

Česká literatura a polská literární teorie

JOANNA CZAPLIŃSKA

Jako každý zahraniční bohemista¹ využívám ve svém práci poznatků jak české, tak i mateřské literární teorie. Ve svém příspěvku bych se proto chtěla soustředit na několik literárních jevů, v nichž aplikace cizí, v mém případě polské teorie literatury umožňuje lepší vystižení studovaného problému.

V jednom ze zápisů snů v *Českém snáři* (1981 v samizdatu, 1983) Ludvík Vaculík napsal:

Nevím, proč mi na hlavolam přišlo myslet v hraničním stavu mezi spánkem a bděním. Ve snu jsem ještě skládal hlavolam: hranoly byly metr velké. Vzal jsem jeden a odtáhl ho na louku pod stromy. Než sem přinesu ostatní a všechny, bude vypadat nesmyslně, jenom jako kus pokaženého dřeva. Probuzen přistihl jsem se, že vymýšlím příběh složený z částí jednotlivě nesmyslných a nesrozumitelných, jež by k sobě mohly být rovnány mnoha špatnými, ale jediným správným způsobem, a teprve posledním fest zastrčeným příběhem nabylo by to celé smyslu. (Vaculík 1990: 76)

Tato slova považuji, jako mnoho literárních vědců a kritiků přede mnou, za pozvání k úvahám, v nichž bude Vaculíkova próza sloužit jako výchozí bod.

Diskusí kolem *Českého snáře* proběhlo od chvíle jeho vydání již několik, nejdůležitější se zdá být ta, která se týkala jeho žánrové příslušnosti, v níž proti sobě stojící dva tábory kritiků a literárních vědců vedly spor, zda je dokumentem, nebo krásnou literaturou (podrobně Haman a kol. 2000: 140–143). Plně se ztotožňuji s názorem Pavla Janouška, že *Snář* patří k širšímu

1] Příspěvek vznikl v rámci projektu financovaného polským Komitetem Badań Naukowych č. H01/2002/23.

jevu, totiž k nové, takzvané autentické linii literatury (Janoušek 1994), není tudíž pouhým dokumentem. Jeho stavba však poukazuje na hledání adekvátních prostředků k vyjádření myšlenek a reflexí člověka, který se ocitl v absurdní situaci, k níž se nehodí dosavadní jak jazykové, tak žánrové normy. Jak o *Českém snáři* poznamenal Václav Havel, je to kniha „o krizi soudobého lidství. Lidství, kterému se svět vymkl z rukou a které se vymyká z rukou i samo sobě: lidství, pod nímž se propadá pevná půda, lidství vykořeněného, zmítaného vřavou světa, jemuž nerozumí a kterého se děsí“ (Havel 1984: 47). Vaculík nebyl první spisovatel, jemuž byly rámce známých a využívaných literárních zdrojů příliš těsné: začátkem 20. století tyto rámce opustili Proust, Joyce, Kafka a Musil, o pár desítek let později ve Francii vznikající absurdní drama a nový román a pak i česká experimentální próza stále zdůrazňovaly, že realismus zdaleka není jedinou možností popsání světa a člověka. V roce 1961 polská spisovatelka Maria Dąbrowska ve svém deníku napsala: „Forma románu se mi zoškličila – na jinou přijít nemohu, nikdo nepřemůže sebe“ (Dąbrowska 1970: 774). Polský badatel Tomasz Burek považuje toto vyznání za svědectví ne spisovatelovy individuální tvůrčí krize, ale za svědectví o krizi celého žánru a konstatuje, že „historické změny ve společenské skutečnosti a odpovídající jim změny v myšlení a cítění tvoří v každé epoše její vlastní principy, jimž se podřazuje – nebo nepodřazuje – literární dílo“ (Burek 1973: 145). Dąbrowska tak do plánovaného románu začala zařazovat i zápisy svých snů, dokumenty, deníky, všechno to, co by dílu navodilo nejen atmosféru, ale i ráz autenticity, neboť fikce už není schopna realitu analyzovat. Na literární dějiště se tak dostala jistá směr žánrů, hybrid, jehož účelem je zamyslet se nejen nad světem, ale i nad místem „inženýra lidských duší“, který v onom světě stále méně čtenářem manipuluje a stále více se spolu s ním vydává na cestu hledání.

