

OLEG MALEVIČ

---

**V PERSPEKTIVĚ  
DESETILETÍ**

---

ALEŠ HAMAN, RADIM KOPÁČ  
(EDITOŘI)

---

KAROLINUM

## V perspektivě desetiletí

### Oleg Malevič

---

Vydala Univerzita Karlova v Praze  
Nakladatelství Karolinum  
Redakce Lenka Ščerbaničová  
Grafická úprava Jan Šerých  
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum  
Vydání první

© Univerzita Karlova v Praze, 2015  
© Oleg Malevič, 2015  
Preface © Aleš Haman, 2015  
Editors © Aleš Haman, Radim Kopáč, 2015  
Translations © Iva Dvořáková, Eva Hermanová, Zdenka Kovářová,  
Hana Štěpánková, Jaroslav Tichý, 2015

ISBN 978-80-246-2844-8  
ISBN 978-80-246-3033-5 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze  
Nakladatelství Karolinum 2015

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



# Obsah

## 7 Perspektivy Olega Maleviče

### I. TEORETICKÉ TEXTY

- 15 O správných zásadách a šťastných výjimkách
- 24 Tvářnosti smíchu aneb Po stopách české humoristické povídky a novely
- 39 Od deníku k epopeji
- 49 Bratři Čapkové a film
- 55 Tvorba Karla Čapka z genderového hlediska
- 65 Od scénáře k románu
- 73 Karel Poláček a teoretické koncepce komična
- 78 Relativnost světovosti

### II. HISTORICKÉ TEXTY

- 89 Otokar Březina a ruský symbolismus
- 97 T. G. Masaryk a Otokar Březina na přelomu devatenáctého a dvacátého století
- 106 Trubač na bílém koni
- 116 Paradoxy Jaromíra Johna
- 130 Ještě jednou o Švejkovi aneb Byl Hašek modernista?
- 141 Eduard Bass a jeho román *Cirkus Humberto*
- 150 O Josefu Čapkovi spisovateli
- 156 Bratři Čapkové a Jan Amos Komenský
- 163 Vývoj stylu raných próz Karla Čapka
- 178 Druhé stvoření světa
- 187 Tetralogie poznání
- 199 T. G. Masaryk a Karel Čapek
- 222 Ztracené dopisy Karla Čapka
- 239 Vladislav Vančura známý a neznámý
- 267 Karel Poláček, čeští satirikové vůbec a válka se satirou v Čechách
- 278 Milena Jesenská, nejen přítelkyně Franze Kafky
- 289 Fenomén Bohumil Hrabal
- 299 Román o střídání epoch
- 311 Dvakrát o Ludvíku Vaculíkovi
- 319 Pavel Kohout zápasí s anděly
- 331 Próza Jana Trefulky
- 337 Šťastný osud spisovatele Ivana Klímy

- 345** Ediční poznámka
- 346** Bibliografie Olega Maleviče
- 388** Jmenný rejstřík

ALEŠ HAMAN

Významný ruský literární historik a překladatel Oleg Michajlovič Malevič (1928–2013) byl školením bohemista (vystudoval na Leningradské univerzitě v letech 1947–53, postgraduálně pak 1958–61) a byl autorem řady cenných i oficiálně oceněných studií o vztazích klasické ruské a české literatury devatenáctého a dvacátého století, jakož i dalších prací, které se týkají známých českých literárních osobností. Malevič byl, podobně jako mnoho dalších ruských bohemistů, hluboce zasažen dílem Karla Čapka. Právě jemu věnoval svoji první knihu (*Karel Čapek: kritiko-biografický očerk*, 1968). Monograficky se věnoval dále Vladislavu Vančurovi (*Vladislav Vančura: Kritiko-biografický očerk*, 1973). Do ruštiny převedl (často v spolupráci se svou ženou Viktorií Kamenskou) desítky titulů z české literatury, jak z klasické (T. G. Masaryk, I. Olbracht, K. Poláček, F. Šrámek, J. Voskovec a J. Werich), tak z novější (D. Fischerová, V. Havel, I. Klíma, P. Kohout, M. V. Kratochvíl, Josef Topol aj.). Českému čtenáři se představil knižně teprve po roce 1989, a to studií *Bratři Čapkové* (1999) a výběrem *Osobitost české literatury* (2009). Přítomný svazek *V perspektivě desetiletí* soustřeďuje vybrané Malevičovy odborné články na témata z dějin české literatury, psané od šedesátých let minulého století po současnost a původně rozseté po různých ruských i českých literárních publikacích a časopisech. Bohužel autor se vydání této knihy již nedožil.

Svazek Malevičových odborných prací je rozdělen na dva oddíly, na texty literárněteoretické a texty literárněhistorické. Oddíl věnovaný teorii otvírá studie, jejíž obsah naznačuje sám titul „O správných zásadách a šťastných výjimkách“. Autor, vycházející z vlastní dlouholeté a intenzivní praxe překladatele, ji založil na protikladu překladu doslovného a volného. Jakkoli uznává význam a hodnotu lingvisticky co možná přesného, filologicky prověřeného překladu, jeho sympatie (především pokud jde o poezii) se přiklánějí k překladu „intuitivnímu“, jenž se nepřidržuje doslovného souhlasu překládaného textu s originálem, nýbrž usiluje o postžení povahy jedinečné umělecké výpovědi, která zakládá jeho neopakovatelnost a osobitost. Své názory dovozuje konkrétně na překladu Rimbaudovy básně „Hledačky vši“ do češtiny (K. Čapek) a do ruštiny (B. Livšic). Podle Maleviče je Livšicův překlad blíže poetické specifičnosti originálu, Čapkův je více „v zajetí slov“, to znamená jazykově věrnější; kladně však je posuzována Čapkova tendence k objektivitě překladu. Objektivita podle Čapka neznamená jen tendenci k „vědecké“ přesnosti překladu, nýbrž úsilí o adekvátní tlumočení záměru původního textu; jejím opakem je překlad

8 „autorský“, kladoucí důraz na sebevyjádření překladatelovy osobnosti. Definitivní řešení protikladů sice Malevičova stať nenabízí, ovšem jeho stanovisko poukazuje na některé další možnosti vyjádřit specifickou originalitu využitím obecných vlastností jazykového projevu originálu, jako dialektismů nebo prvků slangových, které dodávají překladu zvláštní jazykové zabarvení charakterizující postoj autora.

Následující teoretické studie jsou orientovány na otázky žánrové specifčnosti některých literárních útvarů v českém písemnictví. Na tématu humoristické povídky a novely („Tvářnosti smíchu aneb Po stopách české humoristické povídky a novely“) sleduje autor její proměny v české literatuře od národního obrození po první půli dvacátého století: „Bez nadsázky lze říci, že českou prózu první poloviny dvacátého století ve světě proslavili zejména dva autoři: Jaroslav Hašek a Karel Čapek. A oba především jako satirikové. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* či *Válka s Mloky* však nevznikly zničehonic, nevznikly ve vzduchoprázdnu. Tyto dva skvosty vyrostly z kvalitního a bohatého podhoubí.“ V české próze devatenáctého století byla povídka (publikovaná často časopisecky) nejrozšířenější formou. Než se totiž vlivem kulturněhistorických a společenských podmínek vytvořily možnosti pro vznik románu, domnívá se Malevič, musela uplynout jistá doba. K nejoblíbenějším patřily prózy humoristické, a mezi nimi novela Františka Jaromíra Rubeše z roku 1842 *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou*.

Rubešem začíná souvislá linie humoristické prózy, která dosahuje v druhé polovině devatenáctého století vrcholu v prózách Nerudových; jeho *Povídka malostranské* (1878) považuje Malevič za „nejvýznamnější dílo české literatury devatenáctého století vůbec“. Prostřednictvím humoresek Svatopluka Čecha a Ignáta Herrmanna (jako významný mezičlánek se ruskému historikovi jeví titul Karla Matěje Čapka-Choda *Dar svatého Floriána*) dospívá humoristická próza k monumentálním zjevům dvacátého století, jakým byl Haškův *Švejk* anebo Čapkova *Válka s Mloky*. Ty ovšem přesahují rámec humoru do oblastí satiry týkající se obecných společenských otázek. Pokračování linie nalézá Malevič v tvorbě Eduarda Basse, zejména v jeho *Klapzubově jedenáctce*, kde objevuje souvislost s prvky pohádky, které se objevily podle jeho mínění v české próze tohoto typu již během obrození. Vývojovou řadu rozvíjí další moderní český prozaik Vladislav Vančura, jenž je představen svou „prozaickou burleskou“ *Rozmarné léto*. Ke generaci Čapkové a Vančurové řadí Malevič také „bezděčného“ humoristu Karla Poláčka, navazujícího na tradice židovského humoru. Pro čtyřicátá léta dvacátého století se mu pak stává příznačnou postavou Jaromír John a jeho jinotajné prózy z doby nacistické okupace, například *Dořini milenci a jiné kratochvíle*; Johnovou tvorbou se Malevičova galerie české humoristické prózy uzavírá.

Zcela odlišným záměrem jsou nesené práce kulturněhistorické, které se zabývají například vztahem bratří Čapků a Vladislava Vančury k filmu („Bratři Čapkové a film“, „Od scénáře k románu“) nebo postavením ženy v Čapkově románové tvorbě („Tvorba Karla Čapka z genderového hlediska“); tato studie



přináší v mnohém objevný pohled na ženské postavy v některých Čapkových prózách. Práce teoretického zaměření se dále zabývají komičnem v tvorbě Karla Poláčka („Karel Poláček a teoretické koncepce komična“) či vztahem díla Josefa Škvoreckého k světové literatuře a ohlasy na jeho tvorbu v nadnárodním kontextu („Relativnost světovosti“). Jde většinou o konkrétní témata vztahující se více k tvorbě jednotlivých osobností než k obecnějším teoretickým otázkám, byť některé z těchto studií vznikaly na půdorysu obecnějších odborných úvah.

Historické příspěvky se dají rozlišit podle šíře a povahy tematického záběru. Ve středu Malevičova zájmu se znovu ocitají bratři Čapkové, jak ukazují studie „Bratři Čapkové a Jan Amos Komenský“ (o vztahu Karla a Josefa ke klasické osobnosti evropské renesance), „Vývoj stylu raných próz Karla Čapka“ (přinášející detailní rozbor kompozice spisovatelových prvotin), „Druhé stvoření světa“ (o hře *Adam Stvořitel* s cennými poznatky z Čapkovy rukopisné pozůstalosti), „Tetralogie poznání“ (o takzvané noetické trilogii *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život*, k níž Malevič připojil *Život a dílo skladatele Foltýna*), „Ztracené dopisy Karla Čapka“ (hypotézy o dopisech, které nenalezly publikaci v Čapkových sebraných *Spisech*) anebo „T. G. Masaryk a Karel Čapek“ (přinášející objevné poznatky o vztahu dvou titulních osobností). Mezi texty tohoto typu je třeba upozornit zvláště na Malevičovu studii o Josefu Čapkovi; v ní se projevuje autorovo vysoké mínění o tomto umělci, jež ruský bohémista nepřímou cenil výše než jeho bratra, „žurnalistu“ Karla.

Historicky cennou srovnávací povahu mají důkladné úvahy o vztahu Otokara Březiny k ruskému symbolismu nebo o názorové blízkosti básníka Březiny a T. G. Masaryka na přelomu devatenáctého a dvacátého století, které prozrazují hlubší a osobitý vztah autora k českému a ruskému písemnictví. Především studie „Otokar Březina a ruský symbolismus“ zaujme kritickým pohledem na rozdíly v pojetí hodnoty a funkce literatury mezi českým básníkem a čelnými představiteli ruského symbolismu. Malevič připomíná Balmontovu knihu *Duše Českých zemí ve slovech a činech* (publikovanou v češtině teprve v roce 2001), kde ruský symbolista cituje svoji poemu „Zpívající strom“ a srovnává ji s vlastním překladem Březinovy básně „Jsem jako strom v květu...“. Nápadnou shodu komentoval Balmont takto: „Březinovy knihy básní byly napsány dlouho předtím, než zazněly tyto verše – o celých patnáct let dříve, a jestliže je cituji, pak především proto, abych zdůraznil, že jako Slovan a Rus cítím, že poznávám sám sebe v jiném slovanském básníkovi...“ Ze slov ruského básníka nabyl Malevič dojmu, že „Březinův vývoj zpočátku probíhal paralelně s vývojem ruského symbolismu, a pak dokonce tento vývoj předjímal a předbíhal“.

V uvedené studii odkazuje Malevič na práci rakouského badatele Aageho Hansen-Löveho, k jehož názorům zaujímá v dalším výkladu polemický postoj, pokud jde o vývojové etapy symbolismu v letech 1890–1910. Klade si otázku, zda lze sbírku *Tajemné dálky* interpretovat jako dílo dekadentního symbolismu. Při této příležitosti vytýká Hansen-Lövevu nedostatečný zřetel k „individuálním tvůrčím cestám jednotlivých autorů“. Na základě vlastního výzkumu pak Malevič dospívá k odvážné myšlence, že „žádný z ruských takzvaných starších

10 symbolistů ve skutečnosti nebyl velkým básníkem“. Dokládá to poznatky z děl Balmontových i Brjusovových a vyvozuje z toho, že dekadentní erotické motivy měly u obou ruských symbolistů víceméně formální ráz a nedosáhly metaforického bohatství poezie Březinovy. S Březinovou estetikou a osobními osudy našel paralely spíše v díle „mladšího“ symbolisty Fjodora Sologuba, ačkoli i u něho shledával rozdíly „na hony vzdálené Březinovu životnímu pocitu“. O Malevičově podrobné orientaci v březinovské literatuře svědčí rovněž jeho obeznámenost s prací literární historičky Danuše Kšicové, v níž autorka poukázala na paralelu mezi Březinou, Vjačeslavem Ivanovem, Andrejem Běлым a Alexandrem Blokem. Studie o ruských symbolistech je solidním dokladem Malevičových širších komparatistických znalostí.

