



Katedra bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem

rok 2003
ročník II
číslo 2

OBSAH

I. ČLÁNKY

<i>Ivo Harák</i>	Za větrného času	1
<i>Dobrava Moldanová</i>	Krise avantgardy	21
<i>Ilona Balkó</i>	Fonetický výzkum mluvených projevů v disertační práci	30

II. RECENZE A ZPRÁVY

<i>Jaroslava Celerová</i>	Konference učitelů cizích jazyků	45
---------------------------	---	-----------

III. PŘÍSPĚVKY STUDENTŮ

<i>Lukáš Vozáb</i>	Základní typy mýtických námětů v díle Julia Zeyera a jejich místo v kontextu české literatury 19. století	46
--------------------	--	-----------

I. ČLÁNKY

Za větrného času

Ivo Harák

První sbírka vychází Zdeňku Rotreklovi v roce 1940. Tedy v čase protektorátním, čase válečném. Ale také v době, kdy se o slovo hlásí nová generace autorů.

Stlačena dobou zdá se nyní situace jasnější a přehlednější, než byla za „druhé republiky“. Titiž „integrální katolíci“, kteří - vedeni vidinou stavovského státu (podobného např. meziválečnému Rakousku) - útočili na někdejší představitele *první republiky*¹, která hodlala *dát katolíkům taková práva, která si sami vybojují*, poskytují nyní stránky Řádu nebo Akordu těm, s nimž dříve byli na kordy (pravda, spíše na novinových stránkách než za vzájemných setkání). Společný nepřítel a společné nebezpečí sjednocují.

Reakce vyvolává protireakci - do literatury postupně vstupuje snad poslední z našich básnických generací. Dá-li se o generaci vůbec mluvit...

Pro charakterizování tehdejšího stavu naší literatury použili Kožmín s Trávníčkem termín *zavinutí*: „Mimořádnost doby tedy nejenom že nepřerušuje prvorepublikovou tradici české literatury, ale dokonce je v některých žánrech a okruzích příčinou jejího zbytoštění, což mnohdy znamená pohled zpět... Literatura se co do témat a stylů zužuje a obrací ke své tradici. Pohyb po horizontále smyslových prožitků a uměleckých výbojů, jehož nositelem byla v předchozím období především avantgarda, je za protektorátu proměněn ve vertikální podání podstat - národních, mytických, existenciálních, metafyzických. Odtud rozvoj historické a psychologické prózy, sebeuvědomění poezie, kterého se jí dostává v absolutní lyrice, zjitřený smysl pro osud a tragiku (návrat k celistvosti člověka), souznění českého s archetypálním skrze evokace domova a krajiny. Ze strakatého motýla, jímž byla poezie v době avantgardy, se stává

¹ viz Rataj, J.: O autoritativní národní stát. Karolinum, Praha 1997 a Rataj, J. - Klimek, A. - Lešková, Z.: Z druhé republiky 1, 2. Historický ústav Armády české republiky, Praha 1993

opět kukla. Česká lyrika se vrací ke svým pramenům a především k prameni prvotnímu: k řeči.“¹

Toto zavnutí neznamena však uzavřenost. Naopak - literatura se stává jednou z (mála) možností manifestování národní svébytnosti, jednou z (mála) možností se pro tuto svébytnost angažovat. Není politické samostatnosti (a s ní ani samostatné politiky; rovného a otevřeného ideologického boje), s uzavřením vysokých škol upadá česká věda... Ale knihy stále vycházejí! V hojném nákladu, respektovány, ctěny, čteny.

