalytickém); jeho povaha není jazyková, je to „proces, který má tendenci artikulovat v efemérních [...] strukturách [mimo jiné, PŠ] matrice vypovídání, dávající vzniknout ‚žánrům‘.“ Žánr je zde pojat jako koncept vznikající před „zrodem“ jazyka i subjektu (genotext je prostor, v němž se mj. subjekt teprve rodí) jakožto otisk „všech sémiotických procesů“²⁵ – mj. pudů a ekologického a sociálního systému obklopujících organismus.

Jak jsme již naznačili, takto pojatý „žánr“ není totožný s běžně užívaným významem tohoto slova. Historicky chápanému žánru (svazku formálních a funkčních rysů manifestujících rysy dobového stylu) je tento „žánr“ logicky

²¹ Ortega y Gasset 2007, s. 65.

²² Žánr „je nejen tím, co má být vysloveno, ale i jediným možným způsobem, jak to vyslovit plně“, Ortega y Gasset 2007, s. 65.

²³ Cit. dle Zajac 1988, s. 323.

²⁴ Cit. dle Mitoseková 2010, s. 326.

²⁵ Kristeva 2004, s. 79.

předchůdným prostorem. Jeví se jako abstraktní systém, jehož je historicky chápaný žánr manifestací: teprve on operuje na úrovni, kde můžeme mluvit o „ekloze“, „bukolické básni“ či „selance“ (nikoli ovšem o konceptu „idyly“). Na této úrovni nelze popřít historickou vázanost žánru, nelze říci, že žánr (ať už chápaný nominalisticky, či realisticky: jako skupina děl i jako svazek rysů) se nemění, nevyvíjí, a popřít tak dění literární struktury. Ono invariantní, ahistorické, tedy „žánr“ výše popsany, zde funguje jako jádro, které zaručuje identitu žánru historického a které si nakonec podřizuje i ony formální a funkční rysy.

Mezi historickým a ahistorickým vymezením žánru tedy není třeba spatřovat rozpor, nejde o dvě navzájem se vylučující definice, ale o jiné úrovně abstrakce, o různé aspekty žánrového konceptu. Obě pojetí je možno propojit. Ivo Pospíšil v analogické souvislosti mluví o dvou „složkách“ konceptu žánru, dominantní (konstantní) a doprovodné, kde doprovodnou složku chápe jako „ono specifické v díle určitého autora“.²⁶ Obě složky podle Pospíšila koexistují v díle v dynamickém napětí. Pospíšilovu „doprovodnou“ složku můžeme v naší souvislosti chápat nikoli jako specifikum autorské, nýbrž historické, dobové (a „autorskou“ specifičnost posunout na ještě nižší stupeň abstrakce, ke konkrétnímu dílu), a dospět tak k historicky chápanému žánru, kde existuje ono dynamické napětí jako napětí mezi historickým (konstantním) a konkrétním pólem žánrového pojmu.

Takové pojetí žánru – jako dynamická koexistence ahistorického „jádra“ a historicky podmíněných rysů – je asi zřejmé (jeho náznaky nalezneme např. u Todorova i u Bachtina). Stále však zbývá výše položená otázka „interního“ a „externího“ přístupu: je ono „jádro“ faktem vnitřně literárním (Todorov), nebo mimo-literárním (Frye), resp. před-literárním (Kristeva)? Tuto otázku lze přeformulovat: který z těchto faktů označíme jako „žánr“ – a do jaké roviny tak posuneme jeho vnímání?

Současná genologie chápe samu sebe jako trojrovinový systém (druh – žánr – subžánr). Bylo by zplošťující chápat tyto roviny jako pouhou hierarchii s klesající mírou abstrakce; mohli bychom je chápat jako triádu, jež sestupuje od abstraktního ke konkrétnějšímu (nikoli konkrétnímu), a zároveň od ahistorického (invariantního) k historicky zakotvenému (variantnímu). Rozumět bychom jim pak mohli v tomto smyslu: pojem „druh“ vyhradit pro vnitřně literární strukturu, která leží pod pojmem žánru, tedy to, co Todorov v odvolání na Bachtina nazývá „typ“²⁷ a co sám nazývá „sémantickou univerzálií“ (u níž bychom před-

²⁶ Pospíšil 1998, s. 23.

²⁷ Todorov uvádí jako příklad „typu“ Bachtinovo polyfonické (nebo dialogické) vyprávění: „tento abstraktní typ byl v průběhu dějin opakovaně realizován v konkrétních žánrech, např. v sokratovských dialozích, menippské satíře, v karnevalové literatuře středověku.“ Todorov 2000, s. 81.

pokládali znakovou povahu, tedy nejen stránku významovou). „Druh“ by tak byl ahistorický koncept, založený na bázi funkčněkomunikační, a tedy potenciálně aplikovatelný i mimo uměleckou literaturu; jeho „ahistoricita“ je samozřejmě ahistorická jen do té míry, nakolik je ahistorická tato báze. Takto chápaný „druh“ není totožný s druhem ve smyslu lyriky, epiky a dramatu, ale také jej zcela nevylučuje.²⁸ Důležitý rozdíl od tradičního druhu je absence závazného počtu, těchto „druhů“ je nutně více (s některými „žánry“, zvl. s těmi v historii málo proměnlivými, by „druh“ mohl být téměř totožný; tak např. Jollesovy jednoduché formy). „Druh“ zaručuje identitu žánru: jednak spíná stejné typy vyprávění během historie, jednak právě jím vzniká specifická „atemporalita“ uměleckého díla: díla vzniklá v sebevzdálenější minulosti k nám mohou promlouvat jako cosi blízkého, projev nám známé komunikační situace. „Druh“ náleží obecné poetice, nikoli historické a zdůrazňuje příbuznost různých žánrů mnohdy chápaných jako jedinečné, srov. žánry uvedené v pozn. 27 a uvedené pod jeden „druh“).

Teprve „žánrem“ se dostáváme do oblasti historické poetiky. Jako „žánr“ bychom mohli chápat historickou realizaci „druhu“, artikulaci „druhu“ formálními znaky dané doby. A. Fowler nabízí pro tuto rovinu pojem „modus“ („způsob ztvárňování obvykle spojení s literárním směrem“²⁹); tento pojem je ovšem problematický, různí teoretici mu přiřkládají různé významy; tak např. C. Guillén jej chápe spíše jako hledisko, např. satira či alegorie; jako takový se „modus“ jeví spíše rozlišujícím, modifikujícím rysem „žánru“. – „Žánr“ je dominantní pole textově analytické intertextuality ve smyslu R. Lachmannové: je to ona intertextualita, jež organizuje povrchovou rovinu textů a vládne např. topoi. Zůstaneme-li u výše uvedeného příkladu idyly, tato intertextualita distribuuje postavu rozmarného satyra antické ekloze a rozkošné údolíčko novodobé selance, obě však spíná v „druhu“ idyly.

Konečně „subžánr“ (žánrová varianta) odlišuje typy žánru v téže historické epoše. Pospíšilovo chápání „doprovodné“ složky žánru pak již ukazuje na konkrétní, jedinečný text, jenž je nutně výslednicí všech těchto tří abstraktních úrovní.

K této triádě však zbývá přidat ještě jednu úroveň, čtvrtou, existující mimo rámeček čistě genologický: ono předchůdné, před-umělecké (před-literární), a, jak jsme viděli u Kristevy, také před-jazykové. Zde se opět vracíme k pólu invariantnímu, ahistorickému, k tvrzení, že žánr není nic nahodilého. Teprve zde se

²⁸ V soudobé diskusi se někdy namísto lyriky a epiky prosazují formálně vymezené literární druhy poezie a prózy. Tento terminologický posun má odstranit rozdílná definiční východiska lyriky a epiky (jež výrazně kritizoval např. Genette; srov. Genette 1992, s. 52–3), ani on však není zcela jednoznačný (srov. žánr básně v próze).

²⁹ Cit. dle Pospíšil 1998, s. 118.

rodí báze pro „druh“ jako fakt jazykový a literární a pro možnost jeho systematizace, která je na úrovni „žánru“ jen velmi obtížná, ne-li nemožná (srov. Hviščovu snahu o systematizaci žánrů na základě „funkčně determinovaných výrazových vlastností“, která nakonec nutně přerůstá do oblasti pragmatiky, tedy mimo tyto vlastnosti samotné). Na této úrovni je možno lokalizovat Staigerovo vymezení („epično“, „lyrično“ jako ideál, který ještě není definován konkrétním jazykovým rysem), které má zřetelnou ambici pojmenovat základní antropologické struktury, způsoby lidské existence. Staigerova myšlenka, že „základní pojmy poetiky“ – ideály – zakoušíme i mimo umění, v přirozeném světě, souzní s konceptem J. Kristevy, resp. se zkušeností, kterou se žánrem máme, totiž že začasť odpovídá určitému psychologickému typu (melancholie–elegie, resp. „elegično“) či psychologické univerzálii (anekdota). Jako specifický případ můžeme připomenout horor, který je na rovině, kterou zde nazýváme „druh“ či „žánr“, jen těžko definovatelný (ne ve všech hororech můžeme stopovat Todořovovu textově danou sémantickou univerzálii); jedině jeho skutečně platné vymezení je afektivní: přirozená lidská potřeba strachu, tedy fakt psychologický, projektovaný do mnoha konkrétních narativních podob (oživlí mrtví a tematizace smrti; „zlá“ místa; vzbouřená příroda apod., ale také texty, které s žádnými explicitními „hororovými“ motivy nepracují).

Zbývá několik poznámek. Žánry tak, jak je zná současná poetika, jsou pojmy nestejně úrovně: na předestřené škále jsou někdy totožné se „žánrem“, někdy s „druhem“, jindy se „subžánrem“ (je zjevná heterogenost pojmů román či mýtus, ekfráze, satira, romaneto, bajka, fejeton). Není náhodou, že většina zmiňovaných teoretiků při genologické diskusi mluví jen o těch z žánrů, které se blíží našemu „druhu“ (mýtus; epos; přírodní lyrika; specifická pozornost se věnuje románu). – Proponovat žánr jako koncept s obligatorním ahistorickým jádrem znamená popřít jak „smrt“ žánru, tak možnost vytvoření žánru nového: domněle „nové“ žánry můžeme chápat jako aktualizaci hlubší, invariantní genologické roviny („druh“), a tedy výraz její flexibility v rovině historicky ukotvené. Možnost nekonečné variability literárního dění tak není popřena ani znejistěna; a genologické pojmy podložené invariantem lze chápat jako transpozici neliterárních „jazyků“ do literárního diskurzu.

Literatura

- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*. Přel. S. Ficová. Brno : Host, 2003.
- Genette, Gérard. *The Architext: An Introduction*. Přel. J. E. Lewin. Berkely – Los Angeles – Oxford : University of California Press, 1992.
- Guillén, Claudio. *Mezi jednotou a růzností*. Přel. A. Housková, A. Berendová a M. Housková. Praha : Triáda, 2008.
- Hvišč, Jozef. „Systematika literárných druhov“. *Slovenská literatúra*, 1988, roč. 35, č. 4, s. 314–321.
- Hvišč, Jozef. *Poetika literárnych žánrov*. Bratislava : Tatran, 1985.
- Jakobson, R. O. *Poetická funkce*. Přel. M. Červenka, M. Chlěbcová a T. Pokorná. Jinočany : H & H, 1995.
- Kristeva, Julia. „Revoluce v básnické řeči“. In táž. *Jazyky lásky*. Přel. J. Fulka. Praha : One Woman Press, 2004.
- Meyer, Holt. „Literární žánr“. Přel. M. Petříček. In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanos et al. Praha : Herrmann a synové, 1999.
- Mitoseková, Zofia. *Teorie literatury: Historický přehled*. Přel. M. Havránková. Brno : Host, 2010.
- Mocná, Dagmar. „Erotická literatura“. In *Encyklopedie literárních žánrů*. Ed. D. Mocná – J. Peterka. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004, s. 168–174.
- Ortega y Gasset, José. *Meditace o Quijotovi*. Přel. M. Mašínová. Brno : Host, 2007.
- Pokorný, Martin. „Od citěného smyslu k činu interpretace“. *Souvislosti*, 2008, roč. XIX, č. 3, s. 227–232.
- Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998.
- Staiger, Emil. „Základní pojmy poetiky“. Přel. M. Černý a O. Veselý. In týž. *Poetika, interpretace, styl*. Praha : Triáda, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika*. Přel. J. Pelán. In týž. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 7–94.
- Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Přel. V. Fiala. Praha : Karolinum, 2010.
- Wenzel, Peter. „Dějiny druhů/žánrů“. In *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. A. Nünning. Brno : Host, 2006a, s. 117–118.
- Wittkowski, Wolfgang. „Výmarská klasika“. Přel. M. Kachliková. In Bahr, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předběžnové*. Praha : Karolinum, 2006, s. 109–210.
- Zajac, Peter. „Poznámky na okraj žánrovej diskusie“. *Slovenská literatúra*, 1988, roč. 35, č. 4, s. 322–328.

Historicity and Abstraction of Genre

Contemporary genology sees genre as a historically-rooted concept. However, a purely historical definition of genre leads to confusion - and also involves the danger of ideological manipulation - or, it does not end up defining a genre but rather a form (Hvišč's "strophic form"). It is therefore possible to argue for an ahistorical, invariant concept of genre: the functional concept of genre needs to be defined both as historical and constant. Such definition is made possible by a reformulation of the genological triad (species, genre, sub-genre), which is preceded by a fourth member: a pre-artistic, pre-linguistic, and psychologically namable basis.

Pokus o kognitívne čítanie Vilikovského románu *Posledný koň Pompejí*

Jana Kuzmíková

Čitateľ si vyberá knihu buď podľa mena autora, alebo podľa témy, či žánru. Žáner a tému zvyčajne predznačuje titul diela. Z titulu *Posledný koň Pompejí* – ako v roku 2001 nazval svoj prvý román Pavol Vilikovský – čitateľ intuitívne vydedukuje, že slovo *posledný* vymeriava časové a priestorové činitele sujetu, *koň* azda zastupuje prírodnú zložku témy a *Pompeje* naznačujú jej historický či civilizovaný rozmer. Literárne zbehlejší čitateľ doplní k slovu *posledný* význam „prvý“, *koňa* spojí so symbolom umeleckej inšpirácie Pegasom, čiže aj s tvorivým písaním, literárnou „vetou“ a naveky mŕtve Pompeje navodia význam večného spánku. Z *Posledného koňa Pompejí* takto bezprostredne vyplynie *Prvá veta spánku* (1983), druhá Vilikovského kniha, z ideologických dôvodov vydaná až osemnásť rokov po debute *Citová výchova v marci* (1965).

Berúc do úvahy *Prvú vetu spánku*, akiste aj prvej vete románu *Posledný koň Pompejí* treba venovať zvýšenú pozornosť. Text románu sa však nezačína autorovou vetou, ale citátom prebraným od filozofa Senecu: „Po dlhej prestávke znovu som uvidel tvoje Pompeje: zdá sa mi, že som sa vrátil do rokov svojej mladosti“ (Vilikovský 2001, s. 5; pri ďalších citátoch z komentovanej knihy budú uvedené len strany).

Úvodnou vetou usmernení do čias antiky, minulosti a kultúrnych dejín asociujeme význam „posledného koňa“ so známou umeleckou a literárnou symbolikou koňa. Senecova predstava koňa v súvislosti s umením sa spájala s ohraničeniami duše. Duša totiž v posvätnom nadšení dokáže prekročiť svoje obmedzenia a vysloviť veci „nadľudské“: „Je pro ni nemožné dosáhnout něco nevšedního, nedostupného, dokud nevystoupí ze sebe samé: je nutné, aby se odchýlila od obvyklé cesty, vyšvihla se vzhůru, zahryzla se do uzdy, strhla s sebou svého jezdce a donesla ho tam, kam by se sám bál vystoupit“ (Seneca 1973, s. 108).

Ak nás ako (post)moderných čitateľov zaujíma symbolika koňa aj v modernej literatúre, tak napríklad popredný iniciátor modernej (modernistickej) literatúry Charles Baudelaire na rozdiel od Senecu nespájal symbol koňa s ohraničeniami duše, ale s časovými životnými uzáverami. V básni *Le Goût du néant* (Túžba po ničote) zo zbierky *Kvety zla* (1857) pripodobňuje svojho ducha k starému malátnemu koňovi, ktorého už nedokáže roznietiť nijaká osrotra nádeje:

„A nelítostný Čas mě hltá bez ustání
jak sněhy mrtvolu, tuhnoucí zvolna v led,
a já se dívám s hůr, zře na kulatý svět,
a nehledám si v něm již nikde pelech ani.

Lavino, ráčíš mě již strhnout temnou strání?“
(Baudelaire 1966, s. 106. Prel. Svatopluk Kadlec).

V Baudelairovej obraznej lavíne bezútešného ľudského osudu sú zakódované aj antické časy a udalosti, keď prírodná lavína zavalila a pochovala život v prekvitajúcich Pompejoch, čoho predzvesťou bolo silné zemetrasenie v roku 62 n.l., ktoré popísal aj Seneca. No skazonosného výbuchu Vezuvu v roku 79 sa Seneca už nedožil: v roku 65 na príkaz cisára Nera jeho duch vykrvácal vlastnou rukou. Podľa toho by príbeh románu *Posledný kôň Pompeji* nemal vrcholiť všeobecnou nezvratnou skazou, skôr by mal sledovať jej predzvesti v „zemetraseniach“ individuálnych ľudských osudov, ktoré môžu byť tragické nezávisle od veľkých historických udalostí a katastrof.

Na tomto mieste by som doterajšiu interpretáciu románu *Posledný kôň Pompeji* mala na chvíľu pozastaviť kvôli otázke, akú povahu má moje doterajšie uvažovanie a či je literárnovedne odôvodniteľné. Zastávam kognitivistický názor, že do procesu porozumenia literárnemu textu sa zapájajú mentálne mechanizmy vnímania, usudzovania, vyvodzovania aj emócií. V tejto štúdii sa budem bližšie zaoberať prototypovými naratívno-emocionálnymi vzorcami, aktivizujúcimi sa v procese vnímania príbehu, čiže budem sa zaoberať naučenou klasifikáciou, schematickými očakávaniami a hypotézami a spôsobmi, ktorými čitateľ prostredníctvom kognície aktívne formuje naratív (príbeh). Abstrahovanie štruktúrnej logiky textu (príbehu) sa v tomto prípade stáva podporným mechanizmom pre recepcnú selekciu, organizáciu, interpretáciu a vysvetľovanie príbehového materiálu a čitateľského poznania a skúsenosti. Naratívne štruktúry sú tu „menej vlastnosťami príbehového materiálu a viacej vlastnosťami ľudskej mysle“ (Mišíková 2009, s. 98). V tejto perspektíve sa obraciame k mentálnemu priestoru prototypových príbehov, ktorých existencia je potvrdená naprieč kultúrami. Pri ich vysvetľovaní budem využívať najmä teóriu a poznatky Patricia Hogana (2003).

Takže odpoveď na otázku o spôsobe (metóde) zvoleného literárnovedného prístupu k Vilikovskému románu začína danosťou, že nateraz sa/sme vytýčili tri „uzly“ nášho čítania a výkladu románu:

1. **čas**, čiže všetko prvé až posledné,
2. **kôň**, čiže prechod od prírody, cez dušu k umeniu,

3. Pompeje, čiže javy tragické a nerovnovážne osobného aj civilizačného charakteru.

Autorom aj nami čitateľmi vyzdvihnuté tri „uzly“ (čas, kôň, Pompeje) možno považovať za vstupné domény, ktoré podľa kognitívnej poetiky tvoria „generický priestor“ (Stockwell 2008, s. 55), z ktorého v mysli človeka vzniká „zmiešaný priestor“ s vlastnou logikou a ďalším „životom (ako bohatý fikčný svet)“ (tamže). Bohatosť a povahu knihou navodeného fikčného sveta, ako aj jeho vývin najviac zasahuje a formuje osobná skúsenosť čitateľa. „Znalosti o štandardných situáciách uložené v dlhodobej pamäti majú rozhodujúci vplyv na spracovanie textu“ (Schwarzová 2009, s. 25). V našom prípade môže významnú úlohu zohrať napríklad fakt, do akej miery sú pre čitateľa dôležité Pompeje: hlavne ako veľmi sa ho dotýka náhla prírodná ne/spravodlivosť, keď smrť kosila bez výnimky zaradom. V prípade, že veľké konečné riešenia (prírodné katastrofy, revolúcie, vojny) používa čitateľ ako hodnotovú mierku, ovplyvňuje to jeho citlivosť na „menšie“ ľudské nešťastia. Dá sa predpokladať, že ak sa románový svet od svojej prvej vety vystavuje neustálej kontrole malého ľudského osudu veľkým nešťastím, osobitne si musí byť vedomý skúsenostných obzorov svojho čitateľa, aby dokázal, ako povedal Seneca, strhnúť svojho čitateľa za hranice jeho duševných limitov. Inak čitateľa zážitkovo nezasiahne. Tu spočíva odpoveď na vyššie položenú otázku, ktorá sa týkala uplatnenia literárnovedného postupu: pokúšam sa o kognitívny prístup k umeleckému dielu, ktorý zohľadňuje aj čitateľský zážitok, empatiu (identifikáciu) a účinok. Teda prednostne budem sledovať naráciu ako aktuálnu a individuálnu realizáciu abstrahovaného príbehu (naratívu).