Z ostatních prací na sebe upozorňují texty spíše monografické povahy, mezi nimi například citlivý medailon Fráni Šrámka „Trubač na bílém koni“ nebo mírně polemicky zahrocená studie o Blažíčkově výkladu Haška („Ještě jednou o Švejkovi aneb Byl Hašek modernista?“), kde ruský bohemista vstoupil do polemiky s pojetím, jež upírá Haškovu románu rysy satiričnosti. Navíc Malevič tuto polemickou stať doplnil o poznatky z ruských haškovských výzkumů (S. V. Nikolskij), které rozšiřují poznatky literární historie o existující předloze k Švejkovi – tou byl prý „řadový voják, a sice kaprál 36. pluku rakousko-uherské armády Josef Švejk (žil 1892–1965)“. Na závěr této studie připojil Malevič názor, jímž se rozešel s tradiční haškovskou literaturou a přihlásil se k pojetí Jindřicha Chalupeckého o proměně Haškovy životní role po návratu do vlasti. K problému satiry se autor vrátil ještě v další studii („Karel Poláček, čeští satirické vůbec a válka se satirou v Čechách“). Rovněž v textu o edici Vančurových úvah o moderním umění („Řád nové tvorby“) prokázal Malevič schopnost pohlednout na českou meziválečnou avantgardu z perspektivy, jež se rozchází s tradičním ideologizujícím pojetím ruské (a do značné míry i tehdejší české) literární vědy.

Ruský bohemista se však nezaměřoval jen na českou „moderní klasiku“, nýbrž zabýval se i literáty pro něho „současnými“, od let šedesátých do druhé poloviny let osmdesátých. Jeho názory přitom mnohde rozšiřují naše povědomí o živé působnosti těchto autorů, které současnost odsunuje pozvolna do rámce literární historie. Tím se přítomný svazek stává zároveň jakýmsi improvizovaným průvodcem českým písemnictvím ze závěru minulého století, těsně před revolucí v listopadu 1989. Neklade si sice nároky na historickou úplnost, nicméně obohacuje pohled na jednotlivé české spisovatele o jinou perspektivu, než v jaké se jevíli domácí kritice. Autor se zaměřil většinou na postavy, které se v období komunistické nadvlády staly významnými představiteli domácího disentu (L. Vaculík, P. Kohout, J. Trefulka, I. Klíma). Vedle toho se pak snažil ve svých statích zmapovat tvorbu umělecky nejvýraznějších zjevů daného období v zápase s nepřítomnou dobou (B. Hrabal, L. Fuks).

Ve studii o Vaculíkovi cituje Malevič z osobního rozhovoru se spisovatelem: „Začal jsem psát knihu *Cesta na Praděd* a snažil jsem se ji dokončit v termínu, abych dostal peníze od Literárního fondu. Když jsem ovšem pochopil, že to

nestihnu, napsal jsem drobnější prózu *Morčata*.“ V návaznosti na uvedený citát Malevič tuto drobnou prózu rozebírá a snaží se ji zasadit, jak je pro jeho interpretační metodu příznačné, do širšího literárního kontextu; stať tak nabývá potřebného historického reliéfu. V případě *Morčat* uvedl souvislosti jednak s českou humoristickou prózou třicátých let minulého století, s Karlem Poláčkem a Jindřichem Plachtou, jednak, v širším záběru, rozvinul odkazy na tematickou linii „zvířecích“ příběhů počínaje J. K. Šlejharem (*Kuře melancholik*) až po tajemné příběhy Jana Weisse a psychologickou prózu období mezi světovými válkami. Zdůraznil přitom mnohoznačnost Vaculíkova textu, kterou považoval za zdroj nadčasovosti jeho prózy.

Obsáhlý výbor z Malevičových studií o české literatuře zejména minulého století přináší nejen ucelený pohled na záslužnou práci velkého obdivovatele českého písemnictví, nýbrž zároveň ukazuje, že mu jako zvědavému interpretovi metodologicky nezůstaly vzdáleny postupy českého strukturalismu, vhodně skloubené s tradicemi ruské formální školy. Jeho pojetí literární teorie, historie a ostatně i překladu neslo zřetelné rysy modernosti. To Olega Maleviče řadí po bok významným představitelům nejen ruské bohemistiky, ale ruské kultury dvacátého století vůbec. Je škoda, že osud autorovi nedopřál v této činnosti pokračovat.



# I. TEORETICKÉ TEXTY



# O SPRÁVNÝCH ZÁSADÁCH A ŠŤASTNÝCH VÝJIMKÁCH

V diskusi o překladu, která proběhla před několika lety na stránkách ruského časopisu *Voprosy literatury*, se do středu pozornosti znovu dostala otázka objektivnosti překladu. Proti libovůli překladatelů podle „podstročnicku“, jejichž stanovisko poněkud provokativně vyjádřil Vladimir Nikolajevič Leonovič („Originál skýtá neomezené možnosti [...], přeložte to tak, aby se zachovaly všechny klady originálu, a kdyby přece něco spadlo pod stůl, hlavně to řádně vykompenzujte“),<sup>1</sup> a proti Jiřímu Levému Aida Borisovna Abuašviliová v článku „Hlediska jsou objektivní“ polemicky zdůrazňovala: „Je třeba alespoň směřovat k tomu, aby překlad nebyl jen realizací jedné z mnoha možných interpretací originálu (jako je například herecké pojetí literárního obrazu v dramatickém textu), ale byl chápán jako jednou provždy stanovená danost stejně jako text originálu.“<sup>2</sup>

Hledisko Abuašviliové hájí ve své poslední knize i známý leningradský teoretik překladu Andrej Venediktovič Fjodorov.<sup>3</sup> S Abuašviliovou polemizoval jiný známý, rovněž leningradský teoretik překladu Jurij Davidovič Levin: „Aida Abuašviliová se domnívá, že literární dílo má jediný, jednou provždy daný smysl, který je neměnný a objektivní; chápe ho málem jako knihu, v níž je otištěno. Kniha je jistě materiální povahy a objektivně existuje. Objektivně existuje i text, který je v ní obsažen, nezávisle na tom, zda ho někdo čte nebo nečte. Avšak pokud není čten, existuje jen jako možnost k tomu, aby vznikly určité myšlenky a pocity.“

Pokud není vnímán člověkem, je ‚mrtvý‘, připomíná, obrazně řečeno, náhrobní nápis v neznámém jazyce, jak se vyjádřil už A. S. Puškin. Je příznačné, že Puškin použil výrazu ‚neznámý jazyk‘, neboť i takový jazyk je vlastně ‚mrtvý‘. Aniž bychom se snažili proniknout do hlubin sémiotiky, snadno pochopíme, že umělecký text (stejně jako kterýkoli jiný) je systém znaků, jenž musí být dekodován člověkem, který zná příslušný kód, to jest jazyk. Avšak objektivní prvky se ve vědomí spojují se subjektivními, a právě ty mají zvláštní význam při vnímání uměleckého textu. Jsou ovlivněny historickými, národními, sociálními a koneckonců i individuálními okolnostmi čtenářova bytí. A překladatel je

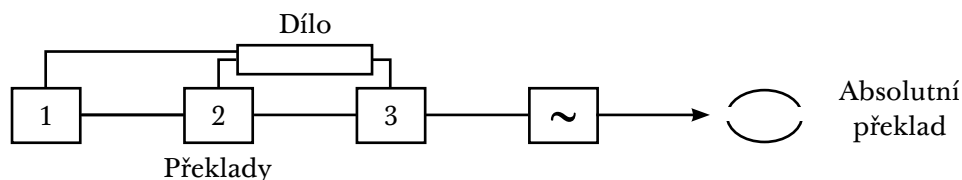
<sup>1</sup> Leonovič, Vladimir Nikolajevič: „Perevodčik, slomaj karandaš!“, *Družba narodov*, ročník 39, 1977, č. 5, s. 265.

<sup>2</sup> Abuašvili, Aida Borisovna: „Kritérij objektivnosti (Oblik liričeskogo geroja i poetika perevoda)“, *Voprosy literatury*, ročník 22, 1978, č. 6, s. 100.

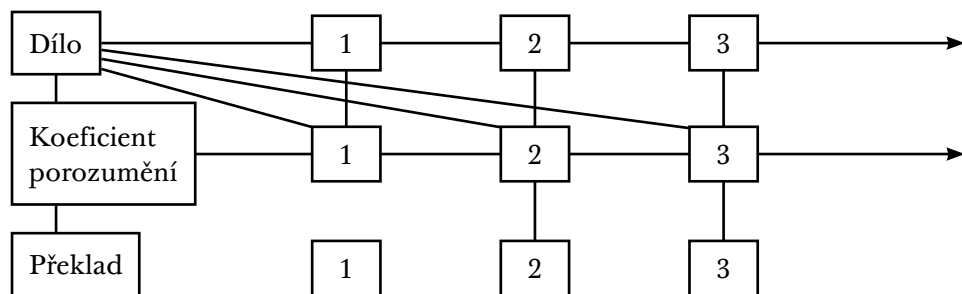
<sup>3</sup> Fjodorov, Andrej Venediktovič: *Iskusstvo perevoda i žizn literatury*, Leningrad, Sovetskij pisatel' 1983, s. 39–40.

- 16 především čtenář. Každý čtenář vnímá dílo subjektivně. Samozřejmě jisté prvky při vnímání mají obecnou platnost, což umožňuje komunikaci mezi lidmi. Nutně však vznikají i rozdíly, které se zvětšují, když se dílo dostane do jiného národního prostředí a je tam přeloženo.<sup>4</sup>

Levin tedy v svém referátu zdůvodňoval samu možnost několika překladů jednoho uměleckého díla. Byla to promyšlená a důkladná systemizace různých případů a možností existence několika překladů jednoho díla, které vznikají současně nebo postupně. Přitom autor referátu vycházel ze zásady, že dílo je vlastně neměnné. Bylo to prakticky schéma:



Tato koncepce vychází z předpokladu, že pohyb je vlastně jen v literatuře a v jazyce země překladu. Jako jazykový a estetický objekt se však mění samotný originál. Mění se i koeficient porozumění, kulturní vzdálenost mezi originálem a překladem. Bylo by tu spíše na místě schéma:



V tomto pojetí ani absolutní překlad a vlastně ani překladatelský (stejně jako umělecký) vývoj neexistuje. Postupem času se obvykle zvětšuje synchronický koeficient porozumění (zmenšuje se „geografická“ vzdálenost) a zmenšuje se koeficient porozumění diachronický (zvětšuje se vzdálenost časová).

Umělecký překlad je samostatný umělecký žánr, pro nějž jsou příznačné dvě základní vlastnosti: jednak existence dvou autorů, jednak to, že objekt překladu není skutečnost sama o sobě, ale již skutečnost slovesně přetvořená, což nevylučuje vliv na překladatele ani realitu, která ho bezprostředně obklopuje.

<sup>4</sup> Levin, Jurij Davidovič: „Převod i bytije literatury“, *Voprosy literatury*, ročník 23, 1979, č. 2, s. 15.



Proto dosud nezanikl překlad jako sebevyjádření, překlad subjektivní, autor-  
ský, jehož výrazným představitelem byl Konstantin Michajlovič Simonov (jeho  
překlad básně Vítězslava Nezvala „Sbohem a šáteček“ je nejvolnější, ale také  
dosud nejlepší). Autorský překlad ne vždy šťastně ztělesňuje Bella Achatovna  
Achmadulinová, Taťjana Michajlovna Gluškovová, Junna Petrovna Moricová  
(jmenuji jen překladatelky, které překládají z češtiny a slovenštiny), zatímco  
Leonid Nikolajevič Martynov a David Samojlovič Samojlov jsou překladatelé  
objektivního zaměření. Jevgenij Alexandrovič Jevtušenko dokonce píše: „Не  
страшен вольный перевод, / ничто не вольность, если любишь, / но если  
музыку погубишь, / все мысли это переверт. // Я не за ловких шулеров, –  
/ я за поэтов правомочность! / Есть точность жалких школяров, / но  
есть и творческая точность. // Себя школярством не стесни! / Побольше  
музыки, свободы! / Я верю лишь в одни стихи, / не верю в просто пере-  
воды.“<sup>5</sup>

Dějiny ruského básnického překladu znají hodně případů, kdy právě volný  
převod zvítězil nad všemi ostatními (jeden příklad za všechny: „Gornyje verši-  
ny“ Michaila Jurjeviče Lermontova). Je však třeba, aby autor volného překladu  
měl k originálu takový vztah, o němž psal Martynov: „Когда / Того или иного  
/ Поэта я перевожу, – / У них нередко, слово в слово, / свои я мысли на-  
хожу. // Вот этот / Лет на десять позже / Все то же написал, что я, / Хотя  
и внешне непохоже / И жизнь у каждого своя! // А этот / Раньше лет  
на двести / Мои речения изрек, / Как будто бы писали вместе, – / один  
висел над наши рок...“<sup>6</sup>

Ale toto se nedá například říci o překladu Závadovy „Vážky“ z *Cesty pěšky*,  
který vykouzlila Achmadulinová. Dovolím si připomenout originál: „Нле  
вážка / ustrnulá в лету / над ráкосím sní // Jako azurové mimikry / pod závoji  
třpytných křídel / v rajské prázdni tkví // Královničko snění / vznášející se  
nad vodami / tys mé duše sestrou // Kéž by mohla na vše zírat / jak ty stále na  
hladině / výšky v hloubkách prolulé.“<sup>7</sup>

Závadova střídmost a skromnost v překladu Achmadulinové mizí: „Взгля-  
ни – вот стрекоза / летит но неподвижна / над тростником забылась  
и мечтает // О сколько в ней лазуры и всего / что нужно для сверканья  
крыл / висящих в райской пустоте // Ты возглавляешь волшебство и гре-  
зы / я соучастник твоего полета / поскольку ты сестра моей души // Но  
ты вольней и легче чем душа / Она не может озирать как ты / единство  
высоты и глубины.“<sup>8</sup>

Mnohem bližší nejen obsahu, ale především stylistice originálu je dřívěj-  
ší překlad Viktorie Alexandrovny Kamenské: „Стрекоза / застыла / над ка-  
мышом. // Повторенье лазуры / висит в пустоте, / мерцающая прозрачным

<sup>5</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

<sup>6</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

<sup>7</sup> Závada, Vilém: *Básně*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 206.