Noví tvůrci však do hájemství krásného slova nepřicházejí trpně a pasivně, ale snaží se v něm vymezit své místo a směřování. Jednak vlastním dílem (na konci 30. a počátku 40. let se objevuje celá řada výrazných tvůrčích počínů autorů narozených kolem roku 1920); jednak svými pracemi teoretickými, jimž se obracejí nejen ku světu literatury, ale také ku světu jako takovému: „bezsporu existují dva základní postoje, dvojí řešení vztahu ‚já a okolní svět‘, k nimž se hlásila většina mladých autorů, totiž stanovisko existencialistické (s variantou katolickou) a marxistické.“²

Český existencialismus představuje domácí, neodvozenou, osobní zkušeností jednotlivých autorů podmíněnou variantu směru, který se cele nevyhraňuje jako směr filozofický, nýbrž zůstává v rovině tvorby literární (Orten, Weil) nebo (verbalizované) životní zkušenosti (nad níž jistě stojí poučení pracemi Kirkegaardovými): „Mohli bychom vsutku nad touto generací zlomit hůl, kdyby nebylo onoho zázraku, který se objevuje vždy v nejvyšší čas - *ducha*. Neboť v něm, v myšlence má generace naději na svou záchranu... generace, jež byla určena k tomu, aby znovu objevila prostotu a velkolepou jsoucnost lidské duše, lidského ducha a vůbec - Člověka, najde v tomto úkolu i smysl své existence... Směr dolů, jenž přiměl mladé lidi, aby v sobě sestupovali až nejhluběji, tam, kde teprve najdou, čeho by se sami v sobě pevněji zachytili, je jenom prvním směrem. Bude-li nalezen základ bytosti nerozhodaný a neotřesený, dostaví se opět pohyb opačný: stoupání od sebe nejhlubšího k sobě povrchovému, k člověku civilizovanému, společenskému, se vztahy k lidem, myšlence, minulosti a budoucnosti. K člověku ovšem, k člověku *novému*.“³

¹ Kožmín, Z. - Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psího vína. Jota, Brno 1998, s. 12.

² Rambousek, J.: Kdo je kdo v Ortenově generaci, in.: Bartůšková, S. (ed.): K české literatuře 1945 - 1948, ÚČL AV ČR - Památník Petra Bezruče, Brno 1992, s. 27

³ Bednář, K.: Slovo k mladým. In: Střepiny, o které jsem se sám pořezal. Čs. spisovatel, Praha 1969, s. 126 - 127

Zatímco se Kamil Bednář nevzdává východisek ani cílů metafyzických, ozývá se v textech Jindřicha Chalupeckého vědomí, které dalo základ principům, na nichž je postavena tvorba Skupiny 42: „...umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností nezařazenou v racionální systém, vymknuvší se z něho.“¹ Jeho cestu bychom mohli nazvat poutí k materiální konkrétnosti světa; podobnou ovšem vykonal také Zdeněk Urbánek (stojící poněkud v opozici vůči *nahému* člověku Bednářovu): „Není ostrova v této rozbouřené úžině současného světa, není útočiště ani v pospolitosti lidí téže ideologie, ani v samotě, která není stavem touhy hodným, nemá-li svou jistotu, svého boha.“²

Na společného jmenovatele převádí stanovisko Bednářovo a Chalupeckého (a ovšem také Urbánkovo či Grossmanovo³ Jiří Trávníček ve studii *Česká poezie v zastaveném čase*: „A přece je cítit, že oba autoři stojí proti sobě jen zdánlivě. Je tady sice protiklad „nitra“ a „města“, ale jak Bednář, tak Chalupecký se společně dovolávají ztraceného horizontu. A oběma tento rozměr umění odebrala avantgarda, která přišla s představou člověka jako role, tj. jako *člověka společenského* (Bednář), redukováného, racionalizovaného až do automatizace (Chalupecký). Avantgarda vůbec poskytuje klíč k oběma článkům. Ve srovnání s ní, především s jejími programy, vyniká další jejich společný rys, a to modalita, již jsou psány. U obou autorů je jakási intuitivně pociťovaná nejistota (na rozdíl od suverenity a proklamní jednoznačnosti meziválečných manifestů). Oba programy představují spíše sondy do dobových pochybností než inženýrské projekce příštích horizontů umění. I Chalupeckého vnějškovou suverenitou prosvítá pocit ztraceného horizontu a současně jeho až pudová potřeba. V obou případech se tedy jedná o hlasy osamocených, těch, kterým už dějiny nejsou schopny poskytnout útočiště, a proto jedině přístřeší, pod něž je v této chvíli se možno schovat, je vlastní pocit.“⁴