Avšak takový literární postup, v němž autor řadí vedle sebe typické deníkové záznamy skutečnosti a snů, dopisy, citace z vlastního díla, úryvky fejetonů, náčrty a konečně i široce pojatou metatextovost, není ani v české literatuře novinkou – obdobný

způsob můžeme sledovat i v Demlových *Šlěpějích*. Polská badatelka Maria Marcjanová použila pro takovéto literární útvary termín *sylvické formy*, neboť pro ně našla pramen ve staropolských textech nazvaných *silva rerum* – les věcí. Byly to domácí hospodářské knihy, do nichž se zapisovaly jak rodinné výdaje, tak literární texty, recepty a jejich autor tu také vedl společenskou kroniku. V české literatuře byly obdobným literárním jevem zápisky Jana Jeníka z Bratřic z 19. století. Stefania Skwarczyńska si všímá, že pro *silva rerum* jsou charakteristické dvě protichůdné tendence, které je zároveň konstituují. K první tendenci patří jednak „varietas, která se projevuje ve všech polích a různých formách; vytyčují ji: a) velké množství obsažených literárních jednotek, b) různorodost jejich obsahu, formy, druhového charakteru, c) nesouměřitelnost v důležitosti jejich tématiky“ a za druhé „seřazení těchto jednotek v jednom plánu, přičemž tato řada není uzavřená, teoreticky, dá se říci, že pokračuje do nekonečna. O konci konkrétního díla rozhoduje mechanické přerušení jeho běhu, ne nakreslené kontury pomysleného celku“ (Skwarczyńska 1970: 182–202).

Druhá tendence má introvertní dynamiku a je charakterizována dvěma plány jednoty, umístěnými v kontrastujících oblastech: „ve sféře postavy tvůrce, jehož intelektuální, kulturní, citové obzory a na druhé straně historické a sociální podmínky, určující jeho psychiku vytvářejí rámy, které varietas nemůže překročit, v nich právě získává svůj ráz jednoty, o němž rozhodla jednota pramenu“ a za druhé „ve sféře společenského života, na jehož události a okolnosti navazují všechny texty obsažené v *silva rerum* [...] onen konkrétní život, reálný, ne fiktivní, spojuje veškerou mnohost a rozmanitost textů v jedné vztažné rovině“ (tamtéž: 185–186).

Jinou klasifikaci sylvických textů nabízí polský badatel Ryszard Nycz, který rozlišuje texty typu konceptu neboli náčrtu, pokusu, úvahy, v nichž je různorodá tematika sjednocena jistou společnou, nadřazenou myšlenkou, a typu improvizace, v nichž citované prvky dostávají nové uspořádání (Nycz 1996: 15–16).

V *Českém snáři* bez obtíží najdeme výše uvedené determinanty podle obou klasifikací: záznamy v próze jsou úplnou varietas, projevující se v celé struktuře díla, text je zároveň otevřený, protože

poslední záznam ze soboty 2. února 1980 je koncem mechanickým, nikoli logickým; jak si všiml Michael Henry Heim, „forma deníku mu dovoluje použít konkrétní materiál všeho druhu a dovoluje mu začít a skončit, kde se mu zachce“ (Heim 1985: 70). Na formu konceptu zase poukazuje nedefinitivnost prózy, změny, škrty a doplňky, jež autor prováděl a o nichž se i v konečné verzi textu zmiňuje. Očividný je také introvertní ráz, scelující všechny strukturní jednotky a určující próze její uměleckou podobu. Prvkem spojujícím textové úryvky a nadřazeným nad jiné, což vyjadřuje už titul knihy, jsou sny – organizují celou strukturu, soustřeďují kolem sebe všechno ostatní, vytvářejí hlavní téma, které Sylvie Richterová chápe takto: „sen kompenzuje nedostatek dějové dynamiky, vyslovuje nevyslovené. Důležitější nežli psychoanalytická interpretace podvědomí je to, že snem zde pronikají do vědomí obsahy potlačené v bdění“ (Richterová 1991: 121).