Keď vedľa seba položíme Senecovu a Baudelairovu predstavu koňa v službách literatúry, vysvitne, že by tým posledným koňom, tou naposledy inšpirovanou dušou literatúry pokojne mohla byť hoci Baudelairova modernistická báseň *Túžba po ničote*: „Můj duchu malátný, dřív vždycky chtivý klání, / Naděje, nítící svou ostruhou tvůj vznět, tě nechce sedlat již. / Lež, oři, váháš hned, / když vidíš překážku a máš se dostat za ni. / Spi tupým spánkem svým...“ (Baudelaire 1966, s. 106. Prel. Svatopluk Kadlec). Strhujúce prekračovanie prekážok duše, čo v umeleckom písaní vyžadoval Seneca, je pre Baudelaira už minulosťou. Ako sa teda mohol zrodiť u Vilikovského ďalší *posledný kôň (Pompeji)* a aký je to vlastne kôň?

Pýtajúc sa na koňa, akiste sa pýtame na povahu literárneho textu, ktorý nasleduje za daným symbolickým nadpisom. Prednostne nás zaujíma, či autorom aj nami vytýčené tri „uzly“, domény textu určujú, *predpovedajú* ďalší vývoj fikčného sveta. Ak áno, nasledujúca interpretácia bude kognitivistická v tom zmysle, že bude ponúkať vysvetlenia na základe priebežného procesu čítania, nie

na základe vymedzujúcich teoretických konštrukcií (napríklad nejakej teórie rozprávača či určitého žánrového konceptu, prípadne podľa ohraničujúcich kritérií istých smerov a hnutí apod.). Keďže však garantom tohto textu je moja celková čitateľská skúsenosť, ktorá zahŕňa aj prácu literárnej vedkyne s množstvom textov, a pretože tento výklad je zamýšľaný ako odborný text na zverejnenie, budem používať aj abstrahujúcu deskripciu, explikáciu a kategorizáciu, teda paradigmatické spôsoby myslenia, aby som čitateľovi tejto štúdie paralelne poskytl tiež istú verifikáciu a zároveň načrtnú modelovú skúsenosť z čítania konkrétneho umeleckého textu.

Román *Posledný kôň Pompejí* teda začína už spomínaným citátom zo Senecových *Listov* a po ňom nasleduje ľudovo-naivný príspevok tínedžerského literáta z roku 1973 o mládencovi, čo si nevedel vážiť výdobytky socialistickej vlasti, na ktorých sa radostne podieľala aj jeho matka, a v ošiali z ranenej hrdosti emigroval do Anglicka. Tam za pozlátkami kapitalizmu spoznal odvrátenú tvár imperializmu, najmä „nekonečnú“ hmotnú biedu vykorisťovaných. Chcel sa vrátiť domov, no ohrdnutá matka mu odmietla poslať peniaze na návrat, hoci sa mu už otvorili oči a rodnú socialistickú vlasť už začal „milovať“.

Autorovo predstavenie dnes už zabúdanej socialistickej ideológie a propagandy, zostavené z jej prázdnych hesiel a neživotných fráz, ale reálne pôsobiace proti návratu mladého emigranta domov, sa stavia voči uvádzajúcemu Senecovmu citátu, voči myšlienke nespochybňujúceho návratu, vo všetkom totožného s minulosťou: „zdá sa mi, že som sa vrátil do rokov svojej mladosti“ (Vilikovský 2001, s. 5). Čo sa vari dá zopakovať, je len dávnejší zámer.

Tak či onak však úvod románu má svoju úlohu naladiť čitateľa: aj keď dnešný čitateľ nemusí z vlastnej skúsenosti poznať fungovanie ľudí v socialistickom zriadení a môže vnímať vstup do knihy len ako ironický žánrový obrázok minulosti, predsa len výrazná tragikomickosť duchovnej cesty hrdinu bez šťastného konca je formou prototypového rozprávania, ktoré je intuitívne pochopiteľné každému čitateľovi. Totiž, v našom myslení sa citové účinky umenia prepájajú s emočnými prototypmi. V prológu románu sa explicitne reflektuje cit len na jednom mieste: „Mal kúsok citu, ale len toho najnutnejšieho, citu pre matku. Cit, ktorým stojí na rodnej zemi, voľne na nej žije bez hladu a biedy, nepozná“ (Vilikovský 2001, s. 7). Lahkovážny odchod mladého hrdinu z vlasti a jeho dobrodružný pobyt v Anglicku rozhodne nie sú tak citovo významné, ako skľučujúci záver jeho príbehu, keď sa dobrovoľná emigrácia mení na nútený exil tým, že matka mu odmietne pomôcť, aby sa mohol vrátiť domov. Na svojej ceste nenachádza ľahkú šťastie a navyše je za svoju neposlušnosť potrestaný. Zisky sú nulové a straty bolestné. Groteskný „stratený prípad“ naivného emigranta je teda postavený na emočnom prototypy žiaľu, ktorého zdrojom je

to, „čo cítiš, keď ti niekto milovaný zomrie, a ty to vyjadruješ plačom“ (Hogan 2003, s. 86). To je niečo úplne konkrétne, zároveň však daný prototyp implicitne obsahuje schému (příbehu) akéhokoľvek nedostatku (napríklad márne usilovanie sa o naplnenie nejakej túžby). Mladíkovi z prológu sa nespĺnili jeho predstavy o lepšom živote v Anglicku a bol odvrhnutý aj vlastnou matkou. Úchylné konanie matky, ktorá je aktivistkou rodnej komunistickej strany socialistickej vlasti a kvôli svojmu presvedčeniu zavrholá aj vlastného nevedomeleho syna, je pre bežných čitateľov celkom účinným podnietením citového úrazu. V čitateľových predstavách sa vyvolávajú sugescie, vďaka ktorým sa aktivujú pamäťové stopy v jeho mysli, ale ešte bez prenosu do vedomia. Po sugestívnej fáze, keď sa prostredníctvom slov, fráz, tém, udalostí súvisiacich s utrpením, už aktivovali čitateľove spomienky na utrpenie, presakujú emócie pridružené k spomienkam do vedomia – ešte stále len ako pocity, čiže fenomény nespracované na myšlienkovej úrovni. To je fáza tzv. sentimentov, estetického pociťovania. Estetická skúsenosť nie je úplným vyvolaním minulosti, pamäťových stôp. Vyvolávajú sa len také stopy, kde sa spája udalosť, príčina s účinkom (napríklad v mysli vystúpi spomienka na smrť spolu s pocitmi žiaľu). Ak sa stopa vyvolá úplne, jej sprievodná emócia je už zviazaná s istým osobným záujmom: názorným príkladom je hoci zažívanie nenahraditeľnej *osobnej* straty následkom smrti určitej milovanej osoby. Egocentrickosť však nepatrí do obsahu estetickej skúsenosti.

Rozmýšľanie o emóciách sa týka nielen priebehu citov počnúc ich vznikom vďaka istým podmienkam a potom uvedomovaním si ich fenomenologických charakteristík a akčných/výrazových dôsledkov, ale zahŕňa tiež predstavy o princípoch oprávnenosti (určitých citov a reakcií) a variabilných normách formujúcich sebahodnotenie a kontrolu emočných impulzov (Hogan 2003, s. 85). Toto všetko je dôležité aj z literárneho hľadiska, keďže „emocionálna odozva je súčasťou príbehu rovnako ako ‚kognitívne‘ usudzovanie a je dôležitá i pre chápanie intradiegetických vzťahov rovnako ako pre chápanie ‚dištancie‘ od diegetického sveta“ (Grodal 1977, podľa Mišíková 2009, s. 100).

Po úvodnom neúspešnom „výlete“ mladíka do Anglicka nasleduje ťažiskový príbeh románu *Posledný kôň Pompejí*. Je o študijnom pobyte slovenského vysokoškolača v Anglicku na začiatku sedemdesiatych rokov minulého storočia. Začína: „Volská tvár, bez urážky“ (s. 10). Už prvá veta spomienkového rozprávania opäť odkazuje na jednu z domén nášho čítania, keďže tzv. koníčkový závit (hippocampus) je hlavným miestom v mozgu, kde sa ukladajú informácie o vnímaných tvárach. Volská tvár na mäsitej šiji môže byť ploskonosá, oči podliate krvou, oblasť uší zarastená srstou. Spomenuté znaky sú totožné tiež s opisom – okřídleného koňa. Zlého, tupého a pudového, ktorý je zapriahnutý spolu so silným, dob-

rým a ušľachtilým koňom v okridlenom záprahu, riadenom vodičom duší – rozumom. Touto metaforou, prevzatou od učiteľa Sokrata, vysvetľoval Platón podstatu ľudskej duše. V jej kontexte sa ocitá aj Vilikovského kniha, veď už prvý pohľad na jej prebal informuje presvedčivo: vidíme reprodukciu fresky z Pompejí, na ktorej je duša života Psyché v náručí okridleného Amora, boha lásky. Ich spoločným poslaním bolo „po zemi šíriť čistou lásku, manželskú vernosť, ušľachtilé priateľstvo a všetko, čo je krásne a žiaduce“ (Trencsényi-Waldapfel 1976, s. 349).

Od nepamäti oslavované ideály krásy, dobra a šťastia sú zviazané s príjemnými pocitmi. Kladné pocity sú podmienené aktuálnou zostavou, aktuálnym „vlnením“ ústredných prototypových emócií, medzi ktoré rátame zaľúbenosť, slasť, hnev, strach a hlad (= túžba jesť). Dané základné pocity v ich plusových alebo mínusových rozmedziach vo všeobecnosti obsahujú každé literárne rozprávanie. A práve cíť, čiže niečo prvotné pre umeleckú tvorbu, by v literatúre mal skúmať a popísať hrdina Vilikovského románu počas svojho študijného pobytu v Londýne. Zadaním jeho odbornej práce je dokonca špecifická slovanská citovosť.

Pre hrdinu však predstavuje slovanská citovosť pseudoprávny problém, čosi, čo sa človeku len „stáva“ (tak ako sa v prológu „prihodila“ životom zmúdreému emigrantovi láska k socialistickej vlasti). Niekoľko si napríklad môže dať „svoju citovosť označovať“ (s. 12) ako slovanskú a zaradiť sa k Slovanstvu. Stať sa Slovanom, nečakané uvedomenie si tejto skutočnosti vyvoláva v hrdinovi zdesenie až s telesnými prejavmi: akoby „zbadal na tele ďalšie, opačné pohlavie“ (s. 11). Náhle objavenie sa iného pohlavia odkazuje na knihu *Druhé pohlavie* (1949) Simone de Beauvoir, v ktorej autorka tvrdí, že ženou sa človek nerodí, ale sa ňou stáva pod vplyvom mužsky orientovaného sveta.

Takže hranice či už fyzické, alebo mentálne môžu, ale tiež nemusia rozdeľovať a kategorizovať citovosť ako vlastnosť národnú, skupinovú či rodovú, podobne ako sa dá, ale nemusí členiť literatúra podľa jazyka, obdobia, žánrov, hnutí a podobne. Ak sa pokúsime nezaťažovať sa rozdielmi, ale sústredíme sa na to, čo charakterizuje literatúru ako takú a čo je jej „večným“ zdrojom, dospejeme k tvorivému človeku, ľudskej myšli. Lenže človek má v zásade iné pocity, keď vytvára umelecké dielo a tiež keď ho vníma, prijíma, a iné sú duševné stavy v reálnom živote. (K tejto otázke sa vyjadroval už J. M. Lotman 1984, s. 25) Aj akokoľvek naivný človek pociťuje v procese čítania inú lásku alebo hnev k hrdinovi románu a inak je to vo vzťahu k životnému partnerovi. V živote máme do činenia so skutočným „pohnutím“ lásky alebo hnevu, ako čitatelia literatúry však zakúšame esteticky modifikované cítenie, ktoré je viac sentimentálnym zážitkom než zložitým duševným procesom, zameraným na istý objekt.

Odlíšnosť estetických pocitov a skutočných životných citov a zároveň aj ich prepojenie je predmetom skúmania hrdinu románu a tiež problémovým dôvodom (dominantou) Vilikovského narácie. Jednoducho ide o to, že jedným z cieľov umenia je predstaviť a dosiahnuť citový účinok. Hrdina to má skúmať nepriamo cez tému slovanskej citovosti, zatiaľ čo problémom textu je rozvíjanie literárnej narácie, konštrukcia sujetu z hľadiska a pod vplyvom emočných stereotypov.

Román *Posledný kôň Pompejí* prináša teda príbeh hrdinu, ktorý pozoruje ľudskú citovosť ako takú, pretože sa odmietol zaoberať špecifickou témou svojho študijného pobytu v Londýne, ktorou je slovanská citovosť v diela Josepha Conrada. Ak uvažujeme o citovosti vo všeobecnosti, dospejeme k uzáveru, že smerodajným citovým naplnením ľudského života je pocit šťastia. V ľudskom myslení existujú dva hlavné prototypy, ktoré podmieňujú vyvolanie pocitu šťastia. Sú to jednak romantická jednota v láske a jednak spoločenská a politická moc spolu s materiálnym blahobytom. Z týchto prototypových východísk sa generujú aj prototypové narácie. Inak vzaté, cieľom prototypových rozprávání je naplnený milostný zväzok a spoločenská alebo politická moc. Negatívnym náprotivkom sú prototypy zviazané s vyvolávajúcimi podmienkami žiaľu. Tu sú určujúce smrť milovanej osoby a úplná strata spoločenskej či politickej moci, najmä cez vylúčenie buď vnútri spoločenstva (uväznenie), alebo mimo neho (vyhnanstvo). Na týchto negatívnych skutočnostiach je osnovaný prólog Vilikovského románu, čím je zadaný tiež náladový (citový) tonus celého textu aj jeho čítania.

Vyvolávajúcimi podmienkami šťastia sú v rámci prvého prototypu romantickej lásky naplnenie vzťahu, sympatie a v rámci druhého prototypu spoločenskej moci je to úspech, splnenie úlohy, realizácia cieľa, túžby, získanie povýšenia, rešpektu, dosiahnutie prijatia, spolupatričnosti. Vyvolávajúcimi podmienkami žiaľu sú pre romantický prototyp smrť milovanej osoby, strata vzťahu, odlúčenie, odmietnutie a pre prototyp sociálnej moci vylúčenie, zamietnutie, bezmocnosť, ocitnutie sa bez pomoci. Z osobného a sociálneho prototypu šťastia sa odvíjajú naprieč všetkými kultúrami, resp. civilizáciami dva hlavné typy literárnej narácie: romantická a hrdinská tragikomédia (por. Hogan 2003, s. 98). Výraz komédia v pojme tragikomédia treba chápať ako vyjadrenie nie negatívneho, nie-tragického prežívania, teda treba ho chápať ako výraz pre všeobecne pozitívne až radostné či komické, veselé situácie. Pritom samozrejme platí, že rozprávania môžu byť o čomkoľvek. Väčšinou sa však v každom rozprávání dajú rozoznať štruktúrne základy romantickej a/alebo hrdinskej tragikomédie. Keďže hlavným cieľom ľudského príbehu je dosiahnuť šťastie, komédia predčí tragédiu v tom zmysle, že tragédia je odvodená z komédie, lebo tragédia je zvy-

čajne „osekanou“, zrazenou, skrátenu formou štandardného priebehu (štruktúry) šťastného príbehu.

Časom overené tragikomédie (azda najlepším príkladom sú Shakespearové diela) patria ku kánonu národných literatúr a predstavujú paradigmatické diela v literárnej tradícii. Preto sú pre bežného čitateľa dôležitým vzorom literatúry a návodom na jej porozumenie. V súčasnosti tiež vznikajú tragikomédie (dnes hlavne vo filmovom priemysle – film *Pelíšky*, *Avatar*), čím sa naďalej v kultúrnej tradícii aj v ľudskom myslení utvrdzuje centrálna pozícia prototypových rozprávání.

V prototypových príbehoch zohráva dôležitú úlohu okrem dvoch hlavných „druhov“ šťastia: romantického a mocenského, aj šťastie etické. Jeho povaha v románe *Posledný koň Pompejí* je zvlášť dôležitá, keďže máme do činenia s „posledným koňom“ literatúry. Treba mu venovať pozornosť.

Hrdina románu, ktorý sa predstavuje ako Joe, má analyzovať slovanskú citovosť. Namiesto toho trištvrté roka dáva v Londýne prednosť iným aktivitám. Ku koncu študijného pobytu, keď sa začína románový príbeh, ocitá sa hrdina v dileme, ako naložiť so svojou prácou i zvyšujúcim londýnskym pobytom. Zhodou okolností sa zoznamuje s anglickým gentlemanom, ktorý sa stane jeho častým spoločníkom. Zväzkom so spoločníkom prichádza Joe o svoju osamelosť, ktorú si dovtedy celkom vychutnával. Hneď v deň zoznámenia pozýva nového známeho do svojho študentského podnájmu.

Vývoj diania svedčí o tom, že postavu gentlemana treba čítať ako hlbokú súčasť hrdinovo, čiže aj rozprávačovho prežívania a posudzovania sveta, lebo Joe zhodnotil prienik spoločníka do jeho života ako stratu osamelosti. Nielen samoty, čo je vonkajší pohľad na individuum mimo vzťahov s inými. U Joa však ustupuje tiež bytostná osamelosť, najvnútornejší pocit človeka, ak jestvuje bez intímnych väzieb k svojmu okoliu. Preto sa treba spýtať, či hlas gentlemana nie je len vlastným prejavom už staršieho hrdinu v neskoršej pozícii rozprávača príbehu (knihy). Ved' aj Senecove citáty na začiatku kapitol románu sa ako rady staršieho a múdrejšieho vzťahujú na jeho mladého priateľa Lucilia. Učia ho stickej cnosti – duševnému pokoji a správne a rozumnému usudzovaniu a konaniu. Cieľom celoživotného sebauvárania je osobnosť na morálnej výške, charakterovo pevná, statočná, vyrovnaná, umiernená, oslobodená od veľkých vášní, túžob, strachov aj smútkov. Výsledkom je mudrc, blažený človek.

Vzťah skúsenejšieho školiteľa voči mladšiemu druhovi vždy obsahuje aj istý morálny význam či pokyn (prípadne aj opozičný zákaz). Rozptyl či konflikt dvoch „morálok“ sa zväčša odvíja od rozdielnosti osobných cieľov. Čiže vlastná etická úroveň jednotlivca pôsobí ako norma, podľa ktorej posudzuje svoje i cudzie konanie a ciele. Ak pripustíme, že anglický gentleman je „zostarnutým“

hrdinom románu o sebe – mladšom hrdinovi, vzájomná strata osamelosti a rovnaké, „spoločné“ etické šťastie je zrejme ukazovateľom trojjednoty dvoch hrdinov a jedného rozprávača románu. V závere románu sa táto hypotéza potvrdzuje, keď starší gentleman pozná a šifrovane pomenúva intímne citové rozpoloženie mladého hrdinu na ceste domov.

Etické šťastie je tretím druhom ľudského šťastia. Štvrtým druhom je duchovné, „nebeské“, resp. náboženské blaho. Transcendentálne šťastie je však abstraktné, preto ho chápeme a oceňujeme podľa „hmatateľného“, priameho a konkrétneho druhu radosti. V tejto úlohe vzoru na porovnanie najčastejšie funguje naplnená romantická láska – vari najznámejším príkladom, kde sa láska k Bohu vyjadruje štýlom romantickej lásky, je biblická *Pieseň piesní*.

Vo svetle povedaného sa niet čo čudovať, že v Joeovom londýnskom študentskom podnájme sa začnú rozoberať dve kľúčové témy: ženská otázka a otázka Boha. Ženská téma je vydiskutovaná na mieste, ale kvôli objavovaniu Boha sa dvaja noví známi Joe a gentleman Mac vyberú do londýnskych ulíc. Na frekventovanom námestí ukáže Mac Joeovi neuveriteľne energického starca v krikľavej veste, ktorý vystupuje v húfe chodcov a áut ako živá reklama na Boha. Útočne na všetky strany nabáda ľudí, aby si uvedomili, že sú v područí Najvyššieho, ktorý ich však nadovšetko miluje. Zaisť sa tu nepropaguje láska ideálneho romantického súzvuku dvoch duší, ale láska hierarchická, známa z prototypových rozprávání s bojovnou hrdinskou témou. Tu víťazí „neosobná“ etika kráľovskej moci a zákonov vládcu nad etikou (šťastím) osobných a romantických vzťahov. Rozbroj týchto dvoch etík vždy vyvoláva traumy. To znamená citový konflikt, ktorý kognitívne zvládame pomocou súcitu voči trpiacim, porazeným, obetiam.