Nedomnívám se však, že by výše uvedené texty byly jenom reakcí na premisy někdejší avantgardy, premisy, které se ostatně vyžily i v dílech svých někdejších

¹ Chalupecký, J.: Svět, v němž žijeme. In.: Obhajoba umění. Čs. spisovatel, Praha 1991, s. 73.

² Urbánek, Z.: Člověk v mladé poesii. Václav Petr, Praha 1940, s. 8.

³ Grossman, J.: Integrální realismus. Řád 9/1943, s. 458 – 466.

⁴ Trávníček, J.: Poezie poslední možnosti. Torst, Praha 1996, s. 8.

zastánců. Zdeněk Urbánek například zdůraznil, že se nestaví jen proti avantgardě, ale vůbec proti jakékoli poezii a priori ideologické.

Nešlo však přece *jen* o poezii - jako bychom totiž za tím vším slyšeli ohlas na ono obrovské zklamání, jaké - a nejen svým zastáncům - připravilo selhání principů, na nichž bylo postaveno poválečné uspořádání Evropy (a také nově tehdy vznikající ČSR). Jako by selhání principů přinášelo s sebou vůbec nedůvěru v principy.

-Anebo naopak potřebu úplné revize těchto: Jako tomu bylo u mladých marxistů, jichž čas však přišel až po II. světové válce a kteří východisko z krize hodnot a kritérií vidí v příklonu k sovětskému modelu uspořádání společnosti a kultury (k modelu, který si mohou idealizovat, protože jej ani pořádně neznají).¹

Když jsem se Zdeňka Rotrekla ptal, který ze z tehdejších *programních manifestů* jej zaujal, nejmenoval žádný z těch, o nichž již byla řeč, ale vzpomněl si na jiný, do něž se snad nejsilněji promítla znalost evropské existenciální filozofie (Kirkegaard, Unamuno), v němž je snad nejsilněji patrné autorovo pevné světonázorové stanovisko. Obraz básníka, jak byl v této práci vykreslen, bere Rotrekl za svůj: „básník... právě v sobě jediném nese veškeru tíhu světa, člověka, života, smrti, Boha.“² Jaroslav Červinka snad nejuplněji z tehdejších mladých autorů podává stanovisko existencialismu křesťanského, katolického: „velikost mravní, myslitelská a umělecky tvůrčí jest podmíněna vědomě *metafysickým zaměřením života...* proti šalebné relativitě a dravé, vytrhující proudnosti vitálního dění pociťuje se jako záchranná potřebnost zachycovati se na všem, co jest duchovnímu základu v člověku dáno jako pevné stavivo pro pevné, odolávající jeho zakotvování ve vztahu k Absolutnu, k Bohu. Neboť víra, víra nezoufající nad lidským údělem (...) zakotvuje člověka pevně v životě, v domově, v zemi. ...nikoli tvůrčí princip dionyský, nýbrž apollinský, nikoli myslitelský typ pozitivistický, evolucionistický, nýbrž sokratický.“³

Červinkovo stanovisko můžeme chápat jako ohlas tvůrčích diskusí vedených mezi mladými katolíky sdruženými kolem studentského Jitra, později v Řádu a Akordu (v němž se však důrazněji prosazují až po válce). Nikdo z nich však své názory tak, jako

¹ Hájek, J.: Generace na rozhraní, Svoboda, Praha 1946 (k tomu viz i recenzi Z. Rotrekla v čas. Akord) a Štoll, L.: Politika a poesie, in.: Zápas o nové myšlení, Svoboda, Praha 1947

² Červinka, J.: O nejmladší generaci básnické, Vyšehrad, Praha 1941, str. 12

³ tamtéž, str. 21

to učinil Jaroslav Červinka, neformuloval. Lze však předpokládat, že zde Červinka nemluví jen za sebe a ze sebe.