Název, který Nycz použil pro velkou část polské literatury vznikající po druhé světové válce a zvláště po krátkém období vlády socrealistické doktríny, *moderní sylvy*, je termínem pro kategorii nadžánrovou, neboť pro *sylvické formy* charakteristická různorodost, fragmentárnost, metatextovost, princip bricolage nevytvářejí půdu pro jednoznačné určení norem, jež by *moderní sylvy* definovaly. A pak – není možné nařizovat normy jevu, který je právě útěkem od norem. Jak si totiž všímá Daniela Hodrová, princip neukončenosti, nehotovosti a fragmentárnosti „zdál se být adekvátnější dynamické a věčně ‚nehotové‘ skutečnosti a byl tudíž chápán jako autentizující, ba dokonce někdy i jako ‚realističtější““ (Hodrová 2001: 467).

Volba *silva rerum* jako nejvhodnějšího prostředku k vyjádření může být považována za touhu po návratu ke starému řádu, v němž platily tradiční hodnoty, každá oblast života měla své předurčené místo a hlavní roli se hrávala rodina a práce ve prospěch společnosti. Tyto složky jsou patrné i v *Českém snáři* – rodina, i přes všechny citové překážky, tvoří základy, na nichž je postaven celý život, stejně jako běh Edice Petlice je prací ve prospěch polis – i když polis paralelní.

Právě ona paralelní polis navádí na ještě jeden charakteristický rys Vaculíkovy prózy, totiž situaci, v jaké spisovatel žil a psal. Heim si všímá, že „jestliže spisovatel je ve svém díle v jasné opozici k politické realitě, jež ho obklopuje, pak musí ať tak či onak užít jejího pojmosloví. Když to však udělá, přijímá je a propůjčuje mu platnost, i když to právě nechce. Ne, říká Kiš – a Vaculík s ním na každé straně *Českého snáře* souhlasí –, dnešní spisovatel si musí udržet odstup“ (Heim 1985: 70). Nycz spatřuje důvod vpádu *sylvických forem* do moderní literatury středoevropských národů právě v nesouhlasu s oficiální doktrínou: „*sylvické formy* určují svou rozdílnost negativním vztahem k rétorickému modelu tvoření, stavby a působení vyjádření“ (Nycz 1996: 15). Všímá si také, že „psát v rámci normálního procesu literární komunikace přece znamená: psát báseň, román nebo drama podle uznávaných norem“, zatímco tvořit *sylvu*, která předpokládá svou nedefinitivnost, znamená „teprve hledat vlastní principy integrace, tvořit vlastní určení“ (tamtéž: 176). Tomuto cíli slouží také autoreferenčnost *sylvických forem*, neboť, jak si všímá Bogusław Bakuła, autotematismus, psaní o psaní je výsledkem „kritického vztahu k tradicím, verifikace zděděných estetických paradigmat, hledání takových hodnot a postojů, které dovedou spojit protichůdnost zkušeností a udělat z nich rozvojové jevy“ (Bakuła 1991: 64).

Nycz také zdůrazňuje, že *sylvické formy* staví proti moci institucionálních norem, regulujících společenský diskurz, svobodnou hru různorodých myšlenek, která vypaluje na konstantách znamení heteronomie (Nycz 1996: 177). K tomu lze doplnit, že otevřená kompozice dává také spisovateli vnitřní svobodu, není v ní místo na rezignaci, vzdání se ideálů. Dokud není napsána tečka nad *i*, dokud není vyřčeno „konec“, zůstává prostor pro plány, pro budoucnost, pro naději, že život se může a musí změnit. Vaculíkův text se stává právě takovým protestem proti normám a zároveň – díky autoreferenčnosti – potvrzením existence autora jako spisovatele, který navzdory všem zákazům a překážkám přece jen píše. Jeho text je psáním sebe, ne určením, ale stálým, nekonečným určováním svého místa.

Český snář není jedinou *sylickou formou* v české literatuře (nemluvě o Demlových denících). Obdobnou vzpuru proti tradičním normám najdeme i v *Kytovně umění* (1988) Ivana Binara, která je zase výpovědí o situaci spisovatele v nepřírozených podmínkách: českého spisovatele v cizí zemi. Binar také staví svůj text z fragmentů, ze vzpomínek naděťství a mládí, popisu rakouské přítomnosti a autotematických pasáží a stejně jako u Vaculíka je pro něj právě psaní důkazem vlastní existence a perspektiv: Binarův text jako koncept, v němž na konci knihy čteme „Co bylo, Jiříku Bárto, bylo. Bylo to na nečisto, začni znovu, tentokrát pořádně“ (Binar 1988: 133), vytváří pocit vnitřní kontinuity spisovatele, kterou nepřetrhnou žádné vnější okolnosti.