<sup>8</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

18 крылом. // Ты над водой цепенеешь, / королева мечты, / моей души сестра. // Вот бы и ей / таг же грезить над гладью, / высоту с глубиной мешая.<sup>9</sup>

Nejde mi však o to, že obě překladatelky nesprávně interpretují „prázden“ jako „pustotu“. Spíše chci ukázat, že vítězství volného překladu za dnešního stavu teorie překladu je šťastná výjimka, kdy vítězí nikoli teoretické hledisko, nýbrž talent překladatele. Bylo by však správnější (souhlasím v tom se Lvem Vladimirovičem Ginzburgem a Andrejem Fjodorovem), kdyby autoři volných překladů psali podle starší tradice. Ginzburg oprávněně uvedl: „Nelze připustit ani opačnou krajnost, kterou představuje násilí dogmatického přístupu. Kdo stanovil, že jedinou formou mezinárodních kontaktů v poezii může být jen přesný překlad, pořízený z jazyka originálu? Cožpak verše na určité téma, národní motivy (připomeňme jen *Perské motivy* Sergeje Jesenina, napsané v Baku) nebo volné adaptace nejsou rovněž formami básnického přiblížení se k cizí lyře, přiblížení a tedy i sblížení a obohacení? Ale zvykli jsme si na dogmata. Jestliže překladatel (tj. básník, který se považuje za překladatele) přinese do redakce verše, které poctivě nazval ‚Na motivy Rasula Gamzatova‘ nebo ‚Z Davida Kugultinova‘ nebo ‚Podle Emina‘, nikdo to v této podobě neotiskne. A někde dole, na konci se objeví: ‚Z takového a takového jazyka přeložil ten a ten‘.“<sup>10</sup>

Doslovný překlad však není sproveden ze světa ani teoreticky. Připomenu diskusi kolem článku Michaila Leonoviče Gasparova „Brjusov a doslovnost“. „Doslovnost není nadávka, ale vědecký pojem. Tendence k doslovnosti není projev něčeho nezdravého, ale zákonitý prvek struktury překladové literatury,“ tvrdí Gasparov.<sup>11</sup> Lze s ním souhlasit. Bez tendence k doslovnosti by nevznikla většina současných veršových forem třeba v ruské poezii (hexamet, alexandrijský verš, šestistopý jamb, „bílý verš“ Puškinova *Borise Godunova*). Viktor Viktorovič Koptilov správně uvádí, že by bylo pošetilé nabízet dětem přesný překlad Rabelaise, Cervantesa nebo Swifta a že pro studenty fakult filologie, kteří neznají angličtinu, je prospěšnější prozaický vědecký překlad *Hamleta* s obsáhlým komentářem. Brjusovovy překlady z Vergilia a Horatia jsou možná opravdu pomníky omylu.<sup>12</sup> Ale Brjusovova snaha seznámit čtenáře, který nikdy nebude číst antické autory v originálu (a znalost latiny a řečtiny mizí), s archaickou dobou v poezii není směšná. Překládáme celou světovou poezii do stylizovaného jazyka popuškinovského období nebo i do jazyka dnešního. Vasilij Kirillovič Tredjakovskij je pro nás nezázivný archaický básník, ale antičtí básníci, středověcí a barokní básníci a současníci Tredjakovského vypadají jako Puškinovi následovníci nebo dnešní básníci. Je to jediné možné řešení?

<sup>9</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

<sup>10</sup> Ginzburg, Lev Vladimirovič: *Nad strokoj perevoda*, Moskva, Sovetskaja Rossija 1981, s. 44.

<sup>11</sup> Gasparov, Michail Leonovič: „Brjusov i bukvalizm“, *Mastěrstvo perevoda*, ročník 8, 1971, č. 8, s. 88–128.

<sup>12</sup> Viz článek Anatolije Vasiljeviče Starostina „Někotoryje soobražženija o bukvalizme i volnosti vooščee i o traktovke ‚Eneidy‘ Valerijem Brjusovym v osobennosti“ ve sborníku *Mastěrstvo perevoda*, ročník 9, 1973, č. 9, s. 272.

Asar Isajevič Eppel v Moskvě a Sergej Vladimirovič Petrov v Leningradě s tím nechtějí souhlasit a experimentují, někdy docela šťastně.

Další klíčová otázka: Je prospěšnější překlad neosobní, nebo naopak překlad osobní? Dnešní sovětské teoretické překlady (Andrej Fjodorov, Givi Raždenovič Gačeciladze) a nejznámější překladatelé (Samuil Jakovlevič Maršak, Nikolaj Kornějevič Čukovskij, Boris Leonidovič Pasternak, Marina Ivanovna Cvetajevová, Ivan Alexandrovič Kaškin, Lev Ginzburg, Nikolaj Michajlovič Ljubimov) a hlavně sovětské čtenáři jednoznačně stojí na straně osobního, personifikovaného překladu. Velká spisovatelská osobnost nemůže však být zárukou dobrého překladu, stejně jako někteří vynikající překladatelé nikdy nevystupovali na veřejnosti jako originální básníci (tentýž Lev Ginzburg nebo Elga Lvovna Linecká v Leningradě). Jsou však případy, kdy vynikající překladatelé teoreticky obhajovali překlad neosobní.

Je tu zajímavá analogie mezi Benediktem Konstantinovičem Livšicem a Karem Čapkem. Livšic byl jen o čtyři roky starší než Karel Čapek a zemřel jen o rok později. Oba byli v mládí blízcí futurismu a ani jeden z nich se s ním neztotožnil. Oba zanechali po sobě vynikající antologie francouzské poezie konce devatenáctého a začátku dvacátého století. Oba byli zastánci objektivit v překladu. Uvedu pro porovnání jejich překlady známé básně Arthura Rimbauda „Les chercheuses de poux“:

„Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes, / Implore l'essai blanc des rêves indistincts, / Il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes / Avec de frêles doigts aux ongles argentine. // Elles assolent l'enfant devant d'une croisée / Grande ouverte, ou l'air bleu baigne un fouillis de fleurs, / Et, dans ses lourds cheveux ou tombe la rosée, / Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs. // Il écoute chanter leurs haleines craintives / Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés, / Et qu'interrompt parfois un sifflement, sailves / Reprises sur la lèvre ou désir de baisers. // Il entend leurs cils noirs battant sous les silences / Parfumés; et leurs doigts électriques et doux / Tout crépiter parmi ses grises indolences / Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux. // Voilà que monte en lui le vin de la Paresse, / Soupir d'harmonica qui pourrait délirer, / L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses, / Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.“<sup>13</sup>

Překlad Karla Čapka: „Hledačky vši“: „Když čelo dítěte, ztýráno rudou mukou, / o neurčitých snů roj bílý žadoní, / tu obě velké sestry, sličné, křehkých rukou / o nehtech stříbřitých, se k němu nakloní. // U okna dokořán pak posadí si dítě, / kde květin směsicí vzduch modrý provívá, / a prsty jemnými mu rozkošně a lité / vískají těžký vlas, ježž rosa omývá. // Tu slyší zpívati bojácny jejich dech, / v němž voní rostlinný a růžový med dlouhý, / přerýván chvílemi, když sykne na jich rtech / srknutí vlahých slin či rozlíbané touhy. // Řas černých slyší tluk v tišině vůni plné; / až k apatii zpít, ve vlasech ucítí / se suchým praskotem jich sladké prsty mlnné / svým nehtem královským mu

<sup>13</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

20 vešky vražditi. // Tu víno lenosti se do hlavy mu valí, / jak harmoniky vzdech, jež zešílela snad; / a zlaskán pomalu, hoch cítí v sobě náhlý / stesk pláče bez konce stoupat i umírat.<sup>14</sup>

Překlad Benedikta Livšice: „Искательницы вшей“: Когда на детский лоб, расчесанный до крови, / Нисходит облаком прозрачный рой теней, / Ребенок видит вьявь склоненных наготове / Двух ласковых сестер с руками нежных фей. // Вот, усадив его вблизи оконной рамы, / Где в си-нем воздухе купаются цветы, // Они бестрепетно в его колтун упрямый / Вонзают дивные и страшные персты. // Он слышит, как поет тягуче и невнятно / Дыханья робкого невыразимый мед, / Как с легким при-свистом вбирается обратно – / Слюна иль поцелуй? – в полуоткрытый рот... // Пьянея, слышит он в безмолвии стоутом / Биенье их ресниц и тонких пальцев дрожь, / Едва испустит дух с чуть уловимым хрустом / Под ногтем царственным раздавленная вошь... // В нем пробуждается вино чудесной лени, / Как вздох гармоники, как бреда благодать, / И в сердце, млеющем от сладких вожделений, / То гаснет, то горит же-ланье зарыдать.<sup>15</sup>

Překlad do ruštiny je volněji. Livšic překládá spíš uměleckou skutečnost originálu (podle terminologie Giviho Gaččiladzeho) než slova. Je dál od symbolismu a blíží k současnosti: je v něm víc stylistických kontrastů. Čapek je více „v zajetí slov“. Když však porovnáváme Čapkův překlad s překladem Stanislava Kostky Neumanna, z něhož Čapek vycházel, a překlad Livšice s překlady Innokentije Fjodoroviče Anněského, Valerije Jakovleviče Brjusova a Ilii Grigorjeviče Erenburga, vidíme, že směřování těchto překladů je obdobné. Je to polemika s vyumělkovaností a směřování k poetické konkrétnosti a realitě všedního dne, k hovorovosti. Osobnost obou překladatelů se projevuje nejen v schopnosti podrobit se autorovi originálu, ale i v jednotlivých básnických objevech, pro které je třeba být básníkem: „Lob, rasčesannyj do krovi“, „bestrepetno v jeho koltun uprjamyj / vonzajut divnyje i strašnyje persty“, „Jedva ispustit duch s čut ulovimym chrustom / Pod nogtem carstvennym razdavlenaja voš“, „vískají těžký vlas“, „Tu slyší zpívati bojácnyj jejich dech“. Přitom je vidět, jak různé jazyky a různé básnické tradice dávají překladatelům specifické zbraně. Livšic například využívá stylistické rozpětí knižně-archaického „persty“ a hovorového „koltun“. Čapek zase konstrukci s infinitivem, nemožnou v ruštině. Mám za to, že i větší přesnost překladů Stanislava Kostky Neumanna a Karla Čapka ve srovnání se všemi ruskými překlady je umožněna tím, že český jazyk má kratší slova než ruština, a přitom stejně bohatý repertoár rýmů. Tendence k objektivnosti u Livšice i Čapka jednak umožnila využít a vlastně objevit pro ruskou a českou poezii ty kvality francouzské poezie, které byly potřebné a aktuální pro jejich rozvoj, jednak mobilizovat ve vlastní tvorbě elementy obdobné tomuto směřování. Již Milan Blahynka (a před ním Bohumil Polan a Eva

<sup>14</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poezie nové doby*, Praha, Československý spisovatel 1968, s. 27.