Práve súcitiť vraj chýba mladému Joeovi, ktorý sa v štvrtej kapitole vyznáva, že „nedosiahol nijakú jemnosť“ (s. 43). Nedarí sa mu *stať sa ženou* podľa vzoru gentlemana Maca, ktorý si každý deň na určitý čas predstavuje, že je ženou. Nedarí sa mu nájsť v sebe sympatiu na vstúpenie do radov členov slovanskej citovosti. A nedarí sa mu ani súhlasne sa vnoriť do atmosféry románu *Almayerovo šialenstvo* od Josepha Conrada, keďže v texte rozoznáva priveľa melodramatickej nemiernosti. Literársky pátos až hystériu identifikuje ako sebaľútosť:

... tá ochota na sebaľútosť má v sebe čosi slovanské, čo by sa prinajhoršom dalo nazvať aj citovosťou. Dojať sa ihneď nad sebou, až človeku vhrknu slzy do očí, a potom už nič nevidí ... [...] Almayerova slepota, namojušu. Ako len miluje svoju dcéru, vraj, ale ani na okamih nie je pre neho živá; živý si je zo všetkých len on sám. Preto vlastne ani nemôže ľutovať nikoho iného, iba seba. Almayerovo mrzáctvo (s. 50).

Podobne ako v prípade premeny na ženu, aj v prípade slovanskej citovosti a tiež v prípade Josepha Conrada nie je hrdina schopný „prevteliť sa“, poskytnúť nadmernú dávku empatie. Ale vzápätí rozprávač ponúka príbeh ruskej učiteľky v Londýne, ktorá sa počas diskusie na literárnom seminári nedokáže vyjadriť k otázke Boha. Trpí posmech kolegov zo strachu pred udaním, zo strachu pred autoritou a tiež kvôli iným zábranám a neistotám, čo hrdina veľmi dobre chápe: „Ale zároveň som sa hanbil, za ňu i za seba, a bolo mi jej ľúto. [...] Chápal som ju, lebo som bol v podobnej situácii“ (s. 60). Dokážeme byť s niekým empatickí, ak sme v minulosti zažili rovnakú situáciu. Na základe uvedomenia si obdobného prežívania je mladý hrdina schopný empatie s konkrétnou osobou, dokonca aj so ženou a Slovankou! Situačná empatia je tu rozhodujúcejšia než fakt, že ide o Rusku, teda príslušníčku krajiny s ofenzívnou ideológiou a utlačateľskou praxou, ktorá obmedzuje aj život a slobodu hrdinu.

Pre našu empatiu je tiež dôležité, s akými následkami sme tú-ktorú situáciu prekonali. Najmä od toho závisí ochota vcítiť sa do iného v podobných okolnostiach, ako aj náš následný ne/záujem poskytnúť svoj súcit či ďalšie náležitosti na vzbudenie pocitu blízkosti a uspokojenia citových a iných potrieb druhého človeka. Tu sa dostávame k rozdielu medzi realitou a literatúrou. Na základe skutočných emócií, nadobudnutých v reálnom živote a uskladnených v našej mentálnej kapacite, vnímame emočné efekty aj v umeleckom diele. Umenie teda vyvoláva a zosilňuje našu osobnú emočnú empatiu, rozvíja isté schopnosti vcítienia sa, súcitu. Aj vďaka tomu zažívame katarziu z umeleckého diela, hovoríme o humanizácii človeka vplyvom umenia. V týchto súvislostiach sa v estetike zvykne hodnotiť fikcia ako podpora našej emočnej, sociálnej predstavivosti. Lenže podľa všetkého sa to týka hlavne estetického registra ľudskej mysle, pretože vôbec nie je jasné, či a ako sa „kvalitnejšia“ umelecká či estetická empatia prenáša naspäť do reálneho života (Hogan 2003, s. 206).

Hrdina dokázal v jeho „reálnom“ živote ľútostivo súcitiť s neslobodnou Ruskou, hoci ženou a Slovankou, ale so ženou či slovanským svetom v menej konkrétnych až literárnych okolnostiach už nedokáže byť empatický. Podobne ja nie som ľútostivá voči „všeobecnej“ literárnej postave Rusky z Vilikovského románu, jej „drámu“ cez svoje spomienky len zdieľam. Ale v živote ešte za totality som podobne ako Vilikovského mladý hrdina značne podliehala bezprostrednej empatii k mojim ruským kamarátkam. Čo sa z tohto všetkého dá kognitívne vyvodiť je fakt, že situačná empatia ide proti ideologickým kritériám. Sme schopní empatizovať sa aj s nepriateľom, ktorý sa ocitol v mizernej situácii, a to aj napriek jeho príslušnosti ku skupine, s ktorou sa bytostne odmietame identifikovať. Táto ľudská črta sa premietla aj do štruktúry každého prototypového rozprávania so zakomponovaným romantickým prvkom, ktorým

je najčastejšie láska. Romantické príbehy stavajú na situačnej empatii čitateľa alebo diváka. Situačná empatia však nie je taká dôležitá v heroických prototypových rozprávaniach, pretože tie vychádzajú z tzv. kategoriálnej identifikácie. To znamená, že v heroických príbehoch sa bojuje za uznanie a víťazstvo určitých kolektívnych princípov; hrdina sa identifikuje so skupinou, kategóriou (ekonomickou, triednou, nacionálnou) a slúži jej kritériám. Všetko, vrátane lásky, sa podriaďuje národu, štátu či inému spoločenstvu podľa jeho osnov. Ak láska vznikne v dvoch proti sebe stojacich táboroch, jej uspokojenie je zvyčajne podmienené nabúraním kategoriálnej identity skupiny. Postavy, ktoré podrývajú pravidlá konštituovania istej skupiny: triedy, národnosti, rasy alebo náboženstva, sú individualistické charaktery. Postavy, ktoré pracujú v súlade s identifikačnými kategóriami, sú sociálne normatívne.

Z toho, čo doteraz vieme o hlavnej postave románu *Posledný kôň Pompejí*, môžeme povedať, že mladý hrdina Joe patrí, prototypovo vzaté, k individualistickým, romantickým charakterom. O sebe začína obsirnejšie informovať až v šiestej kapitole knihy, ktorá je uvedená Senecovým citátom: „Keby to bolo možné, myslím, že by som radšej chcel svoje city ukázať, ako ich vyjadrovať slovami“ (s. 61). Potom nasledujú dva úryvky z listov Slovákov, pracujúcich v zahraničí. Ich pobyt v cudzine sa točí okolo zamestnania a platov, pričom je zanedbateľný pôvodný romantický úmysel „žiť intenzívny život voľného vtáka“. Na druhej strane sa však v zahraničí vyzdvihujú individuálne kvality, kariérny postup nie je podmienený ako doma členstvom v partaji (komunistickej strane). Ďalšie dva citáty sú z novín a predstavujú individualistické charaktery: istý Angličan radšej podstúpil väzenie, než aby sa zúčastnil sčítania ľudu v roku 1971, lebo otázky považoval za zásah do svojho súkromia, a istý austrálsky jachtár sa rozhodol demonštrovať svoj protiatómový postoj priamo v zakázaných vodách Tichomoria, keď vplával do oblasti pokusov s atómovou bombou. Odvtedy bol nezvestný.

Prvý listový citát o „voľnom živote vtáka“ tvorí paralelu k prvej novinovej správe o slobodnom rozhodnutí občana, ktorý nechcel dať nahliadnuť do svojho súkromia a tak sa odmietol pripočítať k ostatnému ľudu, národu. Oba prípady skončili v pasci kolektívnych pravidiel: prvý uvedomením si ekonomických kritérií fungovania spoločnosti, druhý spoločenským vylúčením, väzením. Ďalšie dva „dokumentárne“ úryvky sú o situačnej empatii. Listový je o podpore osobných pracovníkových schopností, čo je v kontraste k (česko)slovenským stranickým kritériám, keďže za socializmu bolo prvoradou podmienkou na pracovný postup členstvo v komunistickej strane. Posledný, novinový citát prináša vypätý romanticko-heroický pokus jednotlivca znemožniť atómové výbuchy v Pacifiku, a tak chrániť ľudstvo. V mozaike štyroch uvádzajúcich ci-

tátov kapitoly sa dávajú do protikladu spoločenské identifikačné kritériá voči situatnému zdieľaniu, empatickému, citovému prístupu k človeku a jeho prostrediu. Kriteiálny prístup je normatívny, citový je „romantický“.

S najväčšou pravdepodobnosťou zanechajú v našej pamäti výraznejšiu stopu novinové správy o dvoch rebeloch: o Angličanovi, ktorý sa nezúčastnil sčítania ľudu a Austráľčanovi, ktorý protestoval proti atómovým výbuchom, menej zaujmú listové výňatky o prispôbivejších charakteroch, prijímajúcich normy bežného života. Podobne aj literatúra preferuje individualistické postavy, venuje sa skôr výnimočným a „protispoločenským“ hrdinom a udalostiam a menej si všima a oceňuje sociálne normatívne postavy.

Vlastný text šiestej kapitoly obsahuje starú rodinnú históriu. Rozprávača románu Joea už od detstva porovnávali s maminým bratom Lajošom, ktorý sa ako vojak stratil za prvej svetovej vojny niekde pri Piave. Posledným Lajošovým obrazom, ktorý si podľa rodinných rozprávání vykresľoval rozprávač v svojej myšli, bol výjav, ako vošiel Lajoš na koni do rieky a mútne vody jazdca i koňa zobrali so sebou do stratena. Tento Joeov príbeh veľmi zaujal jeho anglického spoločníka Maca. Priznal sa, že aj on má „konské“ zážitky, ale s horiacimi koňmi. Jeho predstavovanou scénou bola ohnivá skaza, do ktorej vie čitateľ premietnuť odkazy na Picassovu bombardovanú Guernicu, výbuch sopky v Pompejach, ba až na Apokalypsu.

Obe „konské“ historiky sú väčšmi víziami a pocitmi než skutočnými spomienkami či realitou. Prvý, Joeov príbeh mohol mať veľmi nepravdepodobné pokračovanie v Anglicku, kde počas hrdinovho študijného pobytu onen stratený predok Lajoš možno ešte žil, ale hrdinovi sa nepodarilo stretnúť sa s ním. Ešte fantastickejšia Macova predstava je však už konečným riešením, desivou nočnou vidinou horiacich koní a posledného náreku.

V súvislosti s úvodnými listovo-novinovými ukázkami odbojného postavenia sa individuálnej slobody voči normatívnym ohraničeniam môžeme uvažovať aj o sociálnych zdrojoch a významoch výpovede o koňoch. Prvým normatívnym usmernením je pocit mladého Joea, keď ho začnú porovnávať s nezvestným Lajošom. Akoby bol len odliatkom jemu cudzieho človeka, ako keby vôbec nemal vlastnú jedinečnosť. Druhým normatívnym určením je sociálny status mladého Lajoša pred zmiznutím: je mladučkým osemnásť-devätnásťročným radovým vojakom, nevýznamným článkom armádnej mašinerie v prvej svetovej vojne. Je tiež vojnovou obeťou. Vojnovú, ba apokalyptickú scénu ako po atómovom výbuchu s výkrikmi a plačom obetí sugeruje tiež Macovo videnie. Obe vízie spája motív koňa v katastrofe. Kôň ako vtelenie či už dobrej, alebo zlej časti ľudskej duše raz pláva vo zvířených vodách, následne aj horí. Mladý kôň-duch, ktorému spoločenské normy nadiktovali vradiť sa medzi

čiasťky vojnového megakolektívu, je unášaný mútnym prúdom, kým starý kôň-duch sa už ocitá nad prúdom, hore, pozerá sa na dejisko z výšky ako Mac. Macovi jeho vízia pripomína kresťanské peklo spojené s Božou „inventúrou“, trestom. Božie potrestanie sa týka tých, čo prestúpili zákony, čiže sa týka individualistických charakterov.

Ich prototypom sú Adam s Evou a Lucifer-Satan. Predznačujúcim dielom moderného romantického satanizmu je *Stratený raj* (1667) Johna Milтона. Tu máme do činenia s prototypovým hrdinským príbehom, kde je Boh sociálne normatívnym despotom, proti ktorému vystúpi neposlušný Satan. Do Miltonom vytýčenej rebelujúco-trpitel'skej až sebazničujúcej línie satanského hrdinu patrí viacerými črtami aj tvorba prekliateho básnika Charlesa Baudelaira. Jeho zbierka *Kvety zla* (1857) je o získavaní krásy zo Zla prepojeného so Satanom, pretože (rajské) Dobro je nedosiahnuteľné, uzavreté, neexistujúce. Len s týmto depri-mujúcím vedomím a v neustále sa vŕšiacom pocite bolesti z nenaplnenej harmónie lásky (viď prototypový romantický príbeh) má básnik možnosť siahať za krásou. Krásou je napokon estetizácia všetko zasahujúcej skazy a vrcholom zúfalstva je márna revolta voči Bohu (v Baudelairovej zbierke sa nachádza oddiel *Revolta*). Jediným riešením je pokoj v smrti, ničote.

Daným názorom zodpovedá napríklad aj vyššie citovaná báseň *Túžba po ničote*. V súvislosti s touto básňou sme už hovorili o istých paralelách s *Posledným koňom Pompejí*. Prvoplánovo sa črtali najmä súvzťažnosti motívu koňa a duše s umeleckou inšpiráciou a oduševnením, ako boli posudzované u Senecu a Baudelaira. Na tomto mieste sa však už ukazujú zásadnejšie slohovo-typologické príbuzenstvá. Ak je Mac vo svojej apokalyptickej vízii koňom, ktorý sa díva „z takej výšky“, nemôžeme si nespomenúť na Baudelairove verše z *Túžby po ničote*: „Už z výšky vnímam svet, kruh zeme i jej bok, / Domov už nehľadám, už nesúci som na dom“ (Baudelaire, Apollinaire 1980, s. 21. Prel. J. Števec). Vilikovského postava Maca sa svojím ustrojením „priznáva“ k baudelairovskej predlohe a širšie k modernistickej tradícii a odkazuje na jej revoltujúcu vetvu. Lenže nielen romantickou vzbúrou, ale aj protispoločenskou žalobou bola umelecká revolta už od Miltonovho *Strateného raja* (v Miltonovom epose sa ozývala anglická buržoázna revolúcia proti feudálnemu zriadeniu). Veď aj v Biblii sa dočítame, že drak, diabol a satanáš bol „žalobník našich bratov, ktorý žaloval na nich pred naším Bohom dňom i nocou“ (Biblia, Zjavenie sv. Jána 11. 12). Obžaloba hrôz a ziel súvisiacich s človekom zásadným spôsobom patrila – hoci bola estetizovaná – k témam revoltujúcej modernej literatúry.

Nepriateľským charakterom sa vyznačuje aj Vilikovského mladý Joe. Obdobne tiež postava krivajúceho („krivého“) starého Maca patrí do odbojnej literárnej tradície, predvídajúcej apokalyptickú budúcnosť ľudstva. Vnímanie

sveta z tej horšej stránky, uvedomovanie si nešťastného ľudského osudu a spísovania všetkých hrôz a ziel však vyvoláva otázku, kedy by sa, naopak, človek mohol cítiť šťastný ako v raji?

Odpoveď na túto otázku poskytujú citové prototypy. Ako som už uviedla podľa koncepcie P. Hogana, človek by rád dosiahol štyri druhy šťastia: fyzické (zdravie, uspokojenie potreby jesť a potreby slasti), osobné (naplnenie úbožného zväzku), spoločenské (získanie moci, postavenia) a duchovné (transcendentálne a etické). Z časového hľadiska je šťastie buď krátkodobé, prameniace z okamžitej radostnej skúsenosti, alebo „priebežné“, podmienené, vyvolávané určitým dlhodobým projektom (krátkodobou radosťou je napríklad sexuálna slasť alebo prvenstvo v hre, úspešná skúška či víťazstvo v bitke, zatiaľ čo priebežným a podmieneným šťastím je všestranne naplnený úbožný zväzok alebo dlhodobá perspektíva zabezpečeného sociálneho postavenia). Problém je v tom, že ak tieto ciele šťastia človek aj obsiahne, následne príde o to, čo ho dovtedy viedlo, lebo stráca motiváciu získať, čo mu chýbalo. Viac podôb šťastia zvratne korešponduje s viacerými druhmi nešťastia a zúfalstva. Abstrahujúco sa dá hovoriť o dvoch formách nešťastia: po prvé, keď sa stratí *nádej*, že nejaký cieľ je možné dosiahnuť (napríklad lásku milovanej osoby) a po druhé, keď zanikne celý udržiavajúci *projekt*, ktorý mal zabezpečiť dosiahnutie cenného objektu či cieľa a ktorý definoval krátkodobé zámery a organizoval dočasné radosti človeka. Iným spôsobom straty šťastia je psychologický návyk na pozitívne emočné skúsenosti, čoho následkom je postupné slabnutie sily šťastných pocitov. Ubúdanie šťastia je tiež odrazom fyzického, prípadne aj duševného úpadku ľudskej bytosti.

Zdá sa teda, že nijaký úspech nemôže zaručiť stále a intenzívne šťastie. Museli by sa totiž absolutizovať a zvečniť dočasné radosti z dosiahnutých krátkodobých ziskov aj z napĺňania priebežného, udržiavajúceho projektu šťastia, pričom takéto absolútne šťastie by si neustále podržovalo novosť prvého okamihu a nenarúšal by ho nijaký návyk, úpadok ani smrť. Takýto absolútny prototyp šťastia preniesli ľudia do vidiny kresťanského Raja, islamskej Záhrady, hinduistickej moksy atď. Predstavuje duchovný stav absolútneho blaha, ktoré je večné a nemenné. Je to najvyšší účel ľudského života, týčiaci sa v pozadí za všetkými projektmi šťastia, je to princíp, ktorý dáva zmysel a udáva smer bežnému životu. Pritom však je to tiež veľmi vágny fenomén, zrozumiteľný len cez konkrétnejšie prototypové projekty, ktorými sú hlavne romantický zväzok, dostatok všetkého potrebného na fyzické prežitie a tiež uspokojujúce postavenie jednotlivca v bezpečí skupiny.

Z literárneho hľadiska je dôležité, že dva hlavné prototypové príbehy, romantická aj hrdinská tragikomédia často majú tendenciu vyvrcholiť v transcendentálnom či duchovnom závere. Zaľúbenci sa nakoniec šťastne stretnú a nájdu

svoju budúcnosť v rajskej záhrade alebo vládca dospeje k nadpozemskej múdrosti, vďaka čomu v celom spoločenstve zavládne nebeská blaženosť. Pozitívny prototypový príbeh často končí idealizáciou svojho cieľa či objektu. Jednoducho povedané, končí v utópii. Napríklad v romantických príbehoch je morálne a duchovne vyzdvihnutá milovaná osoba aj celé jej okolie.

Idealizácia cieľa má za následok aj idealizáciu celého projektu. Ideálny najvyšší zmysel a odmena ľudského snaženia ako aj idealizované prototypové projekty šťastia spolu s ich zduchovnenými cieľmi majú tú dôležitú vlastnosť, že vyvolávajú silnejšiu emocionálnu odozvu. Vidíme to aj v siedmej kapitole *Posledného koňa Pompejí*, nasledujúcej po časti vykresľujúcej Joeove a Macove predstavy s koňmi. V siedmej, prostrednej kapitole knihy sa rozprávač Joe – študent na literárnom pobyte, opäť venuje Conradovu dielu *Almayerovo šialenstvo*. Ironicky si vyberá práve idealizované predstavy „povzneseného“ spoločného života romantických zaľúbencov: „V hrdej ženskej márnivosti pomýšľala už na to, že stvorí boha z nevoľníka pri svojich nohách. Boha, ktorému by sa ostatní korili. [...] Dve bytosti si nemohli byť bližšie“ (s. 72). Joe však konfrontuje Conradovu „romantickú slovanskú citovosť“ s vlastným zabehnutým manželstvom. S manželkou Jelenou rozhodne nie sú jeden pre druhého „božstvom“. Úlohu „boha“ rodiny zohráva svokor - komunista.

Ďalším manipulujúcim „bohóm“ medziľudských vzťahov, citov a konania sú médiá, noviny a hlavne televízia. Mac komentuje udalosť z občianskej vojny v Nigérii: „... keby pri tom nebol kameraman, poručík by nebol toho mládenca zastrelil, a keby neboli zábery vysielali v televízii, veliteľ by ho nebol za to odsúdil na smrť. Obaja sa chceli zapáčiť Bohu...“ (s. 79). Médiá sú bohóm a ich zlou energiou, ich Luciferom (lat. nositeľ svetla) je elektráreň: „Svojím tichým, nevšímavým sebavedomím, svojou až pohľadovou neochotou lahodit' oku je však aj tak najsilnejšia, a vlastne najkrajšia – tak ako bol Satan najkrajším z archanjelov – batterseaska elektráreň na opačnom brehu, so štyrmi mohutnými komínmi pripravenými hocikedy zatrubit' na posledný súd“ (s. 80).