Jest otázkou, nakolik lze skupinu mladých autorů narozených kolem roku 1920 pokládat za generaci. Přestože si je vědom rozdílného data narození (od roku 1910 - zjevně nepočítá s I. Jelínkem - až do roku 1930), rozdílných světonázorových východisek i poetik, hovoří Jiří Rambousek o generaci *Ortenově*.¹ Už samo označení této generace je věcí problematickou, neboť Jiří Orten do teoretických diskusí nezasahoval a vůdcovské ambice neměl; umírá pak na samém počátku tvůrčí dráhy této domnělé generace. Jeho dílo ovšem požívá značné prestiže a „mezi svými“ je považován za největšího z talentů. Pokud bychom však měli někomu přisoudit potřebu vésti generační druhy a poskytnout jim i zázemí teoretické, byl by to Kamil Bednář.

Za samozřejmou považuje existenci nové nastupující literární generace také Jiří Trávníček.²

Jako bychom dnes ani nechtěli pochybovat, že tu bylo cosi jednotného a jednotícího, že tu byla vůle k pospolitosti a ke společnému činu. Nicméně to, co se nám dnes zdá věcí samozřejmou, nezdálo se takovým těm, kteří to prožívali na vlastní kůži. Tak Václav Černý, který generaci definuje jako - „společenskou skupinu v téže době žijícího působících lidí, jež - v době nejvyšší vnímavosti a ovlivnitelnosti jejich bytostí - ztvárňovaly tytéž sociální poměry fyzické i duchovní, a kteří se jeví tudíž v historické perspektivě, přes veškeré rozdíly individuální a zvláště v mladých chvílích tzv. generačního nástupu, jako homogenní a svébytný společenský celek, přibližně týmž rytmem dějstvující. Za rozhodující sílu generačně-tvornou máme společné zážitky mládí, v společném prožívání určitých skutečností sociálních, společenských, kulturních vidíme hlavní pramen pocitu generační náležitosti, příslušnosti ke generaci.“³, má-li hovořit o autorech *svého* Jarního almanachu básnického 1940, používá, vedle svého a Bednářova termínu *mlčenlivá* generace, také termínu *mezigenerace*: „Sám jsem vyslovil, ač cum reserva, v úvodu k Almanachu názor, že jeho básniční účastníci představují spíše mezigeneraci, družinu tvořící most mezi dvěma zřetelně různými obdobími uměleckého vývoje, ohlašující, ba v mnohém zahajující platnost básnické

¹ Rambousek, J.: Kdo je kdo v Ortenově generaci, in.: K české literatuře 1945 - 1948, str. 25 - 38

² Trávníček, J.: Česká poezie v zastaveném čase, in.: Poezie poslední možnosti, str. 7 - 11

³ Černý, V.: Kritik a generace, Kritický měsíčník 3/1940, str. 18 - 19

vůle nové, aniž přitom pomýšlí příliš na úmyslnou demarkaci mezi sebou a tvorbou starší... Celkem mám za to, že rozhodovat o otázce, jsou-li básníci Jarního almanachu novou generací čili nic, nepřísluší nám, ale *jím*. To oni si o tom rozhodnou, Ne hlasováním, toť se ví. Svou prací, svým významem.¹