<sup>15</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

Dewetterová) se snažil zdůraznit ono „čapkovské“ v překladech Karla Čapka. Ve své disertační práci o Čapkovi jsem analyzoval z tohoto hlediska básnické dědictví mladého Čapka a trochu proti Janu Mukařovskému a Jiřímu Levému zdůvodňoval jednotnost Čapkovy tvorby jako básníka i překladatele a teoretickou objektivnost jeho objektivistického východiska. To souhlasilo s jeho estetickým krédem, které hájil ve své doktorské disertaci *Objektivní metoda v estetice* a které zvětšil i v *Životě a díle skladatele Foltýna*: „Tvoříš proto, abys na svém díle poznal tvar a dokonalost věcí.“<sup>16</sup>

Vladimir Jefimovič Šor přesvědčivě prokázal, že v dějinách překladu nevystačíme s pojmy klasicismu, romantismu, realismu.<sup>17</sup> V uměleckém překladu jako v každém druhu umění existují školy a směry, někdy charakteristické pro určitou dobu, jindy pro skupinu překladatelů; existují také všeobecné tendence projevující se v celých dějinách uměleckého překladu. Část překladatelů se snažila především sloužit autorovi, rozpouštět se v něm, s maximální přesností napodobovat originál, což někdy vedlo k doslovnosti. Jiná část překladatelů viděla v díle cizího autora impulz pro sebevyjádření, vlastní tvorbu, pokládala se za soupeře překládaného autora. V poslední době tyto dvě tendence dostaly novou konkretizaci. Je tu směr objektivně-vědecký a směr subjektivně-autorský. Zastánci prvního zdůrazňují vědecký základ překladu, zásadu funkcionálního překladu, který počítá s tím, že v procesu překládání navzájem působí dva různé jazykové a uměleckostylistické systémy, doporučují vědecké hledání maximálně adekvátních ekvivalentů. Tito teoretikové překladu a překladatelé pracují na základě srovnávací gramatiky a srovnávací lingvistické stylistiky, srovnávací poetiky a srovnávací teorie literárního slohu, na základě poznatků sémiotiky a matematických metod. Jejich protichůdci zdůrazňují subjektivně tvůrčí, intuitivní prvek, uměleckou individualitu překladatele. Vědomými a nevědomými zastánci takového přístupu k překladu obvykle a nejčastěji bývají básníci, kteří občas dělají překlady. Na jednom mezinárodním překladatelském semináři jsem slyšel polského básníka, který dokonce s určitou pýchou prohlásil, že nikdy neměl a nemá potuchy o teorii překladu, a přece překládá a doufá, že ne špatně.

Mám dojem, že je to vlastně již anachronický jev. Směrodatný pro budoucnost je básník-překladatel takového druhu jako Lubomír Feldek. Feldek uznává nutnost vědeckého, informativního překladu, ale stejně jako Michail Gasparov paradoxně tvrdí, že je to překlad pro užší, elitní čtenářský kruh. Pro obvyčejného čtenáře doporučuje překlad, který může vytvořit jen básník, překlad estetický a polemický, překlad, který zasahuje do dnešní literární situace obdobně tomu, jako velcí básníci zasahovali do literární situace minulosti.

Někdy se překlad porovnává s řešením hlavolamu, s uchvacující hrou, s uměním hudebního interpreta, herce, režiséra. V zemi mistrů krasobruslení

<sup>16</sup> Čapek, Karel: *Spisy XI, První parta. Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha, Československý spisovatel 1989, s. 271.

<sup>17</sup> Šor, Vladimír Jefimovič: „Kak pisat istoriju perevoda?“, *Mastěrstvo perevoda*, ročník 9, 1973, č. 9, s. 277–297.

22 chci upozornit na paralelu překladu a tohoto sportovního oboru. V krasobruslařství je škola a volný program. Každý dnešní překladatel musí ve stále větší míře ovládat „školu“ lingvistického a literárněvědního přístupu k originálu a jen na základě této „školy“ může prokázat své schopnosti, básnickou individualitu, básnickou invenci ve volném programu. Uvedu jeden příklad. Ruská překladatelka překládala článek Jana Mukařovského o slohu Ivana Olbrachta, Karla Čapka a Vladislava Vančury. Byly tam citáty, kterými vědec ilustroval své teze. Vesměs šlo o díla již přeložená do ruštiny. Překladatelka nahlédla do těchto překladů a uviděla, že jen Natalja Alexandrovna Arosevová v překladu *Pekaře Jana Marhoula* dodržuje a zachovává stylistické dominanty, o nichž psal Mukařovský. To by se asi nestalo, kdyby ostatní překladatelé prostudovali příslušnou vědeckou literaturu. Ale právě dnešní teorie překladu dává za pravdu básnickému přístupu, adaptujícímu překladu, doporučuje dávat přednost všeobecnému, modernizovat. Nesmí se to však chápat jako dogma.

Překlad se tradičně srovnává se ženou, buď věrnou a nehezkou, nebo hezkou a nevěrnou. Některým půvabným ženám Rusové říkají „žensčina s izjuminkou“. Bohužel právě tato „izjuminka“ v překladu často mizí. Michail Alexandrovič Šolochov v lidech a v jazyce nejvíc oceňoval „živinku“, něco výjimečného, zvláštního, neopakovatelného. Podíval jsem se namátkou do českých a slovenských překladů Šolochova. „Kuren“ se překládá jako „chalupa“, „šljach“ jako „silnice“, „odičalyje glaza“ – „plaché oči“, „gutarili“ – „povídali“, „sazan“ – „kapr“ atd. Je tu zřejmá nivelizace a čechizace jazyka a umělecké skutečnosti. Nebo stejně namátkou jsem se podíval do překladu historického románu Alexandra Pavloviče Čapygina *Stěnka Razin*. A znovu: „ďak“ – „písař“, „sidělec“ – „trestanec“ a tak dále. Když porovnáme dialogy v románu a v překladu, je zřejmé, že archaizátor Čapygin nevypadá jako Winter nebo Jirásek, ale jako současný autor, píšíci neutrálním soudobým českým jazykem.

Dobře si uvědomuji, že dnes není možno překládat tak jako svého času Vladimír Procházka, když řeč oklahomských farmářů převedl do východočeského dialektu. Recenzoval jsem velmi dobrý překlad Těsnohlídkovy *Lišky Bystroušky* a musel jsem se smířit s tím, že nenajdeme v ruštině ekvivalent pro moravský dialekt nebo brněnskou „plotnu“. Překládal jsem však povídku Jaromíra Johna „Mejden Horšam vypravuje“ a doufám, že využitím dialektních prvků (dokonce fonetických), společných pro východočeský dialekt a řadu ruských severních a jihozápadních nářečí („děuče“ – „děuka“), lidových zkomolenin („feldvebl“ – „chveldvebel“) a hovorového jazyka se mi podařilo zvýraznit řeč tohoto johnovského vyprávěče, která i na lidovém jazykovém pozadí *Večerů na slavníku* působí dost osobitě.

Recenzoval jsem rovněž nový ruský překlad *Nového epochálního výletu pana Broučka, tentokráte do XV. století* od Svatopluka Čecha a nemohl jsem souhlasit s překladatelkou, která po četbě starých ruských textů včetně korespondence Ivana Hrozného s knížetem Kurbským dala do úst husitům slova a výrazy úplně nesrozumitelné dnešnímu ruskému člověku, jako „Zegary dlja trepjastkov. Kobi! Babuny! Kud!“ Neznamená to však, že máme zcela vymýtiti archaismy

z překladu historické prózy. Máme v Leningradě vynikajícího mistra dialektizujícího a archaizujícího překladu Sergeje Vladimiroviče Petrova, překladatele poezie skaldů, Carla Michaela Bellmana, Jense Petera Jacobsena. Jeho překlady často vyvolávají diskuse, ale rozhodně jsou talentované a podnětné. Mohu však uvést i praxi a teoretické výroky Nikolaje Ljubimova, který používá, když to souhlasí s originálem, nejen archaismy (v překladech Cervantesa a Rabelaise), nýbrž i provincialismy (dokonce v překladu *Paní Bovaryové*). Používá však jen takové dialektismy a archaismy, které jsou srozumitelné dnešnímu čtenáři bez Dalova a Srezněvského slovníku.

Při překladu z češtiny do ruštiny je spousta specifických problémů (například transkribování místních názvů, použití oslovení „pane“, „slečno“, překlady různých ošemetných slov, jako „doktor“, „instituce“, „poměry“ atd.). Bylo by na čase, aby na základě analýzy existujících překladů a srovnávací gramatiky a stylistiky vznikla kniha *Překlad z češtiny do ruštiny* (v starém článku Jurije Nikolajeviče Moločkovského v jednom ze sborníků *Mastěrstvo perevoda*<sup>18</sup> je řada otázek, na něž by se tam mělo pamatovat). Myslím, že právě katedra překladatelství a tlumočnictví Univerzity Karlovy spolu s českými a ruskými lingvisty by měla takovou knihu připravit.

<sup>18</sup> Moločkovskij, Jurij Nikolajevič: „Legče ili trudněje? (Ob osobennostjach perevoda češskoj prozy)“, *Mastěrstvo perevoda*, ročník 2, 1962, č. 2, s. 203–226.

## 24 TVÁŘNOSTI SMÍCHU ANEB PO STOPÁCH ČESKÉ HUMORISTICKÉ POVÍDKY A NOVELY

Bez nadsázky lze říci, že českou prózu první poloviny dvacátého století ve světě proslavili zejména dva autoři: Jaroslav Hašek a Karel Čapek. A oba především jako satirikové. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* či *Válka s Mloky* však nevznikly zničehonic, nevznikly ve vzduchoprázdnu. Tyto dva skvosty vyrostly z kvalitního a bohatého podhoubí. Mimořádnou pozornost si na tomto místě ovšem zasluhují povídky humoristické. V české próze devatenáctého století byla povídka nejrozšířenějším žánrem. Než se totiž po tom téměř dvě století trvajícím období, kdy české země úpěly pod cizím jhem a kdy národní literatura div nevymizela, vytvořily podmínky pro vznik románu, trvalo to poměrně dlouho. Čelné místo mezi prozaickými žánry na literární scéně zaujala novela, jež v procesu literárního vývoje postupně vystřídala povídku, črtu a pohádku. Jednou z nejranějších českých novel pak byla právě novela humoristická. Objevila se v roce 1842 a jmenovala se *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou*. Jejím autorem byl František Jaromír Rubeš, jenž v ní svého hrdinu poslal hledat novelu a jenž také reálně stál u zrodu české humoristiky. V roce 1841 založil první český humoristický almanach, na jehož obálce byl vyobrazen Jan Paleček, šašek krále Jiřího z Poděbrad, který se spolu s hloupým Honzou a loutkovým Kašpárkem stal pro celý národ symbolem tradice českého smíchu. Rubešův humor přitahoval pozornost širokých demokratických vrstev české společnosti a připravoval tak čtenářstvo na příchod politických novin a satirických časopisů kolem revolučního roku 1848. Revolučním duchem bylo prodchnuto rovněž dílo největšího českého satirika devatenáctého století Karla Havlíčka Borovského, jenž byl autorem ostrých epigramů i skvělých delších veršovaných skladeb (*Tyrolské elegie*, *Král Lávra*, *Křest svatého Vladimíra*), které se nemilosrdně vysmívají rakouskému úřednímu aparátu i klerikálům. Podobně jako Gribojedovovo *Hoře z rozumu* se tato jeho díla zpočátku šířila jen v opisech. *Tyrolské elegie* vyšly vůbec poprvé v Rusku, v překladu do ruštiny.

Připisujeme-li prvenství ve vyzdvižení české veršované satiry na evropskou úroveň Havlíčkovi, pak musíme v případě humoristické prózy zdůraznit jméno Jana Nerudy. Cyklus Nerudových *Malostranských povídek* (1878), které bychom možná mohli označit za nejvýznamnější dílo české literatury devatenáctého století vůbec, se otevírá i uzavírá povídkami humoristickými, v úvodu je to „Týden v tichém domě“, v závěru pak „Figurky“. Neruda napsal: „Rubeš se smál, a slza



se skrývala pod smíchem.<sup>19</sup> Ze současného úhlu pohledu můžeme tato slova daleko spíše než na jednoduchou prózu Rubešovu vztáhnout přímo na Nerudu, jehož humor stejně jako humor Cervantese, Dickense, Gogola či Čechova nevyvolává jen bujarý smích, ale také úsměv „skrže slzy“. Nerudova moudrá, dialogická, přesvědčivě lidská próza odhaluje tragikomiku běžného dne, ve věcech na první pohled nepodstatných odkrývá filozofické hlubiny. Humor je blízce příbuzný satíře, jak popisem mravů, tak poetickým lyrismem. Štafetu tradice alegorické „fantastické literatury“ v oblasti humoru i satiry převzal na konci devatenáctého století od Havlíčka Svatopluk Čech. Na linii Nerudových „Figurek“ nejúspěšněji navázal Ignát Herrmann. Oba umělecky ztvárňovali typ samolibého a omezeného českého měšťáka. Hrdinou obou Čechových próz, *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* (1889), je majitel pražského činžovního domu. Mezi efemérními Měsíčníky i mezi bojovnými, svobodomyšlnými husity se Matěj Brouček ukazuje takový, jaký je, egoistický šosák, kterého nezajímá nic kromě jeho vlastního břicha a vlastní kapsy. A podobného formátu je i malíř pokojů Kondelík z Herrmannova humoristického románu *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1896). Jak Čech, tak Herrmann ale ještě byli plni iluzí. Byli přesvědčeni, že česká společnost má všechny předpoklady k tomu, aby se zdravě a harmonicky rozvíjela: jen se zbavit cizího útlaku, uchránit se ničivých vlivů a vyléčit se ze všech neduhů.

Ignát Herrmann byl redaktorem populárního humoristického časopisu *Švanda dudák*, jenž své jméno dostal po nadaném muzikantovi, legendárním literárním hrdinovi. Právě tady vyšla například novela Karla Matěje Čapka-Choda (1860–1927) *Dar svatého Floriána* (1902). Už v raných dílech Čapka-Choda, který se později proslavil většími epickými kusy, se zrcadlí jeho velká lidová moudrost a cit pro plastické zobrazení lidí i jejich běžného života. K „vědeckým“ východiskům fantastického syžetu se tento autor staví s ironicko-parodickou lehkostí. Zatímco Čech klade svého obyčejného hrdinu do nezvyklých podmínek, Čapek-Chod zase prostřednictvím pohádkové, fantaskní hypotézy nutí nezvyklé, aby se tak či onak vklínilo do kolejí každodennosti. „Zázrak“, fantastická domněnka spouští společenský mechanismus, a my se tak stáváme svědky svérázného literárně-sociologického experimentu. V tomto smyslu Karel Matěj Čapek-Chod předjímá antiutopie Karla Čapka. Překračuje hranice maloměšťáckého světa a vykresluje velkou politickou aféru. Ve světě buržoazie se „zázrak“ nevyhnutelně a bez odkladu stává předmětem nabídky a poptávky. Hlavní hrdina povídky, vesnický starosta Florián Jírovec, všelijak spekuluje s „darem“, jehož se mu dostalo, a také on sám se nakonec stává předmětem politické spekulace.