Vilikovský teda pozoruje nebo/peklo na zemi. Či už na zemi socialistickej, kde je „bohóm“ veľký ruský brat, alebo na zemi kapitalistickej, kde je „bohóm“ Big Brother, médiá. „Satanská“ elektráreň je znakom impéria ako najvyššieho štádia kapitalizmu (tak imperializmus hodnotil marxizmus-leninizmus). K revolučným počiatkom kapitalizmu patrila tiež anglická buržoázna revolúcia 17. storočia, ktorej literárnou ozvenou bol Miltonov *Stratený raj*. Anglicko sa ďalej kapitalisticky vyvíjalo, takže Vilikovského literárny príbeh z Londýna na začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia je už presiaknutý posledným, „najvyšším štádiom kapitalizmu“.

Preto majú literárny význam aj dokumentárne, „životné“ úryvky z listov a novín na začiatku každej kapitoly románu. Nie sú však len nastaveným zrkadlom čias, ale aj predznačením „hlavnej myšlienky“ kapitoly. Siedma kapitola je uvedená pasážou z listu, ktorého pisateľ žije v hektickom strese kvôli neustálemu pracovnému cestovaniu po vyspelých krajinách „zahnívajúceho“ celosvetového imperializmu. Ďalší list sa venuje otázke osobného finančného kapitálu, príjmov a výdavkov a tretia poštová správa je drobnou perličkou zo života a predsudkov chudobného obyvateľstva bývalých koloniálnych krajín anglického impéria. Novinový výňatok reprodukuje ponuky pracovných miest v Londýne pre obslužný personál.

Autor teda najprv predloží nenáročné, často humorno-ironické (kvázi)faktické listové a žurnalistické správy zo skutočnosti a potom začne rozvádzať príbeh, v ktorom vystupujú na povrch individualizované, osobné pocity postáv z/v danej skutočnosti a zložitú medziľudskú city. Sú to city ľudí vraj pred zánikom imperialistickej civilizácie, ktorá má byť zvrhnutá socialistickou revolúciou. Lebo, ako hovorí Mac, „aj domovníci a upratovačky majú právo na svoje dejiny“ (s. 78). Macove absurdné poznámky o zániku civilizácie sú ironickým odkazom na učenie tzv. vedeckého materializmu o neodvratnom zániku imperializmu, ktorý zlikvidujú masy pracujúcich vedených proletariátom a jeho marxistickou stranou.

Prípadne, prihliadajúc na dosiahnutý atómový vek vedecko-technickej modernizácie, môže ísť aj o situáciu ľudstva tesne pred atómovým zničením celého sveta. Aj táto možnosť vzbudzuje Macove apokalyptické vidiny. Apokalyptická katastrofa, ako sa už spomenulo, zásadným spôsobom patrila do ideovej výbavy ľudstva v období modernizmu. Špeciálne zasiahla jeho umeleckú súčasť v hnutí satanizmu, kde sa odkazovalo až na biblický príbeh o Satanovi.

Satanská vzbura sa pridružuje k prototypovému príbehu obety. Všeobecná štruktúra príbehu obety začína etickým alebo duchovným previnením sa ľudského spoločenstva, ktoré urazilo bohov či boha. Typicky ide o priestupok voči zemi a v zaobchádzaní s jedlom. Následkom toho musia ľudia ponúknuť bohom obeť a/alebo prostredníctvom posla požiadať o boží zásah (zvyčajne o viac alebo menej dažďa). Uzmierení bohovia sa postarajú o potravinový dostatok, pričom zadajú ľudom istý rituál, ktorý má zaručiť neustály blahobyt.

Pribeh základnej štruktúry obetovania sa opakuje aj v židovsko-kresťanskej tradícii Kristovho zmŕtvychvstania. V Biblii v úvodnej časti Genezisy porušili Adam a Eva boží príkaz, ktorý sa týkal jedla: zjedli zakázané ovocie zo stromu života a poznania, hoci boli Bohom dopredu upozornení, že ich trestom bude smrť. Za svoj prečin sa Adam a Eva stali smrteľnými ľuďmi a boli vyhostení z raja, ktorý predstavoval dostatok jedla, spokojnosti a šťastia, na nehostinnú

zem, plnú bolesti, trápení a hladu. Zatratenie bolo úplné, no z hľadiska prototypového príbehu obety mohlo byť zrušené ľudskou obeťou. Preto bol Ježiš Kristus človek. Zároveň bol tiež zosobnením žičlivého boha, ktorý nielen pomáha, ale priamo zachraňuje ľudský rod. Ako pripomienku obety svojho tela v mene vyššieho dobra inštaloval Ježiš Kristus, obetovaný baránok, rituál nekrvavého obetovania, ktorého vyústením je konzumácia jedla, plodov zeme a ľudskej práce - chleba a vína. Tak má človek napomáhať prísľub, že sa po smrti vráti jeho duša do blahobytnej rajskej záhrady.

O obetiach a tele je nasledujúca, ôsma kapitola *Posledného koňa Pompejí*. Bez ženy sa mladý Joe dostáva do vleku telesnosti, „temného libida“ a aj Londýn vníma ako jedno obrovské žensko-mužské telo. Vníma ho však „rozkúskované“, akoby podľa návodu Julie Kristevy, ktorá nepovažuje telo za jednotu, ale chápe ho ako plurálnu celistvosť s rozlíšenými časťami, v ktorých pôsobia rôzne pudy. Rozkúskované telo funguje ako celok a dynamizuje sa len v sociálnej praxi, v procese označovania a nadobúdania významu.

Kristevová se snaží vnést telo s jeho pudy zpět do jazyka. Značení řeči je konstituováno dvěma modalitami: sémiotičnem a symboličnem. Sémiotično je tělesný pud projevující se ve značení. Jeho původcem je mateřské tělo a libidózní pudy, projevují se v něm stopy rozštěpení a difference v subjektu. Symbolické je patriarchální, je spojeno s řádem, gramatikou, strukturou označení. Obě složky se různě překrývají, vrství a prolínají v různých formách diskurzu. Sémiotično je destabilizující, rozkladný prvek organizujícího symbolična. Tak je formulována teorie jazyka, která v sobě obsahuje jak řád, tak současně a nikoli následně jeho popření, „vraždu“ a rozvrat. Právě tímto podvratným „úsilím“ sémiotična se řeči dostává nových významů. Nikoli nadarmo charakterizuje Kristevová umění jako příznačný příklad „sémiotizace symbolična“ (Lahoda 2008, s. 34).

Pozorovanie a uvedomovanie si priestoru tela a prostredia sa prelína s našou psychológiou, s našimi túžbami, citmi, konaním, pamäťou apod. Hlavným kritériom je oddeľovanie toho, čo je zosobnené, prisvojené, teda toho, čo je doma, od toho, čo je vonku, cudzie. Domov v romantickom príbehu je miesto, kde sa nazíva s milovanou osobou, domov v hrdinskom príbehu je národ a jeho územie, domov v príbehu obetovania je raj, miesto dostatku a pohodlia. Odchod alebo vyhodenie z domova je centrálnym prvkom všetkých troch prototypových príbehov.

Joe odišiel zo socialistického domova a manželského prístavu na študijný pobyt do imperialistického Londýna. Nepatrí však nikam: na Slovensku je v rámci možností odbojným individualistom, nechce sa zaradiť k manipulovanej mase ani v rámci rodiny, nieto ešte v práci, a pre Londýn „neexistuje“ (s. 90)

Jeho miesto je na deliaciej čiare medzi dvoma lokalitami, zariadeniami a kultúrami. Zachováva si odstup voči obom prostrediam: napríklad keď komentuje svokrovu „jednotnú lásku“ k socializmu, kvôli ktorej dal svojej dcére porušené meno Jelena. Svokor

... tým „J“ prilepeným k všednej Elene chcel demonštrovať svoju lásku k vlasti socializmu. [...] ... už to dieťa, ešte ani nenarodené, plnilo úlohy. Nepochybujem vôbec o tom, že socializmus i svoje dcéry úprimne miloval, ale bola to láska teritoriálna, akú pociťujeme k nejakej provincii vlastného tela, k ruke povedzme, a tak prirodzene ako ruku ich aj, socializmus i dcéry, používal (s. 91).

Úplne inou, obetavou láskou bol vzťah Joeových rodičov. Jeho otec bol v päťdesiatych rokoch politickým väzňom. Isteže trpela aj mama, „obetavala celých deväť rokov“ (s. 95). Vďaka tomu bolo manželstvo rodičov po prepustení otca akýmsi dobrovoľným väzením: „A keď sa jej otec azda niekedy chystal protirečiť, keď sa už-už chcel na ňu osopiť, keď zatúžil byť aspoň chvíľku vrúcne, rýdzo zlý, zakaždým si spomenul na tú obeť a zháčil sa. Boli si súdení, naveky, priamo súdom“ (s. 95).

Po týchto dvoch históriách: o svokrovej zosobnenej, telesnej láske v priestore a maminej obetovanej, netelesnej láske v čase sa začína ľúbostný príbeh rozprávača románu k Židovke Esther, s ktorou sa spoznal v Londýne. Hneď na ich prvej spoločnej prechádzke sa pred nimi „otvoril iný svet“, „taký raj odinakaľ“, z dávna“ (s. 98).

O akých obetiach a akom šťastí rozprávajú spomenuté tri lásky? Svokrova láska je normatívna, odohráva sa v rámci spoločensko-ideologických kritérií a ako taká poskytuje šťastie zo spoločenskej moci. Je to šťastie „z použitia“ iných bez akýchkoľvek výčitiek, takže nevykazuje zo strany svokra nijaké obety. Naopak, postihnutá komunistickými normami a osobnými obetami je láska Joeových rodičov. Ich šťastie nie je fyzické, nie je spoločenské a nezdá sa ani, že by bolo osobné alebo duchovné. Ich pozemské obety neboli „vyslyšané“; do ich životov neprenikla nijaká socialistická blaženosť, ale ani iné rajské šťastie. Naproti tomu rajské prostredie ihneď a bez akýchkoľvek podmienok vstupuje do hrdinovej úplne osobnej, romantickej lásky z Londýna. Tejto láske priniesli jej protagonisti obeť až na konci románu, keď sa fyzicky rozišli. Každý odcestoval do svojej krajiny, do svojho domova, takže ani ich obeť vonkoncom nebola vstupným do spoločného raja blaženej radosti.

Jednoducho, svokor je sociálne normatívnou postavou, jeho „raj“ je z tohto sveta. Komunistickými antagonistami sú Joeovi rodičia a preto sú potrestanými vydedencami. Lenže aj navzdory nepriaznivej spoločenskej i rodin-

nej realite sa Joe dokáže cítiť ako v prvotnom raji - keď sa zaľúbi. Takže naše emócie sa neformujú len prostredím a výchovou, ale určuje ich množstvo ďalších faktorov.

City nielen cítime, ale ich aj interpretujeme. Určujeme ich druh (hnev, strach atď.) podľa emočných prototypov a podľa prototypových narácií; registrujeme ich pôvod (ak napríklad vieme vopred, že istý liek spôsobí istú stimuláciu, môžeme voči svojmu fyzickému stavu zaujať „odstup“, čo môže viesť až k nepocit'ovaniu emócie, hoci fyzicky je „vybudená“). Učíme sa od ľudí zo svojho okolia a tým kognitívne meníme alebo spresňujeme svoje posudzovanie vlastných aj cudzích citov. Naše city ideovo ovplyvňujú zemepisné, ekonomické aj politické rozdiely. Vedomosť istého citu je do istej miery určená aj našim aktuálnym porozumením tomuto citu. To znamená, že fenomenologicky nie sú naše city tak stabilné a jasné, ako sa väčšinou domnievame. Najnezávislejšími a jednoznačnými sú telesné pocity – túžba ješ' a slasť, tie sú najmenej ovplyvniteľné okolím alebo ďalšími emóciami. Ale stáva sa napríklad, že dlhodobo máme zmiešané pocity voči istému človeku a nevieme rozpoznať, či ide o priateľstvo, lásku alebo dokonca nenávisť. Keď sa však rozumovo rozhodneme povedzme pre priateľstvo a keď sa podľa toho začneme aj správať, naše city sa do značnej miery vyjasnia.

Zároveň však so svojimi citmi operujeme aj podľa kolektívnych hodnôt. Tými sú: reciprocita, rovnaké ciele a záujmy a výlučná príslušnosť k určitému združeniu. Nie náhodou sú tie isté hodnoty cenené aj v manželstve, keďže manželstvo ako naplnený romantický zväzok je zároveň tiež základnou jednotkou väčšiny dnešných spoločností. Skutočnosť je však plná nedokonalostí, neistôt, protirečení a nerovnováhy, čo zneisťuje náš citový život. Pri jeho usporadúvaní a zjednodušovaní nám pomáhajú idealizované, prototypové literárne príbehy, ktorými sa zároveň podporuje zachovanie sociálnej štruktúry daného spoločenstva. „Pre ideológiu je prirodzené prisvojovať si čokoľvek pre svoje vlastné účely“ (Hogan 2003, s. 251).

Ďalšie časti Vilikovského románu sa dotýkajú rôznych faktorov, ktoré spolutvoria cit lásky a „vychyl'ujú“ či „krivia“ ho, prípadne spôsobujú jeho nezaplnenie. V deviatej až jedenástej kapitole sa rozprávač Joe zaoberá filmovou pornografiou, praktikami komunistickej štátnej bezpečnosti, justičnými omylmi v Anglicku, citovým dospievaním dievčaťa pred prvou svetovou vojnou aj príbehom „lásky“ radikálneho komunistu, ktorý zavraždil Leva Trockého. V záverečných kapitolách rieši tiež lásku Joa a Esther.

Všetky spomenuté príbehy a historiky končia v negatívnom hodnotovom poli. Z kognitívno-literárneho hľadiska osobné šťastie dokážu vyvolať dve možnosti: spojenie sa s ochrancom/pomocníkom (romantický prototyp manželstva)

a úspešný útok voči obmedzovateľovi (hrdinský prototyp moci). Ani jedna z týchto možností napokon neplatí pre hrdinu Joea. Jeho romantická láska aj napriek spojenectvu s Macom ostala nenaplnená a hrdina sa nehrdinsky rozhodol pre poslušný návrat na Slovensko. V závere hlavného príbehu je Joe v lietadle – letí v ústrety kompromisnému životu v socialistickej vlasti.

Proti ideologickej konformite sa aj v prototypových príbehoch zaviedli niektoré štruktúrne prvky, napríklad epilóg, v ktorom sa vyvažujú nedostatky a trestajú prečiny.

Epilóg knihy *Posledný kôň Pompejí* tvorí príspevok z po-štúrovského časopisu Orol z roku 1877. Vo vzťahu k ideologickému Prológu len podčiarkuje nostalgický pocit „zmaru“ (znemožnenia, premárnenia, skazy) a idealizuje jediný ukazovateľ z tejto situácie – návrat domov. Estetický pocit „spočinutia“ je dosiahnutý vyriešením skepticky rozvíjaných a negatívne ústiach všetkých štyroch prototypových príbehov: príbehu lásky, hrdinstva, obety aj transcendencie.

V tomto *estetickom pociťe premárnenia a spočinutia* je Vilikovského literárny kôň kópiou Baudelairovho modernistického koňa. Obaja autori pozerajú na svet zhora, s poznaním, bez nadšenia. Ale predsa len na rozdiel od Baudelaira je Vilikovského „kôň“ nasmerovaný k domovu. To by sme mohli považovať za novú, po-baudelairovskú, post-modernistickú črtu, lenže muselo by ísť o nasmerovanie rozprávača-hrdinu k reálnemu domovu ako k životnej hodnote (pozri vyššie spomínané zadanie domova v prototypových príbehoch). V „romantizujúcom“ Epilógu sa však odkazuje k domovu ako snu, spomienke na detstvo, čiže ako k citovej studnici, vyvažujúcej obmedzenosť a krutosť sveta. Berúc do úvahy baudelairovské súznenia, celkovú motiviku, textotvorné postupy aj ladenie textu dá sa súhlasiť s Petrom Darovcom, že *Posledný kôň Pompejí* je modernistickým románom (Darovec používa termín neomodernizmus) (porov. Darovec, 2007, s. 137).

Na záver ostáva ešte sformulovať metodiku tejto štúdie. Na začiatku som uviedla, že pôjde o kognitívne chronologické čítanie umeleckého diela. Prvotnú fázu *percepcie* textu som však osobitne neanalyzovala, no zdieľam kognitivistický názor o umení ako súčasť zitého sveta. Preto som počas rozboru s ambíciou vysvetliť kompozíciu a významy textu priebežne zahŕňala do výkladu aj kognitívne vysvetlenia účinkovania citov v ľudskom živote aj v literárnom diele. Niekde tieto vysvetlenia predbiehali analýzu textu, ale nemali za úlohu nasmerovať interpretáciu, naopak, tvorili „rozumujúcu“ paralelu k Vilikovskému rozprávaniu. (Nebolo by to tak, ak by som napríklad vychádzala z koncepcie kultúrnych štúdií a román by som predstavila ako ich produkt, čo je tiež legítimne.) Domnievam sa teda, že táto štúdia je literárnovedným čítaním, ktoré zisťovalo a vysvetľovalo, ako v tomto konkrétnom prípade dochádzalo k textovému

porozumeniu, recepcii. Bez vymedzujúcich pravidiel čítania (stanovujúcich napríklad celkový sujet románu) sa tu predložené prečítanie javí ako „neprincipiálne“, „nekonečné“ otvorené. Jeho teoretický a literárnovedný štatút však zabezpečujú práve kognitívne vysvetlenia prototypových emočných modelov literatúry a jej recepcie.

Pramene

- Baudelaire, Charles. *Hořké propasti*. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- Baudelaire, Charles – Apollinaire, Guillaume. *Chut' smůtku*. Bratislava : Tatran, 1980.
- Seneca, Lucius Annaeus. *O duševním klidu*. Praha : Supraphon, 1973.
- Vilikovský, Pavel. *Posledný kůň Pompejí*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.

Literatúra

- Darovec, Peter. *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- Hogan, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Lahoda, Vojtěch. „Vražda formy a ‚rozkouskované tělo‘“. In *Sváry zrění: Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. Praha : Nakladatelství Arbor Vitae – Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2008, s. 30 – 47.
- Lotman, Jurij Michailovič. *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. Bratislava : Vysoká škola múzických umění, 1984.
- Mišíková, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.
- Schwarzová, Monika. *Úvod do kognitivní lingvistiky*. Praha : Dauphin, 2009.
- Stockwell, Peter. „Kognitivna poetika a literárna teória“. In *Slovak Review of World Literature Research*, 2008, roč. 17, s. 51–66.
- Trencsényi-Waldapfel, Imre. *Mytológia*. Bratislava : Obzor, 1976.

An attempt at cognitive reading of Vilikovský's novel *Posledný kôň Pompejí* (The Last Horse of Pompeii)

Cognitive research in literature and arts demonstrates that, in analyzing a literary text, not only its structure (although dynamic) should be considered, but also the participating cognitive processes and capabilities of the communicating mind. Since Vilikovský's novel *Posledný kôň Pompejí* (The Last Horse of Pompeii) deals with emotions, its analysis, in parallel, pays attention to the reader's mindset and from the cognitive viewpoint categorizes the emotional prototypes as well as the narrative prototypes which take an important part in the reading process. The novel's intertextual preference for particular types of tragic motifs and negative emotions well-established in modern literature correlates with the novel's textural principles to expose the modernist foundation of Vilikovský's prose.

Autorka je vedecká pracovníčka Ústavu slovenskej literatúry SAV v Bratislave. Štúdia je publikovaná v rámci kolektívneho grantového projektu *Kognitívne skúmanie literatúry, umenia a ľudskej mysle*. VEGA 2/0032/12. Vedúca projektu PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.

Index a symbol ve dvojí teorii znaku

Poznámka o úloze „indexu“ ve výstavbě uměleckého díla¹

Vladimír Svatoň

Chtěl bych upozornit na určitou nerovnovážnost, ba rozpornost uvnitř dvou klasičtých teorií znaku, resp. symbolu. Je všeobecně známa klasifikace znaků v pracích Charlese Sanderse Peirce (přesněji řečeno: jedna z jeho klasifikací): Peirce rozlišil znaky symbolické, ikonické a indexy. Tato klasifikace však zastírá zásadní rozdíl v mentálních operacích, kterými se znaky symbolické a ikonické na jedné straně liší od indexů na straně druhé: symbolickým a ikonickým označením přiřazujeme referent k určité třídě jevů, obsahují tudíž zobecňující tendenci, zatímco v indexu spojujeme synekdochicky dva jevy různého rozsahu. Tento rozdíl se stává zjevný, připojíme-li k soustavě znaků ještě „ostenzi“ či „prezentaci“, ukázání věci samé, jak navrhuje Ivo Osolsobě (Osolsobě 2002). Ikona i symbol jsou akty mimetické, jež vytvářejí novou zrcadlovou skutečnost, index a ostenze proti tomu předpokládají autochtonní významovou „naplněnost“ jevů žitého světa. V ostenzi je navíc označované rozdvajeno: o faktu ostenze by snad bylo nejlépe hovořit v situaci, když herec, např. Rudolf Hrušínský, se nerozplyne zcela v určité roli, ale je vnímán jako Rudolf Hrušínský v té či oné úloze. Znakovost jeho postavy je dvojlomná: značí jak dramatickou postavu, tak Rudolfa Hrušínského jakožto „znak“ pro určitý herecký i lidský typ. Podobně u všech ostatních jevů v aktu ostenze: patří do určitých souvislostí žitého světa a zároveň „znamenají“ tento svět jako celek (jeho styl, principy). Jinak řečeno: oscilují mezi pragmatickou a „indexovou“ funkcí. Akt ostenze tak stojí na prahu či při zrození znakového myšlení vůbec.