Mimo Almanach stojící Zdeněk Urbánek si uvědomuje: „Je to tedy vnější tlak, který donucuje k definování generace, k jejímu teoretickému seskupení, a nikoliv vnitřní potřeba.“² Tímto vnějším tlakem nemusejí být jen nepříznivé okolnosti politické a kulturní (díky nimž se například na stránkách několika ještě vycházejících periodik vedle sebe ocitají texty tvůrců s názory často disparátními). Může jím být gravitační přitažlivost silných osobností - ať už jde o autory starší, básníka Halase (První knížky) nebo kritika Černého (Jarní almanach básnický 1940), nebo soupeřníky, básníka Jiřího Orteny a básníka a teoretika Kamila Bednáře. A může jím být také možnost společného vystoupení pod záštitou uznávaného kritika. Společného vystoupení, k němuž prvotní podnět nemusí nutně vzejít od samotných tvůrců, vystoupení, které *pro daný okamžik* sjednocuje lidi nestejných osudů minulých a budoucích.

-Osudů, nad nimiž by bylo možné pronést slova Ivana Slavíka o generaci *rozptýlené*; ta by bylo možno navíc rozšířit na poválečné rozrůznění světonázorové (i když některé proměny náhledu na svět - často dosti krkolomné, jako u Jana Pilaře - mohou být podmíněny také touhou „dělat kariéru“ a značně ohebnou páteří) i v oblasti básnické poetiky)dokonce u jednoho autora: spirituální lyrik Ladislav Novák se stává jedním z nejvýznamnějších tvůrců experimentální poezie). Ivan Slavík ovšem knižně debutuje až v roce 1947; a sám termín „rozptýlená generace“ zdá se nám být protimluvem.

Koneckonců je důležité také to, zda se autor sám cítí být součástí nějakého většího celku. Zatímco Ivan Slavík ano, Zdeněk Rotrekl, knižně debutující už za války, nikoliv. Odmítá účast na generačních aktivitách (Večerech mladé poezie na podzim 1947 na Žofině, Konferenci mladých spisovatelů na Dobříši v r. 1948), neboť se necítí být součástí nějaké generace. Za velmi ostrý předěl vidí rok 1920 - a také to, zda tvůrci publikují ještě v Jarním almanachu, což jim přináší prestiž a jejich sbírkám pozornost kritiků i básnických kolegů: alespoň po určitou dobu lze pak o nich uvažovat jako o

¹ Černý, V.: Slovo o Slovu k mladým, in: Tvorba a osobnost I, Odeon, Praha 1992, str. 661 - 662

² Urbánek, Z.: Člověk v mladé poesii, str. 11

generaci (mající podstatný vliv na literární dění). Rozdíl jednoho roku (Blatný nar. 1919, Rotrekl 1920) a účasti na literárním podniku tu sehrál roli generačního vymezení - ale také vymezení místa v rámci celé literatury. Stejný odstup je ovšem možno vidět mezi těmi, kteří ještě stačili publikovat své sbírky za války a setkat se s jejich vlídným přijetím např. od takového Františka Halase či Jana Zahradníčka, a těmi, kteří sotva stihli knižně debutovat v „milostivém trojletí“ 1945 - 1948. Dlužno dodat, že tu využívám nejen textových materiálů, ale také rozhovorů, které jsem - také stran jich vnímání generační příslušnosti - vedl s některými z básníků (kromě Zdeňka Rotrekla ještě s Ivanem Slavíkem, Josefem Suchým a nedávno zesnulými Ladislavem Novákem a Milošem Vacíkem).

Můžete jistě namítnout, že to, zda někdo patří k té či oné generaci, jestli se cítí být její součástí nebo stojícím mimo ni, jeho poezii na kráse nepřidá. Může nám to však pomoci pochopit, proč je jeho poezie právě takovou - a jakou vlastně jest.