Čechovy i Herrmannovy postavy byly typickými měšťáky. Florián Jírovec je zámožný rolník. V české literatuře předminulého století, počínaje Tylem a Němcovou a konče Hálkem a Světlou, byl rolník vždycky nositelem kladných

<sup>19</sup> Neruda, Jan: *O umění*, Praha, Československý spisovatel 1950, s. 96.

26 rysů národního charakteru. Až čeští realisté a naturalisté osmdesátých a devadesátých let devatenáctého století tuto představu o patriarchální vesnické idyle rozbořili. Čapek-Chod velmi zřetelně ukazuje, jak silně byla vesnice sociálně rozvrstvena. Vesnické dívky sní o tom, jak z nich budou jednou měšťanky; jako představitelé české vesnice tu vystupují dobrácký a naivní mládenec, jako třeba ve slavné Tylově pohádkové hře *Švanda dudák*, a shánčlivý a prohnaný sedlák.

S notnou dávkou posměchu vykresluje autor i příhraniční vesničku Capartice. Stačí si jen připomenout satirický obraz soudního pokladníka Bedřicha Hroznaty nebo portrét směšně nafoukaného capartického starosty. „Nejenom básníci, ale i národy dělají satiry: tak satira sama vyroste,“<sup>20</sup> napsal Havlíček Borovský. Politika české buržoazie nabývá na přelomu století karikaturních rozměrů. Vlastenectví se převrací v demagogii, z politiky se stává politikaření. Obřadné rituály střídá skutečný boj. Vedle skupinek tvořených buržoazií se politické frašky účastní i dělnické strany. To všechno Čapek-Chod představuje i na stránkách novely. Mimořádnou pozornost pak autor věnuje provinční novinářině, jejím mravům a polemickým přístupům, jež sám na vlastní kůži velmi dobře znal. Přesto se ale v předmluvě k této humoristické knize, do níž vložil i svůj satirický um, vyznává z lásky ke svému rodnému kraji a zdůrazňuje, že za vši tou komičností zrcadlí se v chování, běžném životě i mluvě jeho krajanů nikdy nestojí „zlé úmysly“. Jihozápadní Čechy mají dosud velmi živý folklor, žijí zde Chodové, potomci dávných svobodných osadníků, kteří střežili pohraničí a díky tomu se těšili privilegiím, jež získali od českých králů. Domažlice, kulturní a administrativní centrum Chodska, se může pochlubit i dochovaným historickým jádrem. A ani tamní rolníci se dlouho nechtěli rozloučit se svými pestrými lidovými kroji a svébytnými zvyky. Mluví se tu stále chodským dialektem. Odedávna poutal tento kraj pozornost českých spisovatelů (například Němcová, Jirásek a další). Čapek-Chod shodně s dalšími autory, kteří usilovali o etnografickou přesnost, zdůrazňuje zejména nejrůznější specifické detaily z běžného života. Právě nadsázka, hyperbolizace je způsob, jakým Čapek-Chod dosahuje komičnosti. A jiskřičky smíchu srší i ze samotné jazykové materie: neboť pro lidi běžně zvyklé na spisovný jazyk může tento místní dialekt rovněž působit komicky, byť z palety autorova vyjadřování tvoří tento aspekt jen jednu část. Čapek-Chod cíleně rozšiřuje lexikum také o knižní výrazivo, využívá hojně obraznosti, rozsáhlých archaických syntaktických konstrukcí či parodické stylizace.

Vyprávění se nese ve výsostně nestranném a objektivním tónu; v závěrečných kapitolách se až zdá, jako by spisovatel jen z kostelní věže pozoroval, co se kde děje. A přesto tu a tam nějaký ten autorský „pocit“ proklouzne. Jednou v lyrickém oslovení panen svého rodného kraje (děva), jindy zase, byť se schovává za ironii, v evidentní sympatii k tetičce Jírovcové. Jeden z českých kritiků si správně povšiml, že jakkoli je Čapek-Chod řazen k naturalistům, „má např.

<sup>20</sup> Havlíček Borovský, Karel: *O literatuře*, Praha, Československý spisovatel 1955, s. 184.

k Dickensovi aspoň stejně blízko jako k Zolovi“.<sup>21</sup> Za „pesimistického humoristu“ nebyl Čapek-Chod označován proto, že by byl lhostejný k dobru a zlu, ale proto, že jste v jeho dílech nemohli narazit na čirý kladný ideál. Julius Fučík ho označil za „jediného do hloubi duše poctivého konzervativce“.<sup>22</sup> Čapek-Chod přiznává, že představy o patriarchální vesnické idyle jsou iluzorní, ani v současném životě však nic lepšího nenalézá.

Na začátku dvacátého století zaznamenala česká literatura velký rozkvět satiry. Někdy satira povstávala z vyjadřování kritických názorů jednotlivci, jindy se stávala přímo útočnou zbraní. Humor se ocitá na okraji, do centra vstupují ironie a sarkasmus. Jediný spisovatel této doby byl kromě výtečného satirika také skvělým humoristou. Byl jím Jaroslav Hašek (1883–1923). Haškův smích je smích mnoha tváří. Píše jak satirické grotesky, tak jízlivou ironii či objektivní humor, vystavený na komice jednotlivých charakterů a situací, a stejně tak i laskavý či smutně melancholický humor subjektivní, jenž vyvstává z přímého autorova vztahu k tomu, o čem píše.

V mládí psal Hašek především krátké črty a humoresky. V devadesátých letech ho však začaly lákat rozsáhlejší literární žánry – povídkový cyklus, satirická kronika či novela. Nejčastěji přitom sahá po materiálu autobiografickém či tematice rodinné a všednodenní, která byla typická pro tehdejší humoristiku, zcela povrchní, bez špetky fantazie. Hašek je však v neustálé polemice s tradicí, probíjí se z jejího nitra.

Eduard Bass, jemuž se budeme později také věnovat, tvrdil, že nejlepší z Haškova humoristického díla je jeho život sám. A přestože se samozřejmě jedná o notnou nadsázku, je na tomto tvrzení nemálo pravdy. Mezi životem a literaturou nebyla pro Haška žádná ostrá hranice. Život byl v jistém smyslu zkouškou pro jeho dílo. I ty nejneuvěřitelnější a nejgrotesknější situace v jeho dílech měly zpravidla oporu v realitě. Například za předlohu k povídce „Šťastný domov“ (1911) posloužil jeho rozchodem končící sňatek s Jarmilou Mayerovou a Haškův pobyt v psychiatrické léčebně po záhadné příhodě na Karlově mostě. (Hašek vylezl na kamenné zábradlí a zdálo se, že chce skočit dolů; těžko říci, klidně to mohl být jak další z jeho excentrických kousků, mystifikace, tak skutečný pokus o odchod z tohoto světa.) Sám Hašek přímo v textu „Šťastného domova“ v narážce zmiňuje, že předlohou hrdinky této povídky, energické Adély Tomsové, mu byla právě Jarmila: v odpovědi na Adélin dotaz ji redakce „Šťastného domova“ oslovuje „J. H. v K.“ (tedy Jarmila Hašková v Košířích). A ani motiv šílenství, s nímž se v povídce dvakrát setkáváme, není náhodný. Samozřejmě je však autobiografické prvky třeba brát jako můstek, z nějž se spisovatelova fantazie odráží. Na první pohled je „Šťastný domov“ literární parodií.

Haškovými oblíbenými novinovými rubrikami byly praktické rady, dopisy čtenářů či inzeráty a také různé specializované časopisy (dětské, katolické aj.). Hloupost a banalita se tu začasťe přímo stavěly na odív. Jak sám Hašek

<sup>21</sup> Sezima, Karel: „Z nové české belletrie II“, *Lumír*, ročník 38, 1909–1910, č. 7, s. 326.

<sup>22</sup> Fučík, Julius: „Čapek-Chod zemřel“, *Kmen*, ročník 1, 1927, č. 11, s. 258.

28 doznává – pobaví se u těchto „dobových dokumentů“ stejně jako jiní lidé při četbě tvorby humoristické. A pod stejně posměšným zorným úhlem sledoval Hašek i tisk feministický. V roce 1908 Hašek sám pomáhal redigovat časopis *Ženský obzor*. Nikterak mu to ale nebránilo, aby tu (pravda, na adresu konkurenčního periodika) napsal „ženy, nestarejte se o veřejné události, odbírejte *Českou domácnost*, přečtete si fejeton o *zástěře* a zanechte všeho sociálního hnutí“.<sup>23</sup> Tato ironická výzva, jež velmi přílehavě charakterizuje směr, jakým se feministický tisk ubíral, je nejlepším vysvětlením, proč se Hašek zabýval na první pohled tak okrajovou záležitostí. Spisovatel tu polemizuje s měšťanskou představou o rodinném štěstí, s myšlenkou, že útulné hnízdečko je jedinou zárukou zdařilého manželství; odkrývá vnitřní rozpory tehdejšího feministického tisku: na jedné straně snaha vyvázat ženu z domácího otročení a na druhé straně spousty rad a doporučení, jež ji opět noří do péče o domácnost. I k samotné myšlence feminismu se Hašek stavěl s ironií na rtech – jak lze bez posměchu řešit otázku ženskou, když „o otázce mužské nepadlo ani slovo“. V české „ženské“ próze, jakou psaly například Růžena Svobodová či Růžena Jesenská, zpravidla vystupovala obě pohlaví v následujících rolích: muž jako tyran a žena coby oběť. Hašek to celé obrací naruby a feministickou doktrínu staví ad absurdum. Ve „Šťastném domově“ postupuje Hašek stejně jako v povídkách o dobrém vojáku Švejkovi. Tuto metodu bychom mohli označit jako epickou ironii. Slepým následováním rad redakce Adéla Tomsová názorně poukazuje na jejich absurditu, stejně jako Švejk odhaloval mrzkost a nesmyslnost militarismu, když bezvýhradně plnil vojenské rozkazy.

Hašek ve svých ironických dílech využívá druhu komiky, který byl pro českou literaturu jeho doby typický, metodu však hyperbolizuje do té míry, že svou prózu posouvá až do pozic zpola fantastické grotesky. Není nezajímavé porovnat povídku českého spisovatele s anglickým humoristou Jeromem Klapkou Jeromem a jeho povídkou „O výjimečné hodnotě věcí, které jsme chtěli udělat“ (ze sborníku *Lenochovy myšlenky*).<sup>24</sup> Jerome K. Jerome tu hovoří o časopise, jehož redakce častovala své čtenáře velmi obdobnými radami, jaké se objevovaly i ve „Šťastném domově“. Poté co vypověděl o reakcích, jež spustilo několik takovýchto rad, jako by najednou nevěděl, co s načatým motivem dál, a na čas od něj upouští. Při četbě této Haškovy povídky se až zdá, jako by se s někým vsadil, že dokáže vymyslet přinejmenším tisíc a jednu absurdní radu a veškeré z ní plynoucí komické následky. Autor ale neudivuje jen ironickým ostrovtipem zaostřeným na feminismus, zajímavé jsou i myšlenky, jež provázejí jeho dlouhodobá témata – církev (parodie deseti božích přikázání) a policie (scéna z policejního okrsku). Haškova ironie se neschovává, je šaškovská, posměvačná, ještě nafukuje kdejaké ztřeštěnosti a rozmary. Její nálada i motivy se blíží až frašce. Hloupost životních banalit, jež na člověka často tak těžce doléhají, je až zlověstná, tragikomická; Haškova komičnost je většinou vystavěna

<sup>23</sup> Hašek, Jaroslav: *Loupežný vrah před soudem*, Praha, SNKLHU 1958, s. 169.

<sup>24</sup> Jerome, Jerome Klapka: *Lenochovy myšlenky*, Praha, Garamond 2000.

na nelogičnosti. Připomíná tím Marka Twaina a jeho typicky americké gagy. A není to podobnost náhodná. Oba tyto humoristy formovalo lidové prostředí, jež nad běžný popisný humor stavělo anekdotu, legrační a neobvyklou historiku, nadsázku a absurditu. Satirický objekt se zachycuje nepřímou: důraz zpravidla stojí přesně na opačné straně (časopis, který si říká *Šťastný domov*, je původcem rodinné tragédie), ve chvíli, kdy se čtenář ponoří do bezuzdné hry fantazie a zachvátí ho živelná životní bujarost, odsouvá se satira na vedlejší kolej.

První světová válka pohřbila rakousko-uherskou monarchii. Jejím literárním hrobařem byl v českých zemích spolu s dalšími satiriky Jaroslav Hašek (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* jako grandiózní satirická modlitba za zesnulého). Díky válce si spisovatelé zvykli uvažovat v širších rozměrech. Živé vzpomínky na válku se stále uchovávají v satirických utopiích Karla Čapka či Jiřího Haussmanna. Česká satira odhaluje kořeny mladé republiky, staré habsburské kořeny, ukazuje, jak se státní aparát proměňuje v drtičku pracujících, a varuje před hrozbou nacismu. Většina satirických děl dvacátých a třicátých let dvacátého století tehdy vzešla z pera komunistů či sympatizantů komunistické strany (Jaroslav Hašek, Ivan Olbracht, Vladislav Vančura, Jiří Haussmann či Karel Konrád).