Od dob Platónových a Aristotelových soustřeďují výklady umění svou pozornost především na znaky ikonické v umění výtvarném a znaky symbolické v umění slovesném, přičemž symbolické znaky vytvářejí nakonec v percipientově představě znak ikonický. Nejsou tím však pominuty podstatné stránky umění?

Ve starších teoriích znaku (či symbolu) je nastíněna jiná možnost hierarchie ve znakové povaze uměleckých výtvorů. Na mysli mám především teorie německého klasického idealismu, zejména Schellingovo rozvržení způsobů, jímž se může v umění projevit „absolutno“ či „obecné“.² Předně je to *schematismus*, ve

¹ Širší verze tohoto textu byla přednesena na konferenci o problému reprezentace na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích 26.–28. ledna 2011. Text je zde do značné míry přepracován.

² Své pojetí předložil Schelling v přednáškách o *Filosofii umění* v letech 1802–1803 v Jeně a v letech 1804–1805 ve Würzburgu (Schelling 1971, sv. 2, s. 900–901).

kterém je „zvláštní“ rozpuštěno v „obecném“, nebo ve kterém je „zvláštní“ skrze „obecné“ nazíráno: tento postup odpovídá pojmovému myšlení, mohli bychom si jej také představit jako orientaci v neznámém městě za pomoci plánu. Za druhé je to *alegorie*, v níž je „obecné“ označeno nebo nazíráno skrze „zvláštní“: alegorie představuje opačný princip nežli schéma a je to běžným postupem při interpretaci uměleckých děl (potřebě dobrat se smyslu obrazných složek díla). Za třetí je to *symbol*, který je syntézou obou předchozích postupů a ve kterém je „obecné“ i „zvláštní“ ztotožněno. Schellingova terminologie působí dnes ezotericky, jeho teze si však můžeme představit (s rizikem jistého zjednodušení) konkrétněji: ono „zvláštní“ znamená jednotlivé entity žitého světa, jejichž zpodobení do uměleckých výtvorů proniká jako motivy, náměty či příběhy a konflikty; „absolutno“ neboli „obecné“ si lze představit jako kreativní energii, jež stmeluje žitý svět v celistvý útvar, ve kterém každá jednotlivost má svůj význam a do něhož smíme prostřednictvím umění nahlédnout. V uměleckém výtvoru se pak „obecné“ promítá jako „smysl“ či „svět díla“ (pokud tento pojem chápeme nikoliv jako alternativu vůči světu žitému, jako kompenzaci, pouze „jiný svět“, nýbrž jako model či skrytou osnovu, půdorys veškeré možné zkušenosti). „Absolutna“ je dosaženo, když můžeme v dílčím jevu tento globální smysl nazít.

Symbol je Schellingovi nejdokonalejším výrazem „absolutna“. Pojem symbolu však působí potíže našemu pochopení: jak může být jednotlivá entita („zvláštní“) totožná s „obecným“ či s „absolutnem“, tj. být jedinečná, a přitom značit „celek světa“? Schellingovi s jeho v zásadě novoplatónskou ontologií to nečiní potíže (srov. Beierwaltes 1996, s. 112 an.) – svět není pro jeho systém (filosofii přírody) souborem jednotlivin, každá jednotlivina je produkována „absolutnem“, „tvořivým prazákladem věcí“ (Patočka 1992, s. 24):

Látka i forma jsou v Absolutnu totožné, Absolutno nemá jinou látku k produktivitě nežli sebe samo v plnosti svých forem [tj. možností, V. S.]. Projevit se však nemůže jinak, nežli že se každá z těchto jednotlivých potencialit stane jakožto zvláštní jednotlivina jeho symbolem. [...] Jelikož to jsou prvobytné ideje [Ur-ideen], mohou se objektivovat pouze tak, že každá pojme sebe samu *jako zvláštní jednotlivinu*, jako tělo, jako obraz. Tím vzniká v projevu rozlišení toho, co bylo v Absolutnu jednotné. [...] Všechno jevové je tak směsí bytnosti a potenciality (čili zvláštnosti); bytnost veškeré zvláštnosti *jest* v Absolutnu, tato bytnost se však projevuje skrze zvláštní (Schelling 1971, sv. 2, s. 975).

Jednotliviny jsou tedy produkty „absolutna“ a nesou v sobě stopu svého zdroje. Každá entita existuje sama pro sebe, je vyčleněna, a přece je zřejmé, že je výronem dynamické, dějící se „celistvosti“. To dokázala podle Schellinga vyjádřit řecká mytologie:

[...] největší půvab [mytologických obrazů, V. S.] spočívá právě v tom, že prostě jsou bez odkazu k čemukoliv jinému, absolutní v sobě samých, avšak zároveň v nich prosvítá smysl. Nespokojujeme se s pouhým *bezsmyslným životem*, jaký podává kupř. pouhý obraz, ale právě tak ne s pouhým smyslem. Chceme naopak, aby předmět absolutního uměleckého zobrazení byl tak konkrétní a totožný sám se sebou jako obraz, ale zároveň tak obecný a smysluplný jako pojem (Schelling 1971, sv. 2, s. 905).

Může však mít takovéto uvažování pro nás význam? Schellingova ontologie je vzdálena dnešním způsobům poznání, založeným převážně na empirických vědách studujících izolované soubory jevů. U Schellingových současníků však byly naznačeny další možnosti, jak tuto myšlenku rozvinout. Goethe například spekulativní polohu filosofie přírody nesdílel, přesto mu byl pohled na niternou souvislost přírodního dění blízký. Posunul však představu o „celistvosti světa“ od apriorně kladeného „absolutna“ jiným směrem. Prolnutí jednotlivého faktu s komplexem možných jevů popsal ve své ideji *prarostliny*. Za cesty po Itálii nahlédl skrze konkrétní rostlinu ideu rostliny vůbec: „prarostlina“ je „modelem a klíčem“, jehož pomocí „lze potom vynalézat až do nekonečna další rostliny, které musí být důsledné, to znamená: byť třeba neexistují, přece by existovat mohly a nejsou snad jen malířskými nebo básnickými stíny a iluzemi, nýbrž mají v sobě vnitřní pravdivost a nutnost. Stejného zákona bude možno použít na všechny ostatní organismy“ (Goethe 1982, s. 369). Goethe přitom zdůraznil nevyčerpatelnost, nekonečnou produktivitu, a tedy i nevyslovitelnost takovéto představy: „idea v obraze zůstává nekonečně působivá a nedosažitelná, a i kdyby byla vyjádřena ve všech jazycích, přece zůstává nevyslovitelnou.“³ Souvislost jednotliviny s celkem pojal jako realizaci všeobecně platné struktury, podobně jako u geometrických zákonů (Pythagorovy věty například): v zásadě je to myšlení platónské. V dopise Friedrichu Schillerovi, kterému vyličil svůj dojem z návštěvy Frankfurtu (16. srpna 1797), naznačil ještě jinou představu:

Důkladně jsem [...] zkoumal předměty, které vyvolávají takový účinek [Goethe hovoří o pocitech, jež nazývá „sentimentálními“, nebo o „poetické náladě“, V. S.], a ke svému překvapení jsem pak zjistil, že jsou v podstatě symbolické. To znamená, jak asi nemusím říkat, že jsou to eminentní případy, které tu vystupují jako představitelé mnoha jiných; v jisté charakteristické rozmanitosti zahrnují do sebe určitou totalitu, vyžadují určitou posloupnost, vyvolávají v mém duchu jevy

³ Celý Goethův výrok zní: „Alegorie proměňuje jev v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem je v obraze vždy vymezen a plně obsažen, kdykoliv po ruce a tímtéž způsobem vyjádřitelný. Symbolismus proměňuje jev v ideu a ideu v obraz, a to tak, že idea v obraze zůstává nekonečně působivá a nedosažitelná, a i kdyby byla vyjádřena ve všech jazycích, přece zůstává nevyslovitelnou“ (Goethe 1914, sv. 2, s. 648).

podobné i neznámé, a tak si jak zjevně, tak i uvnitř nárokují určitou individualnost i všeobecnost. Jsou tedy tím, čím je šťastný námět pro *básníka*, šťastné předměty pro *člověka*. [...] Dosud jsem našel pouze dva takové předměty: náměstí, na kterém bydlím, jež je svou záměrnou polohou a vším, co se na něm odehrává, dokonale symbolické, a prostranství domu, dvoru a zahrady mého děda, které bylo z nejomezenějšího, patriarchálního stavu, v němž takový frankfurtský rychtář žil, chytrými a podnikavými lidmi proměněno v užitečné tržiště. [...] Protože nyní se dá očekávat, že nějaký nový podnikatel to celé odkoupí a znovu zřídí, snadno pochopíte, že v tom musím vidět, zejména když to tu leží před mýma očima, z mnoha důvodů symbol mnoha tisíců podobných případů v tomto průmyslově bohatém městě (Goethe – Schiller 1975, s. 302–303).

„Celistvost světa“ zde Goethe nezakládá na ontologickém tvrzení (nepřisuzuje své představě kosmologickou povahu), ani na platnosti obecných struktur, ale na představě o životním (a kulturním) stylu velké epochy: chápe ji jako zvláštní způsob pohledu na jevy, jako „uzření“ epochy nebo civilizace v jednotlivostech. „Celistvost“ není „absolutně“ předznačena, je spjata s empirií, ale není zbavena tajemství a výzev k jejímu odhalování (k evokaci jejích aspektů).

„Celistvost“, vůči níž jedinečnost vystupuje jako synekdocha, může být vůbec pochopena buď kosmologicky (v novoplatónské tradici evropského myšlení), nebo metafyzicky (jako geometrický zákon), nebo antropologicky (jako nepominutelný zákon lidské psychiky), nebo historicky (jako projev dějinné epochy či civilizace). Jak vidno, ontologie nemá mnoho možností.

Vraťme se k Peircově klasifikaci znaků. Je zřejmé, že Schellingovo rozvržení vztahů mezi „absolutnem“ a dílčími entitami je blízké pojmům, se kterými pracuje Peirce, jen je třeba odhlédnout od terminologické různosti. To, co Peirce nazývá „symbolem“, je u Schellinga „schématem“, Peircova „ikona“ je u Schellinga „alegorií“, Peircův „index“ je Schellingovým „symbolem“. Juxtapozice či korespondence termínů je ovšem věcí podružnou. Pozoruhodné však je, že Schelling klade sám smysl umění především do sféry symbolu (podle své terminologie), tedy do oblasti „indexu“ (podle Peirce), a že v symbolu vidí centrum veškerých kreativních aktivit. Odtud vyplývá otázka, zda je v interpretaci uměleckých výtvorů dostatečně zhodnocena jejich „symbolická“ či „indexová“ povaha, a tím vyjádřeno, jak hluboce jsou zaklesnuty do životního dění.

Kde lze index (symbol) v uměleckém díle vůbec hledat? Jazykověda spojuje index (pod názvem „shifter“) především s problematikou osobních zájmen a deiktických výrazů,⁴ které indukují spojení výpovědi s kontextem. V teorii vyprávění se pojmu index či shifter užívá pro přesun mezi autorskou řečí a (přímou

⁴ Roman Jakobson je kupř. autorem studie „Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb“ (Jakobson 1984, s. 58).

či polopřímou) řečí postav, tedy na otázky perspektivy, point of view, případně fokalizace. Index vždy znamená odkaz k situaci, bez jejíž znalosti není význam textového segmentu zřejmý. Můžeme se však ptát, není-li „index“ či „symbol“ ukryt v uměleckém výtvaru hlouběji, neodkazuje-li k něčemu jinému než pouze k lokálním souvislostem textu, k místům, kde se do jednotlivé promluvy promítá širší (nicméně autorem předvídaný a záměrný) kontext. V uměleckém díle působí síly mocnější nežli záměr jeho tvůrce. Neměli bychom proto index (symbol) vyhmátnout spíše tam, kde působí skrytá síla řeči, veršového rytmu, metaforiky, žánru, stylu či tradice vůbec, jejíž energie si umělec nemusí být vědom? (Roli indexu v tomto smyslu by bylo možno sblížit s pojmy „nezáměrnosti“ a „sémantického gesta“ u Jana Mukařovského.)

Index se bezpochyby projevuje především v hláskovém a rytmičtějším uspořádání verše, které může obsahovat (jak soudí Roman Jakobson) „komplexní jazykový vzorec“ vzniklý bez básníka „předběžného promyšlení a dokonce proti [jeho] vůli“. Řečové vzorce analyzoval posléze Roman Jakobson mnohokrát ve svých rozbořech poezie: „Takové struktury, zvláště účinné na podprahové úrovni, mohou fungovat bez jakékoli pomoci logického soudu a přímého vědomí, a to jak v básnickově tvůrčí práci, tak při její percepci vnímavým čtenářem“ (Jakobson 1995, s. 127 a 137). Zastavme se u pozoruhodného detailu v básni ruského symbolisty Innokentije Anněnského „Máky“ (ze sbírky *Цыпришова скрѣпка*):

„Veselyj den' gorit... Sredi somlevšich trav / Vse maki pjatnami – kak žadnoje bessil'je, / Kak guby, polnyje soblazna i otrav, / Kak alych baboček razvernutyje kryl'ja. // Veselyj den' gorit... No sad i pust i gluch. / Davno pokončil on s soblaznami i pirom, – / I maki sochlyje, kak golovy staruch, / Oseneny s nebes si-jajuščim potirom“ (Annenskij 1988, s. 61–62).⁵

Sluneční úpal a uvadání přírody je průměrem touhy a jejího zmarnění, bezhlesé rezignace jakožto životního pocitu „konce století“. Anněnskému se však báseň uložila do alexandrinu – verše příznačného pro klasickou francouzskou tragédii, jehož rytmus měli tehdejší vzdělanci v živém povědomí. Všednímu životu byl dán tragický obrys, chvilkový zážitek se stal znakem („indexem“) lidského osudu. Není to náhodný moment: Anněnskij byl autorem tragédií stylizovaných v Eurípidově duchu, v nichž se hrdinové na rozdíl od hrdinů klasických nakonec smířlivě odevzdávají vůli bohů. Jeho poezie je proto srovnávána s Čechovovými dramaty, ve kterých můžeme rozeznat totéž gesto: Čechov uvádí na scénu řadu motivů z tradičních komedií (žena přistihne nevěr-

⁵ (Jásavý den plápolá... V travinách malátných / Rozsety skvrny máků – jak bezmoc žádostivá, / Jako rty vábivé a plné jedu, / Jak rudých motýlů křídla rozevřená. // Jásavý den plápolá... V sadu je pusto a ticho. / Skončily vášně a veselí, – / Máky seschly se jak lebký stařecké, / A z nebes proudí jas jak z třpytné číše.)

ného manžela, naivka zamilovaná do slavného spisovatele, starý suchopárný profesor jako manžel krásné ženy, bezstarostné mrhání rodovým majetkem atd.), avšak zároveň ukazuje jejich odvrácenou tragickou tvář, komické příhody představují předem ztracený zápas jedince s velkými silami života, s agresivitou, pomíjivostí citů, smrtelností, lhostejností kosmu. Alexandrinský verš obklopil tichou písňovou intonací Anněnského (anaforické začátky strof) tragickým horizontem. Rytmus proměňuje smysl tradičního námětu.

Stejně v metaforice. Básník Iosif Brodskij zahajuje báseň obvykle konkrétními detaily, pozorováními, jež přeskočí do metaforických obrazů. V cyklu *Benátské stropy* se obrátil k dávnému básnickému tématu – k Benátkám jako symbolu kultury o mnoha dějinných vrstvách, jakémusi „snu nad vodami“. Kulturní reminiscence se však rozpouštějí v důvěrném světě každodennosti, kultura splývá s hmotou Země:

Mokraja konovjaz' pristani. Ponuraja jezdovaja / mašet v sumerkach grivoj, soprotivvajas' snu. / Skripičnyje grify gondol pokačivajutsja, izdavaja / vraznojoj tišinu. / Čem doverčivej mavr, tem černeje ot slov bumaga, / i ruka, dotjanuťsja do gorlyška korotka, / prižimajet k licu kruževa smjatogo v pal'cach Jago / kamenogo platka (Brodskij 2000, s. 105).⁶

Úvaziště gondol se podobá kůlu na připoutání koní a gondoly se podobají hrozivému jezdecktvu, přidě lodic jsou však vzápětí podobny (pro svůj skřípot) krčkům houslí. Vše to jsou konotace kulturní paměti. Housle však vyluzují – po překvapivém přesahu – paradoxně nikoliv zvuky: jejich skřípot dává vyniknout nočnímu tichu. Následuje reminiscence na Othella, „mouřenina benátského“, vyvolaná snad pohledem na nějaký reliéf. Text se vzdaluje viděnému a noří se do virtuální skutečnosti Shakespearova příběhu, v němž „důvěra“ je vystavena pomluvám. Pohled se ale zase vrací zpět k reliéfu a vidí ruku, jak se blíží k hrdlu Desdemony, na něž samozřejmě nikdy nedosáhne, a přitom svírá kamenný kapesník, aby bylo zřejmé, že text má na zřeteli reliéf, a nikoliv virtuální příběh. Přistaviště se podobá koňské pastvině, přidě gondol houslím, noční tišina je jejich hudbou, reminiscence slovesné kultury se prolíná s kulturou výtvarnou, a nakonec kapesník, klíčový detail Shakespearova dramatu, je dojemně vystaven obnažujícímu pohledu jako mrtvý detail kamenné plastiky.

Svet razžimajet vaš glaz, kak rakovinu: ušnuju / rakovinu zatopljajet drebezg kokolokolov. / To bredut k vodopoju glotnuť rečnuju / rjab' stada kupolov. / Iz ra-

⁶(Mokré úvaziště přístavu. Chmurná kavalérie / V soumraku hřívou potřásá a plaší sen. / Houslové krčky gondol se houpají a napřeskáčku / Štěbetají ticho. / Čím více důvěřuje Maur, tím víc se papír černá slovy, / A ruka, příliš krátká, na hrdlo nedosáhne, / K tváři si tiskne krajkoví kamenného šátku, / Jež zmačkal v prstech Jago.)

spachnutých stavnej v nozdri vam b'jet cikorij, / krepkij kofe, skomkannoje tr-jap'je. / I makajet v gorlo drakona zlatoj Jegorij, / kak v černila, kop'je (Brodskij 2000, s. 109).⁷

Nejen ucho, ale i oko je přirovnáno k lastuře, která se otevírá světlu a zvukům dne, kupole chrámů se odrážejí ve vodě jako stádo, které se hrne k napajedlu, ve vůni a pachu rána se mísí káva a zmačkané ložní prádlo, nakonec socha svatého Jiří ožívá a noří kopí do dračího hrdla jako pero do kalamáře... Tropy nejsou v poezii nikdy náhodné: vytvářejí „svět básně“, u Brodského vznešená kulisa Benátek tone v reminiscencích všedního dne. A k tomu krásné přesahy: proud řeči se jakoby zastaví a uhne nečekaným směrem, na „fokus“ naléhají úlomky tradice, ale pohled se odvrací k přímému vidění věcí, kolísá mezi různými polohami, tradicí a bezprostředností. Je indexem situace.

*

Dnešní situace umění přímo vyzývá k úvahám o „indexové povaze“ uměleckých výtvorů. V terminologii Jana Mukařovského by se daly nápadné projevy umělecké kreativity popsat jako redukce stabilního, neproměnného „artefaktu“, jenž podněcuje vznik „estetického objektu“. „Estetický objekt“ vzniká z minimálního „artefaktu“, což naléhavě vyžaduje mobilizaci kontextu (představy o „celku“, v němž jsou jevy vnímány). Bezpochyby klasickým případem je proslulý Duchampův objekt nabídnutý estetickému pohledu, když byl vytržen ze své funkce a předložen jako čirá ukázka tvarového stylu našeho okolí. Příznačnými uměleckými projevy dneška se staly performance, instalace, prezentace, body art, graffiti atd. – artefakty užívající příležitostného materiálu, s jejichž zánikem tvůrce předem počítá. Ve slovesné tvorbě je to např. tzv. minimalistická poezie, nahrazující v básnickém textu písmena začerněnými čtverečky a ponechávající z básně jediné slovo (z ruských básníků Vsevolod Někrasov⁸).