Sylickou formou se zdají být i prózy Sylvie Richterové *Návraty a jiné ztráty* (1978), *Místopis* (1981 v samizdatu, 1983) a *Slabikář otcovského jazyka* (1991). Fragmentárnost jejího textu zde vyplývá jak z osobní situace, tak i z obecnějších jevů, týkajících se podmínek moderního autora, jichž si povšiml Nycz, tedy estetické únavy, hromadného systému komunikace, který nenechává účastníkům komunikačního procesu žádné reálné možnosti utváření vztahu mezi autorem a publikem, a konečně petrifikace ideologicky poznamenaného kódu, který nemá nic společného se skutečností (Nycz 1996: 47). Richterová hledá nové sémantické rámce, jež by vrátily textu jeho původní hodnoty a navazovaly styk se skutečností díky věrohodnosti tematiky a způsobu jejího předstávání.

Dovoluji si proto vyslovit nabídku, aby se do české terminologie místo mnohovýznamného a nepřesného termínu *koláž* aplikovala právě *sylická forma* jako odpovídající skutečnému stavu literatury a zároveň vyplňující jistou genologickou mezeru.

Dalším poznatkem, na který jsem narazila během svých studií, je odlišné chápání termínu *utopie*, což způsobuje četná nedorozumění i v recepci literatury na české půdě. V české terminologii je pojem *utopie*, podle Čapkovy tradice, chápán jako příběh, který se odehrává v neexistujícím světě, anebo podle Hodrové, „jako přesah dané reality v podobě jejího utopického projektu či hypotézy“

(Hodrová 1987: 80), přičemž utopie se může realizovat v různých žánrech a dokonce druzích – jako traktát, esej, román nebo drama. Hodrová také poznamenává, že pojem utopie se od 19. století „začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve 20. století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction“ (tamtéž). Takovéto pojetí utopie vede totiž k četným nedorozuměním a de facto k mísení tohoto pojmu s široce chápanou fantastickou literaturou. My se na tento termín můžeme podívat také ne jako na jistý myšlenkový proud, který začíná Platonem a jeho představou ideálního státu, ale jako na literární žánr založený Thomasem Moorem v 16. století, realizující určené žánrové determinanty. K těmto rysům, objevujícím se již v Moorově *Utopii* (1516) a opakujícím se s jistými modifikacemi ve všech utopických prózách, patří především didaktismus, zaměřený na kritiku společenských poměrů, které autor a jeho čtenáři znají z vlastní zkušenosti, a předvedení perfektně organizovaného státu, kde všechny instituce fungují bez chyb ve prospěch celé společnosti. Polský literární vědec Andrzej Zgorzelski, který se zabýval proměnami utopie v průběhu staletí, popisuje tento žánr velmi přesně: kromě zmíněného didaktismu je utopie založená na motivu cesty a objevení neznámé země (Zgorzelski 1980: 50–51) – tento rys se zachoval i v moderních utopiích, kde se ovšem čtenář, vzhledem k zachování pravděpodobnosti děje, místo neznámého ostrova nebo kontinentu seznamuje s cizí civilizací. To znamená, že všechny dnešní utopie jsou zároveň *science fiction* – i když toto pravidlo neplatí obráceně. Vědecká fantastika plní v utopiích úlohu jakéhosi subžánru, stylistického prostředku. Chápání utopie ve smyslu, v jakém jej používal Karel Čapek, přineslo své důsledky v recepci posledního románu Josefa Škvoreckého *Pulchra, aneb příběh o krásné planetě* (2003). Toto dílo, nesoucí veškeré rysy tradiční utopie, bylo čteno jako sci-fi nebo, jak jej charakterizovala Helena Kosková, jako „směs hororu, science fiction a utopie“ (Kosková 2004: 204), což mělo i přímý dopad na negativní přijetí knihy čtenářskou obcí (Czaplińska 2005).