Ani rozporuplná meziválečná doba, všechen ten propagační povyk, politická demagogie, ale ani fakt, že se městy rozeznávala četnická střelba a do ulic tiše čnely lafety děl, nedokázaly přehlušit laskavý smích plný života. Důkazem toho je například humoristická novela ze sportovního prostředí *Klapzubova jedenáctka* (1922) od Eduarda Basse.

Bass (1888–1946), vlastním jménem Eduard Schmidt, Haškův přítel a v mládí buřič, nastoupil roku 1921 do redakce liberálního listu *Lidové noviny* a společně s bratry Čapky, Karlem Poláčkem, Jaromírem Johnem a řadou dalších demokratických spisovatelů zaujal společenské postavení, jemuž bychom mohli říkat ústřední. Bass nedostatky a rozpory kapitalistického Československa vidí velmi dobře a také si je jasně uvědomuje; i nadále zůstává věrný svým národním ideálům, doufá však, že republika coby státní zřízení umožní najít taková řešení společenských problémů, která by v konečném důsledku vyhovovala všem. Na tom je postaven i jeho humor. Sportovní tematikou reaguje Bass na dobové požadavky, neboť začátek dvacátého století pro český fotbal bezesporu znamenal období rozkvětu. Vítězství na zeleném poli nevzbuzovala ve veřejnosti jen zájem o sport, ale symbolizovala především upevňování prestiže nově vzniklého mladého samostatného státu; lidem to vlévalo do žil víru v talent a vůli prostého člověka. Eduard Bass od dětství ctil sílu a pružnost, pravidelně navštěvoval sportovní haly, hřiště i stadiony. Jakkoli, jak dosvědčovali jeho přátelé, pod ním by jakékoli gymnastické náradí stěželo obstálo. (Svým vzezřením obdařil autor v *Klapzubově jedenáctce* londýnského Čecha a „zuřivého sportovce“ Vincence Macešku.) Sám patřil k horlivým slávistům; zvěčnil tak ve svém veselém příběhu, adresovaném „pro kluky malé i velké“, zlatou éru českého fotbalu.

Jak Bassova *Klapzubova jedenáctka*, tak *Dar svatého Floriána* Karla Matěje Čapka-Choda jsou svého druhu pohádkami ze současnosti. Návaznost na

30 pohádkovou tradici je pro českou literaturu charakteristická obecně a na začátku dvacátých let minulého století obzvlášť. Pohádka fungovala v roli prostředníka mezi autorem a prostým publikem. Eduard Bass říkával současným spisovatelům novodobí pohádkáři. Námitku přitom mívával jedinou: „Pohádkář se ovšem netají s tím, že vás vede v říši fantazie, kdežto my, pozdní jeho následovníci, jsme své ctižádosti dali za úkol, aby fantazii spojila s realitou. Jsme číhaři fakt a skutečností...“<sup>25</sup> Kontrast pohádkových prvků a každodenní reality dodává činům starého Klapzuby humorný podtón. Povídka nese veškeré znaky pohádky: postavy jsou nadpřirozeně obratné a úspěšné; hrdina ze stavu rolnického se setká s králem a princem; objevují se tu motivy tajemství a zázraku či odměna ctností. Vložený příběh Klapzubovic dědečka se jeví jako podobenství (vnuci následují jeho závěť jako dvanáct apoštolů). Bass hojně užívá přísloví a pořekadel a mnohá z promluv starého Klapzuby nabývá formy lidových moudr. Hyperbolizace lidové mluvy se projevuje i na úrovni syžetu: po vítězství klapzubovců v Barceloně puklo sedmdesát pět španělských fanoušků vzteky, a to doslova. Klapzubova jedenáctka se předvádí v „americky střížených šatech, špičatých botkách a anglických čepicích“. Namísto pohádkového krále vystupuje v knize postarší zdvořilý gentleman, kterého jako by královský titul zdobil jen náhodou, nebo princ waleský zase vyhlíží tak obyčejně, že venkovská drobotina je z toho dočista zklamaná. Dokonce i zázrak tu působí naprosto současně a běžně: za celým zázrakem totiž stojí jen nafukovací záchranné vesty. Lidový jazyk je tu v těsném kontaktu se sportovním slangem, který Bass nejenže dokonale zná, ale navíc jej užívá nadměrně. Občas nechává vzniknout pozoruhodným zkomoleninám složeným z lidové idiomatiky a fotbalového žargonu; hovorové intonace se střídají s metodami reportážního stylu.

Popis starého Klapzuby a jeho ženy odpovídá tradici české venkovské prózy. Pouze se Bass vyhýbá naturalistickému zobrazení vesnice. Velký důraz klade na detail, na rozdíl od Karla Matěje Čapka-Choda jsou však záměrně viditelně kusé. Zato některé výrazné detaily je pak schopen komicky využít hned několikrát (například Klapzubovu fajfku). Velmi delikátně a uměřeně přilévá do umělecké řeči prvky venkovské mluvy, jen výjimečně však lidové postavy hovoří jazykem, který by působil vyloženě nářečně. V případech, kde pak autor líčí dění zorným úhlem těchto postav, proniká element lidového projevu i do partů autorských.

Eduard Bass byl na hony vzdálen jakékoli idealizaci vesnice. Krátce předtím, než se Bass pustil do *Klapzubovy jedenáctky*, publikoval v novinách selské agrární strany *Venkov* „Tři povídky pro bodrý venkov“ (1919), v nichž parodoval představu o české vesnici. V novele samotné se motiv ryze pohádkový jemně proplétá s motivem zcela zřejmě sociálním – autor tu proti sobě postavil dva hrdiny: na jedné straně chudého Jana Klapzubu z Dolních Bukviček a na straně druhé majetného Jakuba Klapzubu z Bukviček Horních. Může se zdát, že Bass tu sympatizuje především s pracujícím lidem, zatímco svět boháčů a šlechty

<sup>25</sup> Bass, Eduard: *Lidé z maringotek*, Praha, SNKLU 1963, s. 24.

odsuzuje. On se však spíš podobně jako Josef Kajetán Tyl či Božena Němcová snaží dojít k obecnějším rysům českého národního charakteru. Věří, že prací, poctivostí a za vzájemné podpory lze překonat každou překážku. Takto se toto zábavné humoristické dílko nenuceně a nenápadně proměňuje v oslavu prostého člověka.

Humor této novely stojí do značné míry na představení, setkání a nejrůznějších srážkách různých národních charakterů (španělský temperament, anglická odměřenost atd.). I přes veškerý autorův patriotismus je však novela prodchnuta myšlenkou vzájemného pochopení různých národností. Naprosto vážných zamyšlení nad životem i sportem je v Bassově knize dost a dost. Klapzubovskou filozofii pak můžeme, pod závojem utopické idyly, chápat jako filozofii demokratismu a lidské svornosti.

Ve stejném roce, kdy vyšla na stránkách *Lidových novin Klapzubova jedenáctka*, shlížela ze stran komunistického *Rudého práva* také Vančurova humoristická novela *F. C. Ball*. Vladislav Vančura svůj fotbalový tým složil převážně ze stoupců takzvaného svobodného povolání (umělec, dva básníci, herec, duchovní, dva lékaři). Tahle pestrá skupinka kumpánů z hospody U Dvou litrů notně připomínala nesourodou literárně-uměleckou skupinu, v jejímž čele stál právě sám Vančura. Jmenovala se Devětsil – prostý růžový jarní kvítek, jenž rozkvétá dříve, než mu vyrazí listy. Symbolika je to více než průzračná. Tvůrci Devětsilu, mladí umělci, žili v očekávání socialistické revoluce, plni víry, že se jejich očekávání naplní, ve svém díle spatřovali předvoj rozkvětu nové, proletářské kultury. Devětsil však nebyl zcela stejnorodý. Část z jeho členů (kolem Jiřího Wolкера) spatřovala v umění bojový prostředek, ta druhá už se viděla kdesi v budoucnu a toužila po romantickém přeskoku kamsi, po svátečním umění budoucna, jež připomíná bezstarostnou dětskou hru. Členy Devětsilu okouzlovaly lidová fraška (balagan), cirkus či lunapark. Vítězslav Nezval píše básnický cyklus *Rodina Harlekýnů*, pásmo *Podivuhodný kouzelník* a vaudeville *Depeše na kolečkách*, v němž po scéně chodí klaun se šerpou s nápisem Umění. Kritik Karel Teige vydává knihu *Svět, který se směje* (1928).

Vladislav Vančura byl o dost starší a také hloubavější než ostatní členové Devětsilu a v mnohém se ubíral svou vlastní cestou. Snažil se propojit všednost a svátečnost, tvrdou realitu a pestrou poetickou obrazivost. Velkou váhu pro něj měla nespoutaná fantazie a osvobozující náboj smíchu; jakmile si však vybrala svůj díl, jal se podtrhovat význam konstruktivního východiska umění, jeho promyšlené kompozice. Tvůrčí novátorství ovšem Vančura, novátor i zpátečník v jedné osobě, ani náhodou nepovažoval za výsadu dvacátého století. Jako novátory ctil Françoise Rabelaise, Williama Shakespeara či Miguela de Cervantese.

Vančura byl nakonec jediným členem Devětsilu, který dokázal spojit humor a lyriku s epickou objektivitou a dramatickou koncentrovaností děje. Mistrovské rovnováhy všech těchto uměleckých prvků dosáhl v novele *Rozmarné léto* (1926). Spousta „rozmarů“ se tu objevuje jak v rovině stylistické, tak v básnické obraznosti. Styly vyprávění, jenž se zakládá na obrazných asociacích

32 a kontrastech, je třeba si přivyknout. Čtenář musí být aktivní, musí se vyprávění plně účastnit. „Hle, větroví a vysoký sloupec rtuti, jež se zdvíhá a opět klesá, připomínajíc oddech spáče. Hle, kyv slunečníku a tato tvář, kdysi hrůzná.“<sup>26</sup> Běžný popis přenechává místo expresivitě. Nejen rysy tváře, věci, ale dokonce i abstraktní pojmy ožívají („Ať poshovní nos a odulý ret, jenž vyrazil z obličejů tak prudce“<sup>27</sup>). Namísto zevrubného popisu přichází detail nebo ironický alogismus: „Ha, říkává varský starosta, snímaje karty, u nás se nezahálí. Hej rup! naše osada v pospěchu a v ušlechtilém závodění přichází k červnu šestého měsíce nezpovídivši se...“<sup>28</sup> Ale Vančura se neobtěžuje ani popisem hospody, kde starosta hrává karty, ani se nesnaží jeho slova vyložit. Čtenář musí sám zachytit kontrast, v němž spočívá vtip, kontrast, jenž vzniká tím, že se do těsného sousedství dostávají „dlouhé zarostlé nohy“ Antonína Důry a nebeská báň, odrážejíce se společně v bazénu, a sám si projít cestičkou obraznosti, aby našel to, kam autor mířil: bazén – nádoba – číška – popíjení – sabat – koště – obyčejný smeták (kapitolky „Antonín Důra“ a „Věci soudobé a kněz“) a doplní si chybějící články obrazně-logického řetězce. Mluva hrdinů je zdůrazňovaně stylizovaná. Je daleko za hranicemi přirozenosti a pravděpodobnosti, záměrně je setřen rozdíl mezi jazykem vyprávěče a jazykem postav. Jazyk je vzdělanecský i frivolní, galantní i obhroublý, plný archaismů, mouder a komických paradoxů. „Povznesený styl“, jakým se vyjadřují hrdinové, ostře kontrastuje s prostou všednodenností venkovských lázní. Plně však odpovídá požadavkům na závažnost a zachování věrnosti vysokým principům. Tyto požadavky se ovšem s postupem děje částečně rozměňují.

Velkou část svého života prožil Vančura na Zbraslavi nedaleko Prahy.<sup>29</sup> Jeho zbraslavští přátelé se snadno mohli v jednotlivých postavách novely rozpoznat. Jako by je autor jen přenesl do kulis shakespearovské komedie, v níž i oni sami nabývají nových rysů a proměňují se. Antonín Důra z *Rozmarného léta* je jednak ztělesněním flegmatismu, ale také kultu tělocvičného, major Hugo je novým ztvárněním militantního a ušlechtilého Trivalina z italské *commedia dell'arte* a kanovník Roch zase podle svědectví vdovy po Vladislavu Vančurovi připomínal mnohé z autora samotného – to vše je živá studnice moudrosti, jak literární, tak filozofické. Klasičtí komediální podivíni se právě oněmi svými vrtochy vymykají z davu tuctových venkovanů. Tvoří jakousi pantagruelskou partičku kumpánů.

Kompozice novely není o nic méně rozmarná než její styl a postavy. Dílko se člení do velkého množství kapitol s dosti nečekanými názvy, z nichž některé jsou už na první pohled parodické. Jednou se nám vybaví názvy kapitol románu šestnáctého až osmnáctého století, jindy zase kapitolky z detektivek a triviálních dobrodružných románů; a tu a tam nám úsměv na tváři vykouzlí název kapitolky, jenž záměrně naprosto neodpovídá jejímu obsahu. V tom, jak

<sup>26</sup> Vančura, Vladislav: *Rozmarné léto*, Brno, Jota 1993, s. 5.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>29</sup> Zbraslav byla připojena k Praze až v roce 1974.