Minimalizace artefaktu se projevuje (mimo jiné) jako fragmentarizace logických a ikonických struktur: je všeobecně znám nesouvislý a bezobsažný dialog v moderní próze nebo dramatu, v němž se repliky přehazují jako míček. V poezii Mariny Cvetajevé je to fragmentarizace (střídání a nečekanost) modalit, v jakých je textový úsek držen: může být pochopen jako vlastní hlas lyrického subjektu, jako odpověď domnělému partnerovi, ironická parafráze, hlasový šum dobové řeči atd. Výstavba jejích básní se podobá kubistickému malířství,

⁷ (Světlo nám rozevívá zrak – jako lasturu: v lasturu / Ucha zaléhá řinčení zvonů. / To jak se hrou k napajedlu napít / Se vlnek stáda kupolí. / Okna jsou dokořán, do chřtípi vniká cikorka, / Pražená káva i rozházené prádlo. / A v dračí tlamě smáčí Jiří zlatistý / Svě kopí jak v kalamári.)

⁸ O poezii Vsevoloda Někrasova srov. dosud nepublikovanou práci Aleny Machoninové *Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě (Vsevolod Někrasov a Erik Bulatov)* (Machoninová 2010).

prezentujícímu objektu zobrazení současně z různých perspektiv. Spolu se zatlačováním logických struktur však zároveň dochází v moderní poezii k rozestření významotvorné energie textu na jeho elementární vrstvy: na samy hlásky (vyvrcholením je Chlebnikovův a Kručonychův zaumný jazyk, sled zvuků bez určitého významu, sémanticky otevřené pole). Posléze je významově zatíženo i grafické rozvržení textu (nejen v Apollinairových *Kalligramech*, ale v rozptýlení básnického textu na ploše stránky do několika sloupců a odstavců, jak je tomu ve zmíněné minimalistické poezii). Jako problematizaci artefaktu lze chápat i tendenci povznést k úloze uměleckého námětu odpadky, pohozené a znehodnocené předměty, věci vyřazené z účelů praktického života („muchláže“ Adrieny Šimotové), plastiku rozpadajícího se křesla odlitou do monumentálního bronzu u Antoni Tàpiese atp. Vše je dokladem situace. Jak praví Tàpies: „Je to jakási sugesce prvotní jednoty, nejpřímější forma pozemské lásky, ztotožňovat se se všemi předměty a osobami. A především zhodnocení všeho, čím je pohrdáno, což v pozdějších letech se v mém díle konkretizuje použitím slámy, hnoje, špinavých ponožek, věci naprosto bezcenných“ (Tàpies 1991, s. 12–13). Význam kontextu („celistvosti“) stoupá potom i v percepci, ve schopnosti nebo i ochotě pochopit artefakt jako podnět „estetického objektu“.

Zdánlivě opačná tendence, masivní zdůraznění tělesných objektů (ve výtvarném umění), znamená taktéž problematizaci „artefaktu“: tělesné objekty jsou němé, bez sdělného obsahu. Bývají kombinovány s reálnými věcmi tohoto světa (sádrová postava sedí v běžném křesle), čímž je položena otázka hranice mezi „světem díla (umění)“ a „světem žitým“: věci hrají dvojí roli, jsou jak předměty reálnými, tak motivy uměleckými zároveň.⁹ Reálné a náhodné situace (cestující v tramvaji, návštěvníci výstavy) mohou být zase prezentovány jako výtvarné estetické, na něž má být pohlíženo jako na exponáty v galerii. Rozhodující tak není miméze, vytvoření zřetelně fixované představy o světě, ale performance, projev múzického zapojení do situace, jinak řečeno – demonstrace „indexu“.

Zřetel k indexové povaze uměleckého výtvaru nemusí znamenat eliminaci pozornosti k ikonickým a logickým principům, řeč je pouze o další vrstvě produkující smysl. Mohli bychom uvažovat, že text lze číst na několika rovinách: na rovině pojmové (jako ideologický fakt), rovině ikonické (techniku jeho výstavby) a indexové (jako projev skrytého působení strukturálních principů). Čtení textu na rozdílných úrovních má ostatně rovněž – stejně jako myšlenka indexu (symbolu) – mnohověkovou tradici: v hermeneutických přístupech bylo zdůrazňována (počínajíc mysliteli pozdní antiky) možnost chápat slovo (příběh)

⁹ Fenomenologické interpretace instalací umělých postav do reálného prostředí nebo naopak izolace reálných entit jako předmětů uměleckého vnímání srov. v knize Petra Rezka *Tělo, věc a skutečnost* (Rezek 2010).

v různé perspektivě. Představitel filosofické patristiky Origenes soudil, že biblické texty mají význam jak „somatický“ („tělesný“, doslovný), tak „psychický“ (morální naučení) a posléze „pneumatický“ (duchovní smysl, označující cestu člověka ke spáse). Zakladatel filosofické hermeneutiky Fr. E. D. Schleiermacher hovořil např. o „gramatickém“ nebo naopak „psychologickém“ či „pro-rockém“ (divinatorisch) chápání textu. V literárním díle je tedy možno identifikovat produktivní působení jak roviny ikonické, tak indexové („symbolické“ podle Schellinga).

*

Indexová povaha uměleckého díla, zřetel ke kontextu, mobilizuje aktivitu tvůrce i percipienta. Vztah jednotliviny a celku, individua a společnosti je ústředním problémem evropské ontologie i etiky, přičemž ani jednostranná proklamace absolutní svobody, ani absolutní podřízenost jednotliviny není zcela přesvědčivá. Vztah obou veličin můžeme pochopit spíše tak, že jednotlivost (její subjektivní náhled a vůle) se uplatňuje ve spontánním podchycení nabídek, jež se v situaci rýsují, v empatii vůči okamžiku a ve schopnosti rozvinout podněty momentální konstelace v nekonečném počtu možností. „Nekonečno“ je pramenem záhad, tajemna a odvážných řešení.

Snad je možno prohlásit, že na vzniku uměleckého díla se podílí souhra a soupeření obou sil, jednak individuálního záměru a nálezu (ikoničnosti), jednak indexu (symbolu) s jeho tahem ke kontextům, „celistvosti“, k výzvam jazyka a žánru. Intervence těchto sil není přitom omezující, jak se tradičně má za to, ale osvobodivá a obohacující. V díle se projevuje jako peripetie, překvapení, zvrat nebo přestup do jiné roviny vnímání. Vystihl to již Aristoteles při charakteristice tragédie v pojmech anagnorize jako prozření do souvislostí, jež byly účastníkům děje i divákům skryty, a katarze jako očištění od omezeného individuálního pohledu na svět.

Prameny

- Annenskij, Innokentij. *Izbrannyje proizvedenija*. Leningrad : Chudožestvennaja literatura. Leningradskoje otdelenije, 1988.
- Brodskij, Iosif. *Uranija*. Sankt-Peterburg : Puškinskij fond, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Aufsätze zur Kultur-, Theater- und Literaturgeschichte. Maximen und Reflexionen*, sv. 2. Leipzig : Im Inselverlag, 1914.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Přel. V. Macháčková Riegrová. Praha : Odeon, 1982.

Goethe, Johann Wolfgang-Schiller, Friedrich. *Korespondence*. Přel. V. Zamarovský. Praha : Odeon, 1975.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Frühschriften*, sv. 2. Berlin : Akademie-Verlag, 1971.

Tàpies, Antoni. 1991 *Pocta Československu*. Praha : Kancelář prezidenta ČSFR – Ministerstvo kultury ČR, 1991.

Literatura

Beierwaltes, Werner. *Platonismus a idealismus*. Praha : OIKOYMENH, 1996.

Jakobson, Roman. *Russian and Slavic Grammar: Studies 1931–1984*. The Hague : Mouton, 1984.

Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. M. Červenka, M. Chlíbačová a T. Pokorná. Jinočany : H&H, 1995.

Machoninová, Alena. *Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě (Vsevolod Někrasov a Erik Bulatov)*. Disertační práce. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2010.

Osolsobě, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno : Host, 2002.

Patočka, Jan. *Platón: Přednášky z antické filosofie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992.

Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010.

Index and Symbol in Two Theories of Sign

The author points out the connection between Peirce's concept of index and the romantic concept of symbol. The "indexical" aspect of a work of art should be considered as a specific level of meaning, which is, for example, in the works of Jan Mukařovský, connected with "unintentionality". The author stresses the growing importance of the role of the "indexical" aspect in modern art.

Esejistika Mariny Cvetajevové a její české překlady

Zuzana Šťastná

Nesporná a dnes už všeobecně uznávaná výjimečnost Mariny Cvetajevové v oblasti poezie někdy poněkud zastiňuje její prozaické dílo. Přesto je próza Cvetajevové s její poezií – a s básnickým uměním vůbec – nerozlučně spjata, a to jak tematicky, tak stylově.

O tematickém sepětí básnické prózy a poezie lze mluvit především u jejích esejů, protože většina z nich vychází z jejich vlastních zkušeností s psaním a vnímáním poezie a jsou věnovány buď povaze básnické tvorby jako takové, nebo charakteristice zajímavých básnických současníků Cvetajevové. Stylové sepětí s poezií pak nacházíme jak v esejích (jímž se zde chci věnovat především), tak v jejich čistě vzpomínkových a autobiografických prózách. Podle slov Josifa Brodského je próza pro Cvetajevovou – v parafrázi známého Clausewitzova výroku o diplomacii a válce – „jen pokračování poezie jinými prostředky“. Právě to se budu snažit ukázat v rozboru konkrétních rysů jejího esejistického stylu.¹

Mluvíme-li o „esejistice“ Cvetajevové, vyvstává ovšem okamžitě problém, o jaké skupině textů je přesně řeč. Hranici mezi autobiografickou prózou a (alespoň zčásti) analyticky zaměřeným esejem totiž u MC prochází často spíš vnitřkem jednotlivých textů, takže operovat žánrovými kategoriemi má u její prózy jen omezený smysl. Všechny její texty jsou především jedinečné odličky její osobnosti – mají (v rámci určitých axiomů) jasnou logiku, ale zároveň je jejich tón nesmírně emotivní a osobní a forma někdy takřka deníkově fragmentární. Vyhraňným příkladem, na němž lze ukázat některé obecné rysy cvetajevovské prózy, je raný „esej“ „Světelný liják“ (přel. Luděk Kubišta) – ve skutečnosti spíše velmi svérázná recenze na Pasternakovu sbírku *Život – má sestra*.

Ve „Světelném lijáku“ se odezva na konkrétní dílo stává pro Cvetajevovou příležitostí k načrtnutí celkového obrazu a jakéhosi „duchovního rodokmenu“ autora, přičemž s půvabnou bohorovností přechází veškeré technické a literátské aspekty recenzí: „O dokazatelných pokladech Pasternakovy poezie (rytmech, metrech atd.) napíšu jiní – a určitě s nemenším zápallem než já o po-

¹ Jako materiál jsem používala eseje „Umění ve světle svědomí“ (přel. J. Štroblová), „Básník a čas“ (přel. J. Zábrana), „Básník o kritice“ (přel. J. Zábrana), „Epos a lyrika dnešního Ruska“ (přel. J. Zábrana), „Světelný liják“ (přel. Luděk Kubišta), „Básník-horolezec“ (přel. J. Štroblová). Pomímám jinak velmi důležitý esej „Básníci s dějinami a básníci bez dějin“, protože u toho se nedochovalo originální znění z pera Cvetajevové a dnešní ruské verze jsou pouze překlady z dochovaného překladu do srbochorvatštiny.

kladech nedokazatelných. To je práce pro odborníky na poezii. Mou odborností je život.“ Pasternaka jako umělecký typ přitom čtenáři představuje z velké části skrze prizma vlastních bezprostředních zážitků a asociací (např. k „přírodnosti“ a živelnosti Pasternakovy poezie: „Můj první pohyb, když jsem knihu celou zdolala: doširoka rozpráhnout ruce... Jako bych se octla uprostřed lijáku.“). Pro emigrantskou kritiku byla ovšem takováto kombinace vysokých intelektuálních ambic s deníkovou asociativností a pro mnohé také příliš vysokou „emocionální teplotou“ textu nepřijatelná. „Světelný liják“, napsaný „v neexistujícím žánru“,² byl takřka jednohlasně odmítnut jako nepodložený hysterický výlev.

Přístup uplatněný ve „Světelném lijáku“ je přitom jen cvetajevovsky razantním umocněním toho, co je přítomno v každé dobré recenzi. Vnímavý kritik, řečeno s Václavem Černým (o Šaldovi), „domýšlí, doceluje básníka, dobášňuje jej v jeho duchovní *typ*“; „*tvorivost* je nejvyšší metodou kritiky...“.³ A co se týče onoho silně subjektivního prizmatu – každá dobrá kritika je také, ba zejména, reflexí toho, „co dílo dělá se mnou“. Cvetajevová se dopouští jen toho, že nepředkládá už vychladlé výsledky této reflexe, ale předvádí celý proces „zatepla“, před očima čtenáře, místy skutečně takřka deníkovou formou.³ Snad nejvýmluvnějším, skoro aforistickým vyjádřením jejího přístupu je její zvolání „дорого побывать в такой судьбе“.⁴ Na jednu stranu se vmýšlí do osudu a duchovního typu těch, kdo jsou předmětem jejich esejů, ale činí to natolik osobním tónem, že je tím zároveň vtahuje do osudu vlastního, činí je fakty (a spolutvárci) vlastní lidské i literární biografie. Sama ostatně už v souvislosti se „Světelným lijákem“ tento svůj sklon reflektuje a hovoří o psaní vlastního životopisu skrze druhé.

„Světelný liják“, jenž měl být recenzí na knihu, tedy útwarem s dosti pevnými pravidly, byl strhán coby obzvláště provokativní příklad míšení žánrů. Filosofující ladění pozdějších, vrcholných esejistických prací Mariny Cvetajevové („Básník a čas“, „Umění ve světle svědomí“, částečně i „Epos a lyrika dnešního Ruska“) připouštělo příměs lyričnosti a autobiografičnosti spíše než přísné literárně kritické normy, takže tyto práce byly přijaty příznivěji; esej o Nikolaji Gronském „Básník-horolezec“ byla pro změnu nejen recenzí, ale zároveň esejistickým nekrologem, v němž mohlo najít místo jak „dobášňování autora v jeho duchovní *typ*“, tak emotivní líčení zážitků s ním. Základní *obecné* rysy mají ale všechny eseje Cvetajevové společné. Prvním z nich je určitá míra autobiografické motivace (u vzpomínkových próz jednoznačná, zjevná také

² Ševelenko 2002, s. 204.

³ Text například začíná důvěrně osobním sdělením o prvních dojmech z vnějšího vzhledu knihy a o tom, kde všude ji „recenzentka“ s sebou nosila.

⁴ Ve „Světelném lijáku“ o Pasternakovi.

u esejů-portrétů Pasternaka, Majakovského či Gronského⁵ a skrytěji přítomná i v nejobecněji zaměřených esejích o básnictví). Druhým pak je už zmiňovaný sklon k deníkové bezprostřednosti a fragmentárnosti. Ten je dán nesporně jednak vlivem soudobé modernistické prózy tohoto typu, např. V. Rozanova, jednak vlastní četbou „malých žánrů“, memoárů, korespondence a deníků, zejména ve francouzštině a němčině, a konečně i samotným faktem, že prozaický styl Cvetajevové se v mládí utvářel právě psaním vlastních deníků. Jak uvádí Irina Ševelenko o jiném raném esejistickém pokusu Cvetajevové, „[Cedr] byl veřejným pokračováním úvah, které nedávno zaplňovaly deníky a pracovní sešity Cvetajevové“. Právě Ševelenko také nabízí velmi dobrou definici toho, jak konkrétně se „deníková“ geneze prózy Cvetajevové odráží v jejím prozaickém stylu. Podle ní „analytičnost Cvetajevové je založena na poetice aforismu a její autobiografičnosti na poetice detailů“.

Při vytyčování konkrétních charakteristických rysů esejistické prózy Cvetajevové – a potažmo její prózy vůbec – začněme u rysu nejobecnějšího, který souvisí s už zmiňovanou všudypřítomnou autobiografičností.

Josef Brodskij, jeden z nejcitlivějších analytiků díla Cvetajevové, poznamenává, že její próza, včetně čistě autobiografické, je vlastně bezsýzťová. To hlavní, co jí dodává přesvědčivost a co udržuje čtenářovu pozornost, je *tón hlasu, jeho expresivita*. Láká mě použít obrazu, který podivuhodným způsobem vystihuje i efekt vznikající při četbě Cvetajevové, byť byl vymyšlen pro charakteristiku zcela jiného typu stylisty,⁶ totiž „*tvář prosvítající za stránkou*“. Jak už bylo řečeno, Cvetajevová vždy dává spolu s předmětem eseje i sebe samu, a to právě v jedinečném zabarvení hlasu, které se na papíře promítá do mnoha konkrétních podvědomě používaných stylistických postupů, jimiž se do prózy přenáší básnická lakoničnost, básnický důraz na jednotlivé slovo s maximálním využitím jeho sémantického i zvukového potenciálu, básnický cit pro rytmus, gradaci atd.

Rytmus, gradace, aforistické pointování

Próza Cvetajevové je vždy zároveň prózou básnickou a na mnoha místech splňuje definici prózy rytmizované, jak ji v *Poezii a poetice* podává Viktor Maximovič Žirmunskij. Ten vyslovuje předpoklad, že rytmizovaná próza je vy-

⁵ „Autobiografičností“ tu rozumím, že celým esejem jako spodní proud prolíná a místy se dostává i do středu pozornosti autorčin vztah k dotyčnému a proměny v jejím vlastním vnímání světa dané setkáním s jeho poezií. U Pasternaka navíc najdeme až jakousi skrytou snahu o biografickou paralelu – z Pasternakova osobního a uměleckého životopisu uvádí Cvetajevová ve „Světelném lijáku“ zejména fakta, která ho sblíží s ní. Jako by ho chtěla nejen oslatvit, ale se svou typickou horoucností se snaží co nejvíce se mu přiblížit, byť i jen tím, že nachází styčné body ve vnějších biografických faktech. V eseji o Gronském zase čteme: „Nebudu se tím tajit – Gronského jsem odchovala... Gronskij *Bella Donny* je mi podobný jako syn matce – přesněji, úplněji to už vyjádřit neumím... Co v *Bella Donné* je mé? Sval – a svoboda.“

⁶ Obrat vztahující se původně k esejistickému stylu George Orwella.

budována především na uměleckém uspořádání syntaktických skupin, na principu opakování a syntaktického paralelismu. Zatímco v poezii fungují tyto prostředky jako doplňkové k základní paralelnosti přízvukových řad, v próze se přesouvají do popředí a jejich spolupůsobení vytváří dojem rytmizace.

Základní jsou pro Žirmunského paralelismy na syntaktické úrovni (paralelně vystavěné, souřadně spojené vedlejší či hlavní věty nebo jen obraty, opakování souřadících nebo podřadících spojek na začátku vět, další formy anafory), ale přiznává důležité místo i hláskovým opakováním (aliterace, rýmy) a konečně poukazuje také na to, že účinek všech těchto „technických“ znaků rytmizované prózy je vždy umocněn lexikálně sémantickým charakterem textu, jedná-li se (jak tomu zpravidla bývá) o text výrazně emocionálně a lyricky laděný.

Zvláštností Cvetajevové je právě to, že její próza v mnoha pasážích má znaky popisované Žirmunským, a přitom se jedná ne o čisté lyrické líčení (prakticky všechny příklady uváděné Žirmunským spadají do této kategorie), ale o argumentaci, byť výrazně citově angažovanou. Uvedme jen čtrnáct řádků z eseje „Básník a čas“, kde se syntaktický paralelismus spolu s dalšími, zejména lexikálními prostředky stává nástrojem gradace. Po úvodu eseje, v němž se analyzují dva protichůdné běžně slýchané výroky („Mám rád umění/verše, ale jen současně“ – „Mám rád umění/verše, jen ne současně“)⁷ a dokazuje se jejich neodůvodněnost, následuje tato pasáž:

Никто (кроме кровной самообороны Маяковского) любящий стихи так не скажет, никто истинно любящий стихи в пользу нынешнего настоящего не отрубит вчерашнего – и всегдашнего – настоящего, никто истинно любящий и не вспомнит, что есть у слова *настоящее* еще иное значение кроме как: *неподдельное* – в искусстве ему иного значения нет – никто над искусством, природой, не совершит греха политиков: на единстве почвы установки столба розни.

Не любит никакого любящий *только* это. Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись, никогда по существу и не расходились. Враждуют низы, горы – сходятся. «Под небом места много всем» – это лучше всего знают горы. И одинокие пешеходы. А до суждения остальных: отсталых, усталых или отстать боящихся, до суждения и предпочтения *незнающих* нам,

⁷Fiktivní citace „běžně slýchaného“, od níž se autorka odráží k vlastním zpřesňujícím úvahám či jí využívá k tomu, aby přešla od jednoho dílčího tématu k dalšímu, jsou jedním z projevů dalšího typického rysu prózy Cvetajevové, a tím je – zde spíše skrytá – dialogičnost. Na mnohých místech je dialogická povaha textu zjevnější – složitá souvětí analyzující nějaký pojem či výrok se dynamicky střídají se zvoláními, otázkami či ujištěními, jež jsou adresovány tu čtenáři („Но, господа, неужели ни с кем из вас этого не было: репья вгрызающиеся в чулки?“), tu samotnému předmětu eseje („Пастернак, когда вы спите?“) – a někdy jimi zaznívá hlas fiktivní třetí osoby, předpokládaná reakce „průměrného čtenáře“.