Polské studie o intertextualitě přinesly v mém bádání i další poznámku. V roce 1980 vyšla v curyšském exilovém nakladatelství

Konfrontace kniha Karla Srpna (což je pseudonym Karla Jánského, autora, o němž se na obálce knihy dočteme jen to, že spolupracoval s televizní stanicí ARD a publikoval ve švýcarském tisku) *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps*. Tento román, koláž titulních záznamů, rozhovorů, dokumentů, letáků a podobně, zřetelná alegorie vzniku totalitního systému kdesi na neznámém ostrově, se nedočkal ani v exilovém, ani domácím tisku žádné reakce. Zdá se, že právě kompozice byla důvodem dezorientace kritiky, protože autor přesně napodobil styl Karla Čapka a jeho fantastických románů. Polský badatel Stanisław Balbus pojmenoval takovouto intertextuální strategii, v níž autor neskrývá svou inspiraci a snaží se přesně imitovat styl známého spisovatele, „zjevné napodobování“ (Balbus 1996: 271). Obdobně jako autorovi *Války s mloky* (1936), není fantastická situace Srpnovi cílem, ale východiskem pro úvahy o lidské mentalitě a bezohledném úsilí o získání a udržení moci. Srpnův text se tak stává aktualizací Čapkovy tradice chápání literatury jako metafory obsahující varování lidstvu. Podle Balbuse vyplývá důvod, proč autoři sahají po tomto typu intertextuality, „z pocitu silných, ač krátkodobých vnějších situačních pout, vznikajících na půdě společného úsilí, které mohou mít širší historicko-politické důvody“ (tamtéž: 271) a cílem napodobování je „vytvoření samostatného, originálního ekvivalentu, který by odpovídal samostatné a originální poptávce nové literárněhistorické a kulturní oblasti. [...] Vzor má být nejen obnovený, ale interpretovaný a adaptovaný“ (tamtéž: 263).

Polští badatelé, o nichž jsem se zmiňovala ve svém příspěvku, většinou pracovali na textech polských autorů, jak se však ukazuje, tyto studie vystihují směry, kterými se vydává i literatura jiných národů. Aplikování těchto poznatků určitě napomáhá v interpretacích a obohacuje literární vědu.

Literatura

BAKUŁA, Bogusław

1991 *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956* (Poznań: WiS)

BALBUS, Stanisław

1996 *Między stylami* (Kraków: Oficyna Literacka)

BINAR, Ivan

1988 *Kytovna umění* (München: Obrys/Kontur)

BUREK, Tomasz

1973 Powieść utajona, *Odra*, č. 10

CZAPLIŃSKA, Joanna

2005 Proč se Pulchra nelíbila aneb Není utopie jako utopie, in *Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*, edd. H. Kupcová, M. Příběhář (Praha: Literární akademie), s. 244–250

DAŔBROWSKA, Maria

1970 *Przygody człowieka myślącego* (Warszawa: Czytelnik)

HAMAN, Aleš – JIRÁSEK, Bohumil – LEDERBUCHOVÁ,

Ladislava – STANĚK, Jiří – VIKTORA, Viktor

2000 *Literatura v diskusi* (Jinočany: H & H)

HAVEL, Václav

1984 Odpovědnost jako osud, *Listy*, č. 3, s. 45–48

HEIM, Michael Henry

1985 Český snář – literatura faktu, literatura fantazie, *Proměny*, č. 2, s. 68–73

HODROVÁ, Daniela

1987 Utopie, in *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, red. M. Zeman (Praha: Československý spisovatel), s. 80–104

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

JANOUŠEK, Pavel

1994 Román proti románu, *Tvar*, č. 16, s. 1, 4–5

KOSKOVÁ, Helena

2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)

NYCZ, Ryszard

1996 *Sylwy współczesne* (Kraków: Universitas)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 Co psát a k čemu to vést (*Český snář* Ludvíka Vaculíka),
in S. R.: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel – Arkýř),
s. 107–125

SKWARCZYŃSKA, Stefania

1970 Kariera literacka form rodzajowych bloku silva, in S. S.: *Wokół
teatru i literatury. Studia i szkice* (Warszawa: Pax), s. 182–202

VACULÍK, Ludvík

1990 *Český snář* (Brno: Atlantis)

ZGORZELSKI, Andrzej

1980 *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem
gatunków* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe)

Dr. Joanna Czaplińska, Uniwersytet Szczeciński