Vančura členil novelu na drobné epizody, se zjevně projevuje jeho zaujetí pro film. Jako bychom před sebou měli filmové záběry a titulky. Tato mozaikovitost a filmovost před námi ovšem ukrývá dramatickou stavbu, jež se vyznačuje klasickou jasností a úplností. *Rozmarné léto* je svérázná výpravná komedie. Děj je zcela jednoznačně rozčleněn do prologu, několika aktů a epilogu.

Co přináší tahle prozaická burleska, v níž se všednodennost odívá do honosného archaického hávu, zatímco komická nicotnost se sděluje s patosem, v níž je vysoké neustále sráženo a dostává se do úzkých? Že by se autor chtěl zasmát nad mužskými i ženskými slabostmi, nad jednostrannými umanutostmi svých hrdinů? Nebo snad přímo cílil k vytvoření vtipných situací, chtěl vytvořit čistý humor? Když ovšem třeba plave Antonín Důra v bazénu se zapáleným doutníkem v puse či když krásná Anna hostí abbého Rocha okounem, kterého předtím ulovil jeho šťastnější sok, není smích obtěžkán žádnými významy.

Ve Vančurových dílech se vždy setkáváme s několika významovými plány. Jedním z nich zpravidla bývá podobenství současnosti zaměřené na konkrétní obecně lidský problém a dalším pak je autorský zásah do aktuální polemiky na dané téma. Konkrétní historický podtext má konečně i *Rozmarné léto*. K tomu, abychom pochopili smysl novely, se jeho rozšířování zdá být podstatné. Co je to za „opovázlivce“, kteří na začátku června, když už „ten tam je máj“, se začínají tvářit mírumilovně? Jaký vztah má k hrdinům i celému ději novely rozhovor jedné z „markytánek léta“ se starým pánem o tom, že bazilika, kterou jakýsi hýsek postavil proti pravidlům, i klobouk, který sloužil devět sezon jako výstřední bouřlivák, se nakonec „vžily“, takže „jejich provinění se stala řádem světa“? Je snad náhoda, že v Krokových Varech je devatero studnic a že jsou označeny jmény devíti Múz (devítka se vine celou novelou)? A praví se tu snad náhodou: „Tu si přátelé podali ruce a zachovávajíce krok, šli, jako se chodívало, dokud platilo dobré pravidlo: levá, levá, levá!“<sup>30</sup> A vezmeme-li v potaz, že se Devětsil někdy vykládal i jako „devatero Múz“ a že Majakovského *Levý pochod* byl do češtiny přeložen už v roce 1920, povšimneme-li si, že Antonín Důra při hodnocení Annina vystoupení srovnává její výkon s přeléváním vody „osvobozeným hercem“<sup>31</sup> (Osvobozené divadlo, založené v roce 1925, bylo rovněž jednou ze sekcí Devětsilu), jakkoli sama Anna je rozená Nezválková a její otec „skládá krásné básně“,<sup>32</sup> je všechno jasné: „podivuhodný kouzelník“, jemuž laje „měchatá veřejnost a baby obojího pohlaví“,<sup>33</sup> nevstoupil do Krokových Varů ani tak ze života, jako spíš z poezie Vítězslava Nezvala, a tematika novely je velmi těsně spjata s osudy československé literárně-umělecké avantgardy.

„Jak je krásné být kadeřavým!“<sup>34</sup> vzdychá na konci novely paní Kateřina. V tomto povzdechu zaznívá z autorových úst nepatrně posmutnělá ironie na

<sup>30</sup> Vančura, Vladislav: *Rozmarné léto*, Brno, Jota 1993, s. 38.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 99.

34 adresu jeho zvažnělých hrdinů i na adresu umění, které člověka unáší do světa snů, nespoutané fantazie a krásy, zatímco akrobat na provaze, padající do běžné reality, nutí své obdivovatele k trpkému prozření. Vančura se tu zcela nepochybně vysmívá svým kolegům z Devětsilu a do jisté míry i sobě samému. Je zajímavé, že Vítězslav Nezval v poemě *Akrobat* (1927) podobně jako Vančura, jemuž jistě dílo není věnováno náhodou, popisuje právě pád akrobata, který se dal do soutěžení se „sedmiletým námořníkem bez nohou“<sup>35</sup> – se symbolem lidského utrpení. Ve stejné době Vančura polemizuje s utilitaristickým a příkře sociologickým přístupem k umění (kapitolka „Zlořečení literaturě“), že všechno, co tu existuje, má svůj původ ve hře, že „někdy je čas na nesmysl“ a že „kdo se směje, nepozbývá proto vážnosti (leďa by se smál příliš dlouho)“.<sup>36</sup> Nejvýraznějším aspektem vyznění novely je potvrzení nepostradatelnosti přátelství mezi muži a věrnosti „starým“ časům, kdy „opovážlivci“ kráčeli levá, levá, levá. Vančura vybízí své soukmenovce, osamělé v měšťanském světě (kapitolka „Epizoda se končí“), ke vzájemnému pochopení a shovívavosti. Novela *Rozmarné léto*, o níž Ivan Olbracht prohlásil, že vedle Haškova Švejka „je jednou z nejpůsobivějších knih, jaké kdy byly v Čechách napsány“, odhaluje nevyčerpatelné bohatství lidské přirozenosti. Nelze ovšem říci, že by vznešený háv novely s jejím obsahem pouze kontrastoval, naopak je pro něj stejně tak i vhodný, neboť Vančurovi hrdinové nám podobně jako hrdinové Rabelaisovi, Shakespeareovi či Cervantesovi připomínají, jak obrovské lidské možnosti jsou.

Charakterizujeme-li si Vančurovy hrdiny – i přes jejich rozmary a „koníčky“ – jako lidi plné životního elánu, kterým nic lidského není cizí, musíme o postavách z novely *Hedvika a Ludvík* (1931) Karla Poláčka (1892–1945) říci, že jsou jednostranné a omezené. Karel Čapek označil Poláčka za monografistu. Hodně jeho knih zkoumá určitou konkrétní oblast života, jistého „vnitřního světa“. Metodičnost a systematičnost Poláčkova humoru se vysvětluje tím, že autor považoval uměleckou prózu za cosi, co je obdobného charakteru jako věda. Pod jeho mikroskop se dostávaly především mikroby měšťanství.

Český prozaik František Kubka vzpomíná: „Poláček byl – na rozdíl od Karla Čapka – pravým humoristou, to je člověkem smutným. Neviděl jsem nikdy tak zasmušilých očí [...]. Snad Zoščenko se tak bolestně na mě díval...“<sup>37</sup> Poláček sám celý život snil o tom, že napíše skutečně vážné velké dílo a pořád se s nepochopením tázal, co je na jeho knížkách tak vtipného. Navíc byl toho názoru, že každé „poctivě vyvedené“ literární dílo v sobě musí zahrnovat i díl humoru, neboť nevyhnutelně odhaluje rozpor mezi tím, co by mělo být a co skutečně je.

Humor „čistí vidění“ a samotná skutečnost se pak ve srovnání s umělcovým ideálem jeví jako cosi fantastického, směšného pro svou ohavnost a nečekaně paradoxního. V novele *Hedvika a Ludvík* autor záměrně využívá prvků grotesky a chápe se paradoxního syžetu, aby ukázal komičnost těch nejběžnějších věcí,

<sup>35</sup> Nezval, Vítězslav: *Akrobat*, Praha, Rudolf Škeřík 1927, s. 12.

<sup>36</sup> Citováno podle opisu v archivu autora.

<sup>37</sup> Kubka, František: *Na vlastní oči*, Praha, Československý spisovatel 1959, s. 149.

a vytvořil tak široké parodické panorama. Ve zdánlivě docela obyčejném vyprávění přestárlé slečny Hedviky Špinarové, které plyne velmi nenuceně a spontánně jako přirozený mluvený projev (nesoucí v sobě zároveň i nános archaičnosti a knižnosti: koneckonců hrdince je značně přes osmdesát let a vyrostla na vskutku staré literatuře), se před námi předestírá téměř celé století života jednoho českého městečka. Mnohé z toho, co aspirovalo na patetičnost, se v historickém úhlu pohledu a ve skrovných rozměrech českého maloměsta jeví spíše jako fraška. „Tatíček“ Rudolf, jenž Hálkovy idylické *Večerní písně* (1859) chápal jako vzpouru, nemohl ve třicátých letech dvacátého století ve čtenáři vzbuzovat nic jiného než úšklebek. Naopak v roce 1859, kdy sbírka spatřila světlo světa, by takováto předpojatost vůči tomuto příkladu „módní“ poezie vůbec nepůsobila jako karikatura a už vůbec ne nepravděpodobně. Měšťáctví znamená především odumření lidskosti. Život, který přišel o svůj tvořivý impulz, svírá kazajka schematičnosti, šablonovitosti a stereotypu. Poláčkovi hrdinové si nesou nesmazatelné otisky svého sociálního postavení i své profese, které stírají jejich individuální rysy. Postavy této novely jsou schematické, takové lidské automaty, a autor záměrně schematizuje i syžet: nejdřív se matka šťastně chopí role dceřiny sokyně, pak otec přebírá nevěstu synovi; manžel i manželka jsou plně pod vlivem své polovičky a žijí jen jejími zájmy. Syžet se odvíjí ode zdi ke zdi, vždy podle toho, k jakým zvrátům dojde v charakteru jednoho či druhého z rodičů. Je to ale vždycky jen výměna jednoho stereotypu chování a myšlení za jiný. Poláčkovy postavy jsou až nesnesitelně vážné, opájejí se velmi vysokým míněním o sobě samých a všelijak se snaží ještě se povytáhnout, aby si dodaly na významnosti. Bývalý lokaj Martin žije ve světě představ, motivovaných pokleslými romány. Herec potulné společnosti Květenský se zase vytahuje smyšlenými vztahy s markýzami. Schematičnost v mluveném projevu vnímal Poláček jako doklad automatizace myšlení svých hrdinů. Prostřednictvím jazykové jednotvárnosti rozlišuje jejich duševní postižení a šablonovité myšlení. Poláček představuje svět, v němž věci zastiňují člověka, proto jsou také lidé v jeho prózách zobrazováni pomocí věcí, s nimiž jsou téměř srostlí.

Kritik Zdeněk Karel Slabý si všiml, že ačkoli Poláčkovy příběhy zpravidla sestávají z řetězce humoristických scén, celkové vyznění je satirické. V *Hedvice a Ludvíkovi* můžeme sledovat pestrou paletu možností tohoto autorova postoje: autor, jenž se tu skrývá nejen za postavu vypravěčky, ale i za zdánlivě vnější a objektivní pohled, může působit nazlobeně, odtažitě i s ironií v hlase vyjadřovat soucit. Můžeme-li tu vůbec mluvit o sympatiích autora, pak jednoznačně patří „dětem“. Nejvřeleji se v celé novele mluví o dětinském „tatíčkoví“ Jindřichovi. Poláček byl toho hořkého přesvědčení, že člověk je přirozený pouze v dětství, což ukazuje právě i v jazyce. Ve chvíli, kdy se Ludvík a Jindřich začnou cítit jako dospělí, jejich jazyk nabubří. Totéž se děje i s Hedvikou a Ludvíkem v okamžicích, kdy se hotoví poučovat své rodiče, když si hrají na „dospělé“. Šťastný a veselý dětský svět byl Poláčkovi největší duchovní oporou.