по выяснению, а самому искусству и до выяснения – дела нет.

Najdeme tu hned trojí opakování na syntaktické úrovni, v jednom případě podpořené i sémantickou variací na dané téma (сошлись – не расходились):

Никто... любящий стихи так не скажет – никто истинно любящий стихи... не отрубит – никто истинно любящий и не вспомнит – никто... не совершит

Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись, никогда по существу и не расходились

А до суждения остальных – до суждения и предпочтения *незнающих*...

Doplňkové vazby mezi slovy, které dále umocňují dojem rytmizace, jsou založeny na lexikální příbuznosti nebo čistě zvukové podobnosti slov:

остальных – отсталых – усталых – отстать боящихся
вчерашнего – всегдашнего

Poukazujeme-li na rytmizovanost prózy Cvetajeové, její paralelismy a gradace, je třeba ještě jednou zdůraznit, že to nejsou prostředky používané mechanicky, pro zvýšení efektu, ale že *s opakováním velmi často přichází zároveň doplnění, upřesnění či zpětná korekce myšlenky*. U vztahu Puškina a Majakovského nejprve konstatujeme, že jim nic nebrání se „sejít“, porozumět si (kondicionál бы сошлись), pak se upřesňuje, že ti dva už si vlastně porozuměli (уже сошлись) a nakonec se celé tvrzení koriguje ještě zásadněji: „никогда по существу и не расходились“, tj. není mezi nimi – jejich teorií a praxí umění – zásadnější rozpor. Znovu se lze vrátit k tomu, co bylo řečeno už v charakteristice „Světelného lijáku“, tj. že Cvetajeová předvádí myšlenkový proces „zatepla“, před očima čtenáře.

Opakování u Cvetajeové je neseno snahou vysvětlit svůj názor co nejúplněji a nejpřesvědčivěji (je to jen argumentační obdoba její bytostné citové potřeby „dát“ se druhému cele a beze zbytku); zároveň s opakováním ovšem roste zpravidla i *komplexnost sdělení*. Nejtypičtějším projevem tohoto krystalického rozrůstání myšlenky jsou mnohačetné *vsuvky* či *závorky*. V daném úryvku jsou to hlavně dva případy – „вчерашнее настоящее“ se upřesňuje jako „всегдашнее“, čímž se podtrhuje hlavní myšlenka eseje, totiž že skutečně „současné“ umění nikdy nezastarává, a význam slova „настоящее“ jako „opravdové, nefalšované“ se akcentuje vsuvkou – „в искусстве ему иного значения нет“.

Všechno, co bylo řečeno k charakteristice daného úryvku, by se dalo shrnout citací Josifa Brodského, který v obrazné charakteristice stylu Cvetajeové říká, že její psaní je „постоянное стремление взять нотой выше, идеей выше“.

Vyvrcholení, k němuž Cvetajevové styl v takovýchto pasážích směřuje, má často podobu aforistického výroku či hutné metafory přirozeně vyrůstající z celku odstavce. Typickým příkladem aforistického zakončení, které uzavírá rytmicky i významově gradující celek (druhou větu druhého odstavce), je v prvním citovaném úryvku věta „Враждуют низы, горы сходятся“. V prvním odstavci je nejvýraznějším podobným vyvrcholením metafora „столба розни“, nesmyslně („hříšně“) vztyčovaného politiky na půdě, která je jednotná a nedělitelná. Je to poměrně abstraktní obraz, ale díky tomu, že je pro něj v předchozím textu dobře argumentačně i emocionálně připravená půda, není pro čtenáře obtížné ho pochopit a přijmout. Smyslově konkrétní představa sloupů (památníků) vztyčovaných politiky na počest dílčích „vítězství“ v bratrovražedných bojích se bez potíží spojí s výkladem o vztahu poezie a doby.

Základní rytmické stavebné principy cvetajevovské argumentace, které jsme právě popsali, ovšem kladou velké nároky na překlad. Je třeba nejen vypořádat se s délkou a složitostí oněch krystalicky se rozrůstajících a zároveň gradujících větných struktur, ale především věnovat velkou pozornost jejich lakonickým zakončením. Právě v těch se bohužel najde v českých (zejména Zábranových) překladech těžko pochopitelné množství chyb. Uvedme tři příklady.

Prvním z nich je nezvládnutá metafora zakončující první citovaný úryvek – v Zábranově podání „... nikdo se na umění, na přírodě nedopustí hříchu politiků: *na stejné půdě mohou být sloupy postaveny různě*“. Z hutné a výstižné, byť poněkud gramaticky komplikované metafory (столб розни, установленный на единстве почвы) se stává jakýsi „pythický výrok“, tj. nesrozumitelná a s textem, jenž bezprostředně předchází („hřích politiků“), nijak nesouvisějící sdělení, které čtenář přirozeně nepochopí a své nepochopení patrně přičte na vrub autorce – autorce, která se příliš rozvášnila a v tomto excitovaném stavu vypouští z úst esoterické obrazy, kterým rozumí jen ona sama.

Ještě problematičtější pak jsou případy, kdy se v závěrečném výroku, který má být významovým svorníkem celého odstavce nebo i delší části textu, zamýšlený význam zvrhává ve svůj opak. V dosti podstatné části eseje „Básník a čas“ rozvíjí Cvetajevová svůj názor, že básník, je-li skutečným básníkem, vnímá ne sice politické objednávky doby, ale chtě nechť vždy přinejmenším jakýsi její rytmus a dech, který se promítá do jeho vlastního (takže i její vlastní provokativní prohlášení, že stojí „mimo“ čas, je vlastně křikem samotného času – je to *jeho* křik *jejími* ústy). Básník tedy nemůže své době – jejímu tempu a dechu – uniknout. Celou úvahu zakončují tyto dvě věty: „Современность поэта есть его обреченность на время. Обреченность на водительство им.“ („Současnost básníka je jeho odsouzenost k době. Odsouzenost k tomu, *aby jí vedl*“; správně „nechat se jí vést“, *aby se jí nechal vést*“).

Druhý případ pointy, kde je význam obrácen a znejasňuje tak vyznění celého eseje, najdeme v samém závěru „Básníka a času“. V jedné z klíčových závěrečných pasáží, která má v originále vyznění *kladné* a je jakousi formulací toho, co dělá opravdový básník, se překladem závěru naprosto mění smysl, a čtenář je tak zanechán ve zmatku, zda si do té doby vykládal myšlenky Cvetajevové správně: „Отстаивать у времени то, что в нем вечного, либо увековечивать то, что в нем временного, – как ни повернуть: времени – веку *мира сего* – противопоставляется век *тот*.“ („Hájit v době to, co je v ní věčné, nebo zvětšovat to, co je v ní časné – znamená, ať se to obrátí jak chce: že proti době – století *onoho světa* – se staví století *toto*.“)

Zdá se možná přísně označit prostou záměnu zájmen *сея* a *тот* za kardinální chybu. Jenže tvrzení Cvetajevové, jakkoli jsou často formulována emocionálně, zapadají do jednoho celku a ten má svou pevnou logiku (navíc odkazy na vztah „tohoto“ a „onoho“ světa jsou pro její myšlení klíčové). V kontextu výroků, které dané větě předcházejí a ve kterých Cvetajevová tvrdí, že spjatost s vlastní dobou je vždy svým způsobem nucená, pak kladení „tohoto“ století, tj. básnickovy současnosti, proti století „věčnosti“ znamená něco jednoznačně záporného, což ovšem Cvetajevová rozhodně na mysli neměla (*век* zde navíc zjevně má širší smysl než „století“ – spíše by se dalo mluvit o „času“ tohoto a onoho světa). Daná věta je vyjádřením toho, co dělá skutečný básník *se svou dobou* jakožto materiálem (protože je k ní „odsouzen“ – viz výše), ale zároveň *navzdory své době* – viz jen jiné tvrzení Cvetajevové, že skutečný „současník“ musí odrážet svou dobu „ne jako zrcadlo, ale jako štít“, tj. „zápasit s devíti desetinami toho, co v ní je, jako člověk zápasí s devíti desetinami prvního náčrtu“. Ono „dobývání věčnosti“ z chaosu současnosti se ovšem v Zábranově překladu naprosto ztrácí.

Lexikální a zvukové prostředky a jejich využití při rozvíjení myšlenky

Tato část prozaického umění Cvetajevové je v překladu snad vůbec nejobtížněji reprodukovatelná. Jak uvádí Angela Livingstone, anglická překladatelka nejdůležitějších esejů Cvetajevové, překládat její prózu je skoro tak obtížné jako překládat verše: „Všude jsou rytmy, rýmy, nedokonalé rýmy, ozvěny samohlásek, souhlásek či slovních struktur...“

Je půvabné, jak často jsou u Cvetajevové táž slova, která jsou popisem jevu – svůdnosti umění, jeho „síly“, která může, ale nemusí být vždy také „pravdou“ –, zároveň i jeho dokladem. Její argumentace je dvojnásob působivá právě svou uměleckostí, tím, jak často nám připadá, že slova se sama nabízejí myšlence – „vtěl se skrze nás“. Vždyť „pro myšlenku je slovo – tělem, pro živel – duší“ („Umění ve světle svědomí“).

Říci o Cvetajevové, že se při myšlení nechává slovy strhávat, že přitažlivé a odpudivé síly mezi nimi, často dané jen jejich zvukovou podobou, jsou určující pro směřování její argumentace, by bylo podceňováním jejího intelektu. Její pojetí umění dává dobrý smysl i „převyprávěno vlastními slovy“. Ale lehkost až magie, s jakou se nám totéž pojetí, tytéž vývody, podávají v řetězcích zvukově a/nebo slovtvorně blízkých slov, rozhodně usnadňuje jejich přijetí a ztotožnění se s nimi. A pokušení zůstává: pakliže je něco řečeno *takto*, jak by to nebylo řečeno *pravdivě*?

Pokoušet se o vyčerpávající klasifikaci toho, jakými způsoby Cvetajevová používá „magie slov“ k podpoře svých tezí či prostě k rozvíjení tématu, by bylo pravděpodobně marné. Uvedme alespoň základní typy:

Výklad vlastních asociací

V raném eseji „Světelný líják“ najdeme pasáž, která je také jakoby raným odrazem básnického myšlení Cvetajevové v próze – v něčem méně rafinovaným, než jaké najdeme v esejích zralých. Autorka vychází od konkrétního klíčového slova a popisuje vlastní významově-zvukové asociace, které se jí při setkání s ním vybavují:

Быт. Тяжкое слово. Почти как: бык. Выношу его только, когда за ним следуют: кочевников. Быт, это – дуб, и под дубом (в круг) скамья, и на скамье дед, который вчера был внук, и внук, который завтра будет дед. – Бытовой дуб и дубовый быт. – Добротно, душно, неизбывно.

Oproti pozdějším příkladům asociativního užití slov při sledování myšlenky je tady asociativnost (přebírající místo argumentace, kterou bychom v literární recenzi očekávali spíše) jaksí více v prvním plánu – na první pohled zjevná a přiznaná. Už zde ale nacházíme i další, doplňkové prostředky, které jsou méně nápadné, ale účinné, a se kterými se setkáme i ve vrcholných esejích. Zejména jde o závěrečnou zvukomalbu na hlásky „b“, „d“, „u“, „y“, zvukové propojení slov, které podporuje proklamovanou souvislost mezi jejich denotáty.

Využívání slov odvozených od téhož slovního kořene

Toto je často používaný a nesmírně sugestivní stylistický prostředek, sugestivní zejména v samém jádru cvetajevovské argumentace – tam, kde neslouží pouze jako ornament, ale kde se s jeho pomocí vysvětluje *podstata* nějakého jevu:

Искусство есть то, через что стихия *держит* – и *одерживает*: средство *держания* (нас – стихиями), а не *самодержавие*, состояние *одержимости*... *Одержимость* работой своих рук есть *держимость* нас в чьих то руках.

Zde člověk nikterak nemá pocit něčeho umělého – jen uspokojení z přesně a plasticky vyjádřené myšlenky (uspokojení, řekli bychom, možná až nebezpečné, protože člověka nepodněcuje k pochybám a zkoumání, ale přímo volá po přijetí a ztotožnění se – viz výše: je-li to řečeno takto...). Stylistické prostředky podporují hlavní myšlenku – tedy že skutečná tvůrčí „posedlost“ nikdy neznamená svévoli, nýbrž stav, kdy se člověk stává nástrojem věci větších než on sám – přírodních a věčných sil (vzpomeňme jen na „šílení od Múzy“ v Platónově *Faidrovi*).

„Čistá“ zvukomalba – tj. zvukomalba pomocí nepřibuzných slov

Tento velmi často používaný prostředek nalezneme v různých kontextech – někde přirozeně včleněný do argumentace, jinde spíše jako pouhý ornament. Samozřejmě se nezřídka kombinuje i s využíváním slov příbuzných, tj. „variace“ na určitý slovní kořen, o nichž byla řeč výše. Pro zajímavost v úryvku vyznačuji kurzivou i jeden z dalších příkladů cvetajevovské gradace založené na opakování.

– Вы делаете святое дело.

– Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают – да, если обольщают – нет, и лучше бы мне камень повесили на шею.

А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице, в одной и той же строке и отрешают и обольщают. То же сомнительное пойло, что в котле колдуньи: чего только не навалено и не наварено!

Využívání a tvůrčí obměny frazeologických jednotek

Aktualizaci ustálených spojení, zpravidla tím, že se nějak významově navazuje na jejich doslovný smysl či na doslovný smysl jejich jednotlivých částí, najdeme u Cvetajevové v různých podobách.

Někdy jde o jednoduchý termín (средние века, общее место):

В средние (о какие *крайние!*) века целые деревни, одержимые демоном, внезапно начинали говорить по-латыни.

Чем, по двенадцатилетнему уже опыту, может быть наполнено все это место, занятое поэмой? Либо общими местами, ничего общего с живым местом нашей души неимеющими, либо намеренной разобщенностью искусственных построений.

(V druhém případě vedle aktualizace ruské frazeologické jednotky, kal-kované z latinského *locus communis*, nacházíme ve slově разобщенностью i náznak hry se slovními kořeny, o níž byla řeč výše.)

V jiných případech se pak aktualizovaný frazeologismus používá k obraznému uchopení složitějšího jevu. Například v eseji „Epos a lyrika dnešního Ruska“ Cvetajevová vyjadřuje politování nad tím, že Boris Pasternak se v reakci na požadavky doby snaží v poezii o občanské postoje (a tím „reguluje“ přirozený lyrický proud svého talentu). V metafoře zregulované pasternakovské Volhy přitom zároveň zní i ozvěna frazeologismu „Волга впадает в Каспийское море“ (synonymum pro „nic nového pod sluncem“):

Пастернак, в полной добросовестности, – старается не впасть в Каспийское море.

Может быть, может быть. Но – жаль Неясыти. И *той* Волги – жаль.

Použitý obraz s vléváním řeky zde zřejmě „hraje“ v doslovném i lexikalizovaném smyslu – Pasternak oslabuje svůj lyrický proud (doslovný význam) a Pasternak se snaží básnit jinak, nově – ovšem křečovitě a zbytečně, jak zní v podtextu (hra s lexikalizovaným významem). V posledních dvou větách úryvku se pak naznačená metafora regulace dále rozvíjí – Неясыть (Pelikán) je starý slovanský název říčních peřejí. Pripusťme, že dohledání takovéto reálie mohlo být v předinternetovém věku problematické, nicméně Zábranuův překlad je ukázkově alibistický:

Pasternak se s naprostou svědomitostí snaží, aby se nevléval do Kaspického moře. Snad, snad. *Nejasnosti (sic!)* je však líto. A také té Volhy je líto.

„Nejasnosti“ je líto i čtenáři, chce se jedovatě podotknout – citovaná chyba je bohužel jen dalším příkladem často naprosto zmatečného pointování myšlenek Cvetajevové v češtině. Přejdeme však už od chyb k jemnějším rozdílům mezi českými překlady.

V převodu lexikálních a zvukových prostředků, které jsme právě stručně charakterizovali a které mají na osobitosti cvetajevovské prózy podíl snad největší, se dá vysledovat poměrně zřetelný rozdíl mezi přístupem Jana Zábrany a Jany Štroblové. Zábrana se soustřeďuje především na význam a na lexikální hru se slovy stejných kořenů, se zvukově podobnými slovy apod. zpravidla rezignuje, pokud se sama nenabízí. Jeho překlad na rozdíl od překladu Jany Štroblové obsahuje na obtížně přeložitelných místech poznámky pod čarou; navíc má Jan Zábrana poměrně silný sklon citově nabitý text Cvetajevové intelektualizovat častějiším používáním cizích slov i na místech, kde existuje kontextově stejně vhodný český protějšek. Uveďme jen několik příkladů – často jsou nenápadné, ale v souhrnu dost výrazně posouvají charakter textu a někdy lehce i význam:

Мы природу слишком очеловечиваем... // Příliš antropomorfizujete přírodu...
 ... ни Байрон, ни Маяковский, для славы не пускают в ход – лиры...
 ... ani Byron, ani Majakovskij kvůli slávě neangažují lyry
 Балмонт пьет, многоженствует и блаженствует // Balmont pije, je polygamista a erotoman

Poznámka Cvetajevojové v jednom místě eseje „Epos a lyrika dnešního Ruska“, v němž se čtenáři „omlouvá, že musí použít cizího slova“, konkrétně slova „reminiscence“, pak v českém textu plném cizích slov vyznívá poněkud zvláště.

Štroblová jako překladatelka poezie Cvetajevojové se naopak snaží velkou část lexikální a zvukové osobitosti tak či onak zachovat a někdy kvůli tomu provádí i významové posuny. Vlastní tvůrčí vklad při převodu lexikálně obtížných rysů cvetajejovské prózy se u ní při tom přirozeně uplatňuje v různém stupni.

Vzhledem k příbuznosti obou jazyků někdy stačí převzít vnější formu originálu. Tak v „Básníku-horolezci“ Cvetajejovová zvukovou hříčkou, která působí téměř bezděčně, vystihuje, jak alpští horalé po dlouhé generace žijí s faktem častého umírání v horách, a Jana Štroblová její řešení přebírá, byť s jemnou syntaktickou interferencí u první části obratu („показ того, как здесь падают «из года в год», из пода в под“ // „zobrazení toho, jak se tu padá ‚z roku na rok‘, jak pád přechází z rodu na rod“).

Časté je u Štroblové převzetí formálního, to jest zvukového obrysu originálu s významovým posunem. Snaha zachovat zvukovou totožnost tam, kde příslušné slovo či slova v češtině sice existují, ale nemají zcela totožný význam či nevyhovují strukturně, ovšem nezřídka vede ke sporným řešením, například v pasáži o stavu uchvácení, básnické inspirace („Упоение, то есть опьянение — чувство само по себе не благое, вне-благое...“ // „Orojení, totiž opíjení, je pocit sám o sobě neblahý, vně-blahý...“).

Šťastněji zpravidla dopadají případy, kdy překladatelka nezůstává v zajetí formy originálu, ale aktivně hledá českou náhradu. Hned na druhé straně „Umění ve světle svědomí“ nacházíme hříčku v metaforickém pojmenování „солдат правильной Армии“ – tedy armády „pravidelné“ (правильный se někdy používá v tomto významu namísto регулярный), ale také „té správné“, armády Dobra. Štroblová se snaží nějak zachovat dvojznačnost, ne-li na úrovni charakteristiky celé armády, tedy na úrovni jednotlivce, tj. „voják“ a „člověk konající dobro“, a dochází ke zcela samostatnému řešení: „Нравственный закон в искусство привносится, но из ландскнехта, развращенного столькими господствами, выйдет ли когда-нибудь солдат правильной Армии?“ („Mravní zákon se na umění vztahuje, ale což ze žoldáka, podléhajícího tolika různým mocnostem, se někdy stane vojin Armády spásy?“).

Příznačná je pro přístup Štroblové i snaha o kompenzaci, tj. vytváření stylisticky příznakových lexikálních řešení i v místech, kde je originál neutrální: „... вернее, в эту секунду Пушкин распадается: на себя — Вальсингама — и себя поэта, себя — обреченного и себя — спасенного.“ („... nebo ještě spíše se Puškin v tu ránu rozpadá: na sebe-Walsinghama a na sebe-básníka, *na sebe-zasvěcence zkázy a na sebe-nalezence spásy.*“)

Pro jednoznačné potvrzení citlivosti Jany Štroblové ke zvukovým kvalitám originálu uvedme ještě příklad, kde řešení zvolené překladatelkou zasahuje hlouběji do významu.

Hned na první straně překladu „Umění ve světle svědomí“ – a poté na konci jeho druhé strany, v závěru celého úvodního oddílu, se v souvislosti s úvahami o tom, zda se dají na umění vztáhnout pojmy jako svatost a hřích, operuje s pojmem *вред*, tj. škoda, který ovšem překladatelka, zjevně ve snaze napodobit zvukovou efektnost cvetajevovského *зрех-вред*, nahrazuje pojmem *krach*, čímž vytváří nesporně stejně efektní dvojici *hřích-krach*.