Když hrdina Poláčkova humoristického románu *Michelop a motocykl* (1935) uslyšel z rozhlasu Hitlerovy hysterické výkřiky, zareagoval zcela spontánně:

36 přeladil na jinou stanici. Mnozí se tenkrát snažili nic nevidět a nic neslyšet. Jiní se zase pokoušeli si ty nacistické „mloky“ naklonit. Dne 29. září 1938 uzavřely Anglie a Francie s Hitlerem v Mnichově dohodu, jíž mu ve snaze se vykoupit postupovali pohraniční oblasti Československa; 15. března 1939 však Hitlerova armáda vtrhla do Prahy. 1. června 1942 byl zastřelen vedoucí činitel ilegálního Výboru inteligence, který byl součástí Národního revolučního výboru, Vladislav Vančura. Na konci ledna 1945 zemřel v koncentračním táboře Gleiwitz v Německu<sup>38</sup> Karel Poláček. Ani popravy a koncentráky však nepřipravily Čechy o smích. Vančura dokončuje krátce před smrtí komedii *Josefina*. Karel Poláček píše už se žlutou hvězdou na prsou humoristickou novelu o dětství *Bylo nás pět*. V roce 1942 vychází kniha Jaromíra Johna (1882–1952) *Dořini milenci a jiné kratochvíle*, již uzavírá povídka „Lotos non plus ultra“. Už v povídkové sbírce *Večery na slavníku* (1920) se John podobně jako Jaroslav Hašek dokázal dívat na válku z nadhledu a její hrůzy srážel na kolena smíchem a vírou v nezníčitelnou životaschopnost obyčejného člověka. Na souboj však nacismus vyzval už v roce 1934 novelou *Zbloudilý syn*, v níž veřejnosti předkládá portrét jednoho z Hitlerových stoupců. Autor se čtenářům svých zábavných historek představuje jako „clown“, lidový vtipálek, a snadno se uchyluje k „svéráznému lišáctví“; v povídce o neúspěšných pokusech o zachování čisté rasy psa (Dora je totiž čistokrevná fenka) se vysmívá nacistickým výmyslům o rasové čistotě. Povídka „Lotos non plus ultra“ se naopak k žádným jinotajům neuchyluje. I v ní však smích vítězí nad šílenstvím a smrtí. John v duchu dědictví tradice literatury devatenáctého století vykresluje portréty hlavních hrdinů: paní Mery Žadákovou a jejího muže Otomara Žadáka. A stejně detailně popisuje i zařízení jejich domu. V případě Johna, jenž byl odborníkem na kulturu domácnosti a estétem, přerůstal pak tento popis domu v kritiku vkusu svých hrdinů. Ve způsobu zařízení domu autor spatřuje odraz ducha doby a dané sociální vrstvy, tedy i klíč k psychologii postav. Vztah ke světu věcí navíc v mnohém určuje lidský osud. Rolnická dcerka Mery Žadáková se stává otrokyní novodobého komfortu, který pro ni vytvořil její milující muž; Otomar Žadák se však od něj cíleně odšťihává a nakonec se zachraňuje útekem. Pokud jsme charakterizovali Poláčka jako autora, kterého fascinovala stereotypnost lidského chování, u Johna zase můžeme vypíchnout zájem o lidskou měnlivost, o rozpory mezi vnitřním a vnějším ustrojením. Povídka je vystavěna na paradoxech: patronka kulturních akcí je ve skutečnosti bezduchá, zatímco její nevzdělaný muž je knihomol a filozof; dívka bez věna se stala nejlivnější a nejbohatší personou ve městě, z bohatého advokáta se stal chudák, jemuž ve vlastním domě nepatří zhola nic. Přesto ale před sebou máme trpící ženu, která nekonečně miluje svého muže. Názory postav se proměňují až do pólu sebepopření – racionalista si začíná nejvíce ze všeho vážit citu a přirozenosti, senzualista smeká před rozumem. Celé vyprávění je zbarveno ironií. Autor si ironicky utahuje sám ze sebe, z Johna, který tentokrát vystupuje pod maskou „kulturního propagátora

<sup>38</sup> Dnes polské město Gliwice.

a avantgardního spisovatele“. Jeho přednáška „Sociální gnozeologie současného umění“ neměla parodovat jen myšlení a terminologii, již užívali čeští avantgardisté dvacátých a třicátých let, ale i přednáškovou činnost samotného doktora Bohumila Markalouse (jenž psal pod pseudonymem Jaromír John). Žadákovu domu, který je postavený podle poslední módy a jehož sociální zařízení se pyšní všemi moderními výstřelky, chybí obyčejná lidskost a s ní i normální podmínky k životu – takto názorně se tu ukazuje parodie na jeho někdejší zájmy. Za nejvyšší vzor humoristicky tragického a výsostně uměleckého díla považoval John Cervantesova *Dona Quijota*. Při modelování současných donkichotů se však sám řadil k „sancho-panzistům“ a pohlížel na „celý svět i sebe sama s humorem a ironií“. Vypravěč povídky je obdařen schopností vcítovat se do jiných lidí, proniknout hluboko do jejich pohledu na svět i do jejich pocitů a spatřit v nich odraz svého vlastního „já“ a spolu s úsměškem nad nimi se smát i sám sobě. Právě v tom spatřovali podstatu humoru ti nejlepší „smíchoví“ teoretici – počínaje Jeanem Paulem a konče Nikolajem Gavrilovičem Černyševským. Celkově optimistickému vyznění díla napomáhají scény proscené atmosférou veselého bratření. Hospodským rozvernostem, kvůli nimž musel učitel, který zrovna přijel, narychlo sesmolit své vystoupení, nepřeje hráz společenských konvencí. Skutečnost John zobrazuje jako neoddelitelnou kombinaci živočišně nízkého a vysokého, komického a tragického, života a smrti. A právě bodrá nálada díla tu dokáže přehlušit bolest, kterou hlavní hrdince přináší její hořký úděl.

Tak jak to učinil Rubešův hrdina, uzavíráme i my putování za „novelou“, v ruské terminologii za českou humoristickou „povestí“. Neprošli jsme, pravda, zdaleka všechny zástupce tohoto žánru, kteří by si naši pozornost zasloužili, byť do jisté míry jsme si šíři omezili již výběrem pouze z první poloviny minulého století. Není však možné plně zmapovat nezmapovatelné; proto jsme se také třeba nedostali ke Karlu Čapkovi, ačkoli je jedním z nejlepších českých humoristů dvacátého století. „Čisté“ humoristickou povídku konečně ani nikdy nenapsal. Jeho eseje, zápisky z cest i pohádky, jež se tomuto žánru dosti blíží, jsou ovšem známy i čtenáři ruskému. Díla, která jsme tu probírali, se v různých ohledech lišila, jak tematicky, tak stylem. Přesto však měla všechna něco společného. Česká humoristická povídka minulého století v sobě nese velmi ostrou kritiku buržoazní společnosti a od národnostních problémů se autoři přesouvají i na pole problémů obecně lidských; tato literatura nabyla na důrazu, získala tvarovou svobodu i filozofický akcent. Na vysokou mravní i uměleckou úroveň, jaké v devatenáctém století dosahoval pouze Jan Neruda, teď vystoupala celá plejáda spisovatelů. Toto zacílení dál a výš však současně znamenalo i návrat, návrat k historickým kořenům.

„Humor je převážně lidový projev, tak jako hantýrka je lidová řeč,“ píše Karel Čapek. „Sám humor je tak trochu lidová hantýrka. Že špásování je v takové míře výsadou sociálně nižších vrstev, je úkaz veliký a dávný. Počínajíc latinskou komedií je to vždy chudák, proletář, muž z lidu, kdo vystupuje jako šprýmař. Pán může být toliko směšný; ale jeho sluha má humor. Enšpígl je muž

38 z lidu. Švejk je kmán. Je to, jako by veliký, otřásající smích dějin stále zazníval zdola.<sup>39</sup>

Humor se rodí v kolektivu, je to smích rovnosti. Proto je tak rozšířený a tak typický v hluboce demokratické české literatuře. Každý literární žánr má svou „paměť“. Česká humoristická povídka či z ruského pohledu povest' se tak stále obracela k nejhlubším zdrojům lidového, posvícenského a jarmarečního humoru. Od jarmarečních představení i od českých frašek však vedla ještě dlouhá cesta k humoru jako náhledu na svět, k humoru, který můžeme charakterizovat slovy Vladislava Vančury: „Humor není smáti se, ale lépe vědět.“<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Čapek, Karel: „Několik poznámek o lidovém humoru“, in týž: *Marsyas čili Na okraj literatury*, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 53.

<sup>40</sup> Vančura, Vladislav: „Poznámka o humoru“, in týž: *Řád nové tvorby*, Praha, Svoboda 1972, s. 75.

V osudech národů bývají momenty, kdy dějiny doslova vpadají do života každého člověka, kdy mizí hranice mezi existencí jedince a společnosti. Dějiny už nejsou pozadím, ale přímo jádrem v životě autora i hrdinů. Je to doba přímého vlivu literatury na život, kdy slovo spisovatele znamená více než oficiální politika a propaganda, a současně doba tak intenzivního působení života na literaturu, že volné fabulování, vytváření literárních syžetů jeví se náhle jako nevhodné, nepotřebné, a dokonce nemožné. Život se ukazuje fantastičtějším a obsažnějším než jakýkoli výmysl. Na první místo postupuje žánr deníku, dopisu, reportáže. Člověk bere do ruky pero a píše jaksi pro sebe anebo pro svého přítele. Ve skutečnosti však, vědomě či nevědomky, adresuje své svědectví současníkům nebo potomkům. Deník a dopis, psané za neobyčejných, mimořádných historických a životních podmínek, nabývají charakteru děl umělecké literatury, jež se později skutečně publikují. V Československu byly takovým obdobím roky protinacistického odboje. Deníková a epistolární próza okupačních let tvoří samostatnou a velice zajímavou kapitolu v dějinách české literatury dvacátého století.

Otevírají ji *Deníky Jiřího Ortena*, „Záříjový deník“ z roku 1938 Julia Fučíka, o něco později zahájený „Mnichovský deník“ Ivana Javora, „Deník 1939–1941“ Hanuše Fantla a „Deník z roku 1943“ Karla Poláčka. K deníkovému tvaru se uchyluje ve svém předsmrtném svědectví Marie Kudeřiková. Zatímco Fantlův deník se blíží reportáži, Fučík užívá v reportáži formy deníku. Dávný spor – román, nebo reportáž – tu náhle pokračuje a reportáž v něm zprvu jasně vítězí. Fučíkovy zápisy z předmnichovských dnů a deníkové záznamy Fantlovy, vyprávějící o vstupu hitlerovců do Prahy v prvních dnech okupace, skýtají daleko zajímavější četbu než mnohé romány.

Lidija Jakovlevna Ginzburgová, která se intenzivně a plodně zabývá vztahem mezi dokumentární a uměleckou prózou, píše: „Obraz člověka se vytváří v životě samém, životní psychologie zanechává svůj otisk v dopisech, denících, vyznáních a jiných lidských dokumentech, kde se estetický princip uplatňuje více či méně uvědoměle. Estetický záměr může překročit mez, za níž se dopisy a deníky stávají zjevně literaturou adresovanou čtenáři – někdy budoucímu, někdy současnému. Paměti, autobiografie, zpovědi představují téměř vždycky literaturu, která s takovým čtenářem počítá, a vyznačuje se proto určitou dějovou konstrukcí při tvorbě obrazu skutečnosti a obrazu člověka. Dopisy či deníky zaznamenávají naproti tomu ještě neukončený proces, životní proces

40 s dosud neznámým rozuzlením. V memoárových žánrech máme co dělat s dynamikou retrospektivy namísto dynamiky vývoje, takže se v tomto ohledu sblíží s románem, aniž s ním splývají.<sup>41</sup>

Někdy však deník nebo dopis představují různé druhy memoárové literatury. Spíše by se dalo mluvit o různých typech autobiografické prózy, neboť časová perspektiva je v epice přítomna téměř vždy, a právě jí se epika v podstatě liší od lyriky. Nejvíce lyričnosti a autentičnosti nalézáme v denících Jiřího Ortena. Ne náhodou je v nich próza proložena verši.

Ortenovy deníkové knihy (podle barvy desek je nazýval *Modrá, Žíhaná, Červená*) je nyní možno konfrontovat s četnými dopisy, které psal své matce. Ortenovy deníky se zcela vymykají okruhu hmotných starostí, jimž se dostalo značného místa na stránkách jeho dopisů. Ovšem v denících nejsou ani zápisy o faktických událostech. Na rozdíl od deníku Fučíka, Javora či Fantla nejde u Ortena o výpověď svědka dějinného zvratu, ale o dějiny duše. V Ortenových denících se obráží toliko obecný konflikt doby a lidská situace.

Týž životní fakt se někdy vtiskuje jak do prózy, tak do veršů. Bez ohledu na to, zda se jedná o zápis v deníku nebo o dopis, je v takovém případě fakt zasahující současně duchovní i emocionální sféru faktem estetickým. Avšak zatímco próza fixuje a analyzuje konkrétní vnější okolnost, jež se odrazila v duchovním životě autora, v básni vzniká zhuštění asociací spojujících konkrétní životní situaci s makrokosmem lidského bytí. Ortenův deník skýtá výmluvný doklad o působnosti literatury, cizích myšlenek a pozorování na utváření osobnosti. To, co je cizí, stává se vlastním, je přijímáno jako fakt osobního života.

15. března 1939, v den, kdy hitlerovci vstoupili do Prahy, si Orten uvědomuje, že byl-li až dosud „básníkem“, stal se nyní „strádajícím a šťvaným človíčkem“.<sup>42</sup> Zároveň však chápe, že jeho posláním je – být svědkem. Podává pak svědectví s maximální oddaností a osobní zodpovědností. Opravdové umění život nejen odráží, ale předznamenává také jeho další vývoj.

V závěrečných scénách Čapkovy hry *Matka* se hrdinka obává o osud svých synů, komunisty Petra a básníka Jiřího. Jestliže v osobnosti Julia Fučíka, Hanuše Fantla a Ivana Javora rozeznáme charakterové rysy a názory, jimiž se vyznačuje Petr, pak Jiří Orten je neobyčejně podobný mladému čapkovskému básníkovi. Spolu s ním sní Orten o tom, že se stane českým Rimbaudem; ve své *Modré knize* píše po vzoru Rimbaudových *Illuminací* verše o Nádherné, kterou je ve skutečnosti smrt. Jenže pro Ortena není smrt abstrakcí ani poetickým symbolem, nýbrž reálnou a téměř nevyhnutelnou perspektivou. Jeho poetický zrak už rozeznával dým, valící se z komínů v Osvětimi a Majdanku.

Orten si uvědomuje svou slabost, odtrženost od okolí, svou vzrůstající nedobrovolnou izolaci. V jeho deníku najdeme řádky připomínající povídku Franze Kafky *Proměna*, ačkoli ji Orten podle všeho ještě nečetl: „Co umíš? Schovávat se do koutů, z nichž právě se odsoukali pavouci. A pak máš hrůzu,

<sup>41</sup> Ginzburgová, Lidija Jakovlevna: *Psychologická próza*, Praha, Odeon 1982, s. 13–14.

<sup>42</sup> Orten, Jiří: *Sám u stmívání*, Praha, Mladá fronta 1982, s. 40.