Что такое святость? Святость есть состояние, обратное греху, греха современность не знает, понятие грех современность замещает понятием вред. Стало быть, о святости искусства у атеиста речи быть не может, он будет говорить либо о пользе искусства, либо о красоте искусства.

Co je to svatost? Svatost je opak hřichu, hřích však naše současnost nezná, pojem hřích nahrazuje pojmem *krach*. O svatosti umění tedy u ateisty nemůže být řeč, ten bude řeč vést buď o užitečnosti umění, nebo o jeho kráse.

Posun, který se tímto vytváří, je ale, domnívám se, příliš velký. Za prvé – nelze pouštět ze zřetele, že Cvetajevová se mnohými odkazy na „dnešek“ implicitně vztahuje k soudobé sovětské nebo emigrační realitě, popřípadě k oběma zároveň. Termín „škodlivost“ (který má navíc v další větě jasně čitelný protiklad v „užitečnosti“) na umění tehdejší doby dozajista vztahován byl, v sovětském Rusku zcela určitě, ale vzhledem k protisovětskému vyhraňování emigrace a z toho plynoucí „ideologizaci“ i tamějšího literárního prostředí možná i v pařížských emigrantských kruzích. Pojem „krach“ se v dobových souvislostech asociačně váže spíše na hospodářskou krizi – rozhodně ne na ideologicky rigidní společenství posuzující umění podle jeho užitečnosti či škodlivosti. Cvetajevová v textu sama nepřímou naznačuje, že „doba“, která si termín *вред* oblíbila, ho vztahuje i na oblast umění – a v této souvislosti „krach“ nedává příliš jasný smysl. V souvislosti s přírodou, s níž je umění v prvním oddíle srovnáváno, už pak termín „krach“ nedává smysl vůbec žádný (Cvetajevová: „Ale říkat, že každé umělecké dílo je blahodárné, by bylo totéž jako říkat, že veškeré potoky jsou

k užítku. Jednou užitek, jindy krach, a o kolik častější je – ten krach!“). Rozvodněný potok – jako rozpoutaný živel – způsobí škodu, ne krach.

Celkově lze konstatovat, že kromě záměrných posunů způsobených snahou reprodukovat lexikální a zvukovou jedinečnost cvetajevovské prózy najdeme v českých překladech esejí (a nejvíce v překladech Zábranových) velké množství významových chyb (například u Zábrany je to na 17 stranách eseje „Básník a čas“ kolem 20 případů včetně tří výše uvedených důležitých point). Většinou lze jistě poukázat na konkrétní stylistický prostředek, který je zdrojem obtíží (obrazné vyjádření, sevřená jmenná – a tudíž méně explicitní – struktura point či na jiných, zde necitovaných místech eliptičnost stylu Cvetajevové a její idiosynkratická interpunkce). Podle mého názoru ale poukazuje takto vysoká „chybovost“, zejména u tak zkušeného rusisty, jakým byl Jan Zábrana, na obecnější problém. Zábrana na všech místech, kde si významově-stylistickou komplikovanost originálu jasně uvědomuje, pečlivě dbá na to, aby ji čtenáři ozřejmil, třeba i poznámkou pod čarou, a jeho překlady prozrazují rusistickou i literární erudici. Přesto se někdy on i další překladatelé dopouštějí banálních omylů a je zajímavé si položit otázku, proč že je oni ani redaktoři při opětovném čtení neodhalili, když zjevně narušují logiku textu.

Odpověď nemůže být nic víc než dohad – nicméně myslím, že kromě možného spěchu a nedostatku času může být tak trochu „vinna“ samotná emocionalita cvetajevovského stylu. Jako by překladatele – a potažmo redaktora – mátl citově vypjatý tón Cvetajevové a občasná fragmentárnost jejích úvah (ono dědictví deníkových a epistolárních počátků jejího stylu), jako by je právě tyto rysy sváděly k tomu, že u autorky *nepředpokládají* – a tudíž ani ve vlastním výkladu a převodu přísně nehlídají – myšlenkovou konzistenci. Vycházím-li z vlastní čtenářské zkušenosti při prvním setkání s esejí, musím konstatovat, že obecné vyznění esejí je i při čtení překladů silné, což je dáno právě oním krystalickým rozrůstáním a gradačním zpřesňováním myšlenky – hlavní teze jsou totiž v textech v různých obměnách vysloveny tolikrát, že i přes dílčí nesrovnalosti zanechají silný dojem. Při podrobnějším zkoumání se ale na mnoha místech významová síť kvůli překladatelským omylům trhá – a zpětně jsem se přirozeně musela sama sebe ptát, jak je možné, že jsem se na týchž místech nezarazila už kdysi jako laický čtenář. Myslím, že odpověď na tuto otázku, jakkoli je jen domněnkou, může být do jisté míry i klíčem k tomu, proč omyly neodhalili sami překladatelé a redaktoři. Emocionalita prozaického stylu Cvetajevové podle mého názoru vytváří z textu jakýsi plynulý „energetický proud“, kterým se čtenář nechá unášet, takže sleduje hlavní linku, ale necítí potřebu zastavovat se u drobných nesrovnalostí, a pokud je vůbec zaregistruje, považuje je za jakýsi omluvitelný autorský svéráz. Jelikož se, jak už bylo řečeno, eseje místy přibliž-

žují původním zdrojům cvetajevovské prózy, tj. tónu deníkového záznamu či osobního dopisu, takováto občasná „non sequitur“ se v nich přijímají o to snadněji. Až při srovnání s originálem si pak čtenář uvědomí, že Cvetajevová je v rámci svého pojmosloví a určitých axiomů důsledně logická a žádnou podobnou shovívavost nepotřebuje.

Jelikož si (i s ohledem na autorčin status v poezii) eseje Cvetajevové o básnictví a básnicích zaslouží maximálně pečlivý převod, případné příští vydání stávajících českých překladů by mělo projít důkladnou revizí. Že Cvetajevová se navzdory emocionalitě svého stylu dá překládat daleko čistěji, si lze navíc ověřit srovnáním českých verzí s anglickými překlady Angely Livingstone, dostupnými i ve Slovanské knihovně ve výboru *Art in the Light of Conscience*.

Literatura

- Brodskij, Iosif. *Brodskij o Cvetajevovj*. Moskva : Nezavisimaja gazeta, 1997.
- Cvetajeva, Marina. *Sobranie sočinenij v semi tomach*, tom 5. Moskva : Ellis Lak, 1994.
- Cvetajevová, Marina. *Básník a čas*. Přel. Jan Zábrana. Praha : Mladá fronta, 1970.
- Cvetajevová, Marina. *Básník a čas*. Přel. Jan Zábrana. Praha : Votobia, 1997.
- Cvetajevová, Marina. *Umění a svědomí*. Přel. Jana Štroblová a Luděk Kubišta. Praha : Protis, 2006.
- Ševelenko, Irina. *Literaturnyj put' Cvetajevovj*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2002.
- Tsvetaeva, Marina. *Art in the Light of Conscience*. Přel. Angela Livingstone. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992.
- Žirmunskij, Viktor. *Poetika a poezie*. Přel. Jiří Honzík. Praha : Odeon, 1980.

Marina Tsvetaeva's Essays Writing and its Czech Translations

Six essays by M. Tsvetaeva on poetry and poets were used to analyze the key features of her prose style. Apart from the omnipresent autobiographic motivation, the concrete stylistic principles identified include rhythmic composition of the text based on syntactic parallelism, gradation, ellipse and “poetics of aphorism”, associative development of thought using lexical derivation and euphony. The difficulty of rendering these features is discussed on translation samples, which also illustrate differences between the approaches of two key Czech translators of Tsvetaeva.

Máchův *Máj* ve španělštině

Josef Forbelský

Existují dva moderní španělské překlady Máchova veledíla. První pořídila v roce 1996 (reedice 1998) Španělka Clara Janésová, druhý vydal v roce 2010 Miloslav Uličný. Oba interpreti přistupovali k tomuto úkolu jako původní básnické subjekty, ale i jako generační spřízněnci. Španělka se narodila v roce 1940, Uličný o dva roky později.

Cesta Janésové k Máchovi nepochybně vedla přes její osudové zaujetí Holanovou poezií vzdávající poctu Máchovi v básni „Pohřeb K. H. Máchy“ (1939) a ve sbírce *Na sotnách* (1967). V předmluvě k vlastnímu překladu cituje Janésová názor italského bohemisty Ripellina, že Máchův *Máj* je klíčem k onomu proudu české lyriky „tragického pocitu“, která vydala veliké zjevy 20. století, mezi nimi Holana a Halase...

Objev českého Holana vůbec přiměl Janésovou k tomu, aby studovala bohemistiku na pařížské Sorbonně, sblížila se s Čechami a návazně vybuodovala jeden z nejsolidnějších a nejúctyhodnějších kulturních mostů mezi Španělskem a českými zeměmi. V jeho stavbě se kromě řady holanovských knih a textů očitly španělské verze Seiferta (*Breve antología*, 1984), Ortena (*Sólo al atardecer*, 1986), Durychova próza (*Réquiem*, 1999). Nejčerstvějším počinem Clary Janésové je španělský výbor z celého Holanova díla nazvaný *La gruta de las palabras* (Jeskyně slov). Vyšel letos v Barceloně v nakladatelství Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores. Rozsah knihy (667 stran), jež obsahuje kromě překladů také doprovodnou studii, svědčí o monumentalitě autorčiny práce a o jejím hlubokém splynutí s Holanovým básnickým poselstvím. Zřejmě tu jde o nejrozsáhlejší cizojazyčný holanovský překlad otvírající české moderní poezii cestu do západní Evropy a do hispanoamerického světadílu.

Intenzivně vstupoval do sféry španělské poezie rovněž Miloslav Uličný, a to překlady Jiméneze (*Daleké zahrady*, 1981), Garcíi Lorky (*Uzavřený ráj*, 1983; *Krev noci*, 1991), Bécquera (*Ztichlá harfa*, 1986; *Sloky*, 1998), Góngory (*Plody Tantalovy*, 1994), Manriqueho (*Naše životy jsou řeky*, 1996), jimž všem vévodí česko-španělská verze Cida (*Romancero del Cid*, 1999) a starošpanělských romancí (*Romancero antiguo*, 2001; *Zpěvník z Uppsaly*, 2002).

Aktuální okolností pro Uličného publikaci byla pocta Máchovi u příležitosti dvou set let od básníkova narození. Okolností ve smyslu kulturně historickém jí byla snaha rozšířit až do španělské kulturní sféry tradici máchovských překladů zahájených německým překladem (*Mai*), jež v roce 1844 pořídil smí-

chovský rodák Siegfried Kapper (1820–1879), česko-německo-židovský básník a lékař, jenž se zaujetím studoval kulturu Slovanů.

Zatímco pro španělskou básničku byl niterný podnět k překladu *Máje* zřetelný a prostřednictvím Holana „srozumitelný“, motivace Uličného přenést skladbu do jazyka, který není jeho mateřštinou, nám připadne jako záměr v mnoha ohledech odvážný, protože obvykle bývá uskutečňovan bilingvisty. Překladateli k němu však dodala jistotu průprava univerzitního hispanistického studia, a především osobní překladatelská praxe sahající od cidovských počátků do současnosti. Zde připomeňme Uličného projekt z roku 1992, antologii *Stín ráje: Tisíc let španělské poezie*.

Nejistoty nutně vyvstávající nad překladem básnického textu řešil český interpret příklonem k návodu teoretika Jiřího Levého (1926–1967), který pro převod polysémního básnického projevu a pro překonání „asymetrie“ existující mezi dvěma jazykovými systémy razil metodu „hledání funkčního ekvivalentu“.

U tohoto termínu narážíme na základní otázku, zda funkční ekvivalenty jsou v odlišném jazykovém systému vůbec nalezitelné. Ekvivalence (lat. aequus = rovný [ex aequo = stejně], valere = mít cenu, být schopen; aequivalere = mít stejnou cenu, stejně platit) znamená rovnocennost, mohli bychom také říci novotvarem „stejnoplatnost“. V překladatelské operaci, a zvláště v prostředí poezie, stěží můžeme dosáhnout naprosté rovnocennosti (stejnoplatnosti). Vylučuje to především zvuková a gramatická stránka stýkajících se jazyků. Lze pouze hledat hodnotový a významový protějšek vyvolávající u jinojazyčného příjemce obdobný účinek. Ten bývá snáze nalezitelný v obsahu znaků než v jejich novém jinojazyčném uspořádání a znění.

Toho jsou si vědomi překladatelé operující ve většinových jazykových kulturách; na takovou cestu se spoléhají s vědomím, že estetickou náhradu originálu ukládají přednostně do nové stylizace veršových obsahů. Konec konců jako podílníci vyspělých jazykových organismů a jejich formálních nástrojů obvykle nestojí před úkolem zdokonalovat je a tříbit ze zdrojů menšinové jazykové kultury. Dobře pochopíme povahu tohoto postoje, když studujeme například francouzsko-československý kulturní kontakt, jak k němu došlo ve dvacátých a třicátých letech minulého století po mocenské restrukturalizaci Evropy. Francie si tehdy prvotně a objevně zprostředkovávala obsah evropského západoslovanství, kdežto zdejší země v téže době toužily vytlumočit do češtiny (slovenštiny) – ke svému prospěchu a obohacení – také *formu* „sladké Francie“.

V české tradici je tedy snaha o postižení a zmocnění se toho, co je pro poezii příznačné, například „vázané formy“, úkolem nepominutelným. Uličný se tudíž ve své verzi *Máje* svědomitě probíjí k ekvivalenci v prostředí rýmu

a básnických stop. Jak vysvětlil v doslovu, postrádá u Janésově máchovský rým, ač máchovská estetika je podle jeho přesvědčení značnou měrou založena na rýmových schématech.

„Nejsnazší“ stránkou v převodu *Máje* byl pro oba překladatele sám epický příběh, na němž skladba stojí. Když uváděli svou verzi do sfér španělského romantismu, typově nejbližší potkávali José de Esproncedu, téměř Máchova souvěkovce (Mácha 1810–1836, Esproceda 1808–1842) a blíže v složité osobní milostné historii, ve které protějškem k Lori byla Esproncedova milenka Teresa. A sblížené rovněž ve faktu předčasné smrti.

Více pozornosti však zasluhuje bliženessví tematické, dané Esproncedovou melodramatickou básní „K smrti odsouzený“ (El reo de muerte, 1834 nebo 1835), případně „Kat“ (El verdugo). Těmto básním však musíme předeslat Esproncedův milostný zpěv z rozsáhlejší faustovské poémy *Ďábel–Svět* (1840), věnovaný Tereze (*A Teresa*), chceme-li získat dostatečný protějšek k milostné energii *Máje*.

Vedle máchovsko-esproncedovských shod je nutné připomenout základní odlišnosti. Zatímco český básník dospívá a vyžívá v kultivační atmosféře česko-německé, Esproncedu jeho revolucionářství přivedlo jako emigranta do Londýna a do Paříže, a tudíž do přímého kontaktu se „vzorovým“ byronovským a devignyovským romantismem. Širší, kosmopolitičtější zkušenost a dar o osm let delšího života poskytl navíc Španělovi lůtu k smělému plánu zmíněné poémy *Ďábel–Svět*.

Avšak nejtěžším úkolem při vlastní překladatelské operaci byl pro oba interprety způsob, jak do španělského jazykového prostředí přenést „zvukosled“ *Máje*, jeho eufonii, jeho „zpěvnost“ vytěženou z látky českého jazyka. Vědomá typologická slovansko-románská odlišnost a z ní vyplývající základní nesnáze je v obou případech překonávána velkým experimentem. U Janésově pojetím jako fluidum rytmizované romantické fabulace, citlivě a talentovaně se opírající o opozitní epiteta (oscuro/pálido), o kontrastní substantivní obrazy (pinar/roca, orilla/cielo) nebo o slovesné, neklid navozující predikáty (diluye/ondea/ inclina/persiguen/juegan...) (1, s. 17). Táž česká slovesná řada (mihla se/vlaje/se kloní/honí/hraje) (orig. s. 12) je v Uličného znění vyjádřena formulacemi: pasando/está agitando/dirígese/acosa/coge (s. 13). Objevuje se tu dokonce gerundiální konstrukce, svou povahou vytvářející představu pohybu. Avšak čte-li recipient šestý odstavec – z něhož jsou příklady namátkou vzaty – celistvě, je mu brzy zřejmé, nač ten který překladatel ve svém postupu sází, a vyjeví se mu jeho odlišná překladová metoda.

Janésová opustila rým, a o to intenzivněji básnický „deskribuje“ předlohu v přesvědčení, že kombinace romanticky nasyceného španělského výraziva

a rytmizovaná syntax uvedou čtenáře a posluchače do náležité máchovské eufonie, otevrou mu původní „rozpoložení“ skladby. Je tomu skutečně tak, a to do té míry, že příjemce výsledného tvaru zároveň přijímá důsledek této eufonické plynulosti, jímž je občasný významový odklon od veršového obsahu.

Uličného překladatelská péče je přednostně věnována vymezení veršových stop a hledání a dotváření protějškových rýmů. Zjišťujeme v ní zápas se španělskou veršovou předlohou, jak jej podnítily v 19. století překladatelští průkopníci Václav Bolemír Nebeský a Josef Jan Radomil Čejka, a také snahu vyhnout se výtece snadných řešení, jaká nad překladatelstvím ze španělštiny stihla Jaroslava Vrchlického. Hledat a najít nyní přiměřené protějšky k Máchovým rýmům znamenalo setrvat v dlouhodobém průzkumu přijatelných možností, oživit dosavadní zkušenosti s překladem španělského verše, a dokonce mít k ruce španělský slovník synonym a rýmů. Každé z výsledných řešení nabízených v Uličného knize – obsahující paralelní českou verzi *Máje* – může být pro zasvěcenějšího čtenáře pobídkou k nekončícímu zkoumání a k chvále či kritice, jak si autorův důmysl s Máchovým géniem poradil. Uveďme příklad veršů 136–138: „vše lazurným se pláštěm krylo [...] a krajina kolem šepce: „Jarmilo!““ Co provést s adjektivem „lazurný“? A co s rýmotvorným vlastním jménem „Jarmila“? Zde máme Uličného svébytný pokus: „sobre el seno del agua una capa lila; [...] y todo el paisaje susurra: „¡Yarmila!““ Epiteton *lazurný* je odvozeno od slova perského-arabského původu *lazur* a častěji používaného ve znění *azur* = jasná modř, blankyt. Španělské adj. *lila* (z arab.) = světle fialová barva (barva moruše).

Vtírá se nám otázka: je vůbec Máchův jazyk „překladatelsky dobytelný“? Co si počít třeba se slovesnou dvojicí vyskytující se v jediném verši: Krásný máj *uplynul, pohynul* jarní květ. (4, v. 725) Je estetický účinek uložený do pouhých dvou odlišných prefixů nahraditelný složeným španělským perfektem s identickou částkou pomocného slovesa: *ha posado – se ha marchitado*?

Nad nedohlednou řadou Uličného překladových operací docházíme k zjištění, že v nynější době praktických, přímočarých řešení se v tomto překladu setkáváme s obdobnou snahou, jakou v předminulém století projevovali lidé silně oddaní české kultuře a jejímu jazyku. Ze zájmu o soudobé přenášení Máchova *Máje* do španělského jazyka, jak o ně usilovala jak Clara Janésová, tak Miloslav Uličný, k nám zavane idealismus romantiků.

Avšak na rozdíl od oněch časů, v nichž si národy ve vlastních literaturách vzájemně odkrývaly svůj charakter a sdílely svého jedinečného ducha, překladatelé současnosti těží v Evropě z blahodárného rozvoje teoretických lingvistických center a z organizační mutuality, která nabyla novou kvalitou zvláště potom, co Evropa překonala rozpolcení z minulého století. Tato dějinná skutečnost umožňuje přímější kulturní konfrontaci a otevírá národní literární hodnoty

k vzájemnější nabídce. Dva španělské překlady *Máje*, jež zásluhou Clary Janésové a Miloslava Uličného vznikly na přelomu dvacátého a jednadvacátého století, jsou tu příkladem.

Literatura

Mácha, Karel Hynek. *Máj 1836. Mayo 2010*. Přel. Miloslav Uličný. Praha : Nakladatelství Jalna, 2010.

Mácha, Karel Hynek. *Mayo*. Trad. Clara Janés. Altea (Alicante) : Editorial Aitana, 1998. Prokop, Dušan. *Kniha o Máchově Máji*. Praha : Academia, 2010.

Mácha's *May* in Spanish

The essential work of Czech Romanticism, the poem *May* (*Máj*) by Karel Hynek Mácha (1810–1836), who was a contemporary of José de Espronceda, has found two translators who have rendered it into Spanish. In 1996, the Spanish poet Clara Janés was inspired by a lineage running from Mácha to Vladimír Holan, and undertook to compose a poem based on a fluid and rhythmical narration. The other translator, the Czech scholar Miloslav Uličný, in 2010 preferred to concentrate on the search for functional equivalents in the sphere of rhymes. Both versions, although based on different methods, document the intensification of the intra-European cultural exchange.

Román v kulturním kontextu