Do literatury vstupuje Zdeněk Rotrekl jako hotový básník. Bez začátečnického tápání, povinných úliteb „prvním láskám“, bez přimknutí se k tomu neb onomu vzoru (které vede až ke ztrátě *vlastní* tváře). Vstupuje totiž do literatury jako *dospělý* básník - prvními časopiseckými otisky svých textů v době, kdy je mu téměř dvacet let, v době, kdy úspěšně dokončuje gymnazijní studia. Své texty publikuje převážně v čas. Jitro (v r. 1942 také v Řádu), o němž už byla řeč, a řadu z nich nalezneme sebránu do souboru Kamenný erb (nazvaného podle nejvýraznějšího z raných R. opusů ze 40. let; ač soubor sám vychází až v r. 1996).

Přestože se Rotrekl nikdy necítí být součástí nějaké literární generace, je jeho dílo od samých počátků nutno vidět v širších souvislostech. K nimž patří Rotreklův vztah k výtvarnému umění (jeho první tištěná recenze - v r. 1942 v Řádu - není o literatuře, ale je věnována výtvarníkům¹), který prolíná jeho životem a jeho tvorbou. Ač Rotrekl na rozdíl od řady autorů narozených kol. r. 1920 (J. Kolář, L. Novák, E. Juliš, L. Kundera, méně známý V. Lavický) nikdy činným výtvarníkem nebyl, výtvarnému umění rozumí a dovede je citlivě posuzovat. Jeho zájem se však postupně - s

¹ Rotrekl, Z.: Ze zlínského salonu, Řád 10/1942, str. 378 - 379 (je vskutku pozoruhodné, že Rotrekl dokázal vyzvednout nad ostatní osobnost Lieslerovu, která ze zde prezentovaných patří i později k nejvýraznějším)

básnickovým *sebe-uvědomováním* - od děl moderních nebo středověkých a renesančních přesouvá k baroku. Pro Rotrekla je ale (s výjimkami, k nimž patří např. Basic Czech) typickou snaha o *vizualizaci* představ; která jej - už v rané tvorbě - přivádí až do blízkosti surrealismu (jehož výdobytky pro něj představují nikoli ucelenou tvárnou metodu, jejímž prostřednictvím možno nazíratí sebe a svět, ale soubor možností, jak daleko účinněji a jímavěji vyvolat u čtenářů optické vjemy): „jak hromosvod otevírá ústa/polyká blesk.“

Pro řadu autorů narozených kolem roku 1920 je stejně jako pro Zdeňka Rotrekla typickou potřeba oprostít verš od „lyrické veteše“, obnovit (u vědomí vážnosti chvíle, do níž literatura *právě* vstupuje) schopnost slova sdělovat a sdílet, odlišit se od předchozího literárního vývoje a vymezit se vůči němu také po stránce jazykové, například experimentem, který by odkryl významové valéry slov, odstranil z těchto balast klisé a nutil čtenáře vnímat je v jejich původní svěžesti. Tady Rotrekl vědomě navazuje na Josefa Palívce (a také F. Halase) a Ivana Jelínka.

Překotná doba nese s sebou též potřebu záchytných bodů. Potřebu netoliko se vymezit, ale také - přimknouti se. K tomu, oč možno se opřít. K tomu, co je svojí neproměnností, svým trváním zárukou, že je kamenem úhelným, z nějž možno vyměřit celou stavbu. Takovým kamenem je Rotreklovi - a nejen v čase 2. světové války - katolické křesťanství, takovým kamenem se mu stává - křesťanstvím prostředkovaná, křesťanství prostředkující - kultura, literatura, takovým kamenem mu posléze je svět nobility.

Přimknutí se k tradici je pouze druhou stranou skepse ke skutečnosti aktuálně prožívané. Ta může buď být vnímána jako něco negativního (v raných verších Ivana Slavíka a Josefa Suchého) nebo jako nulová hodnota, kterou si - neboť je *sub specie aeternitatis* nepodstatnou - není třeba příliš připouštět. Tak je tomu u Zdeňka Rotrekla.

Pokud bychom chtěli blíže osvětlit Rotreklovo místo mezi básníky narozenými kolem roku 1920, musíme se podívat, jak vypadá jeho verš. A bude to většinou verš volný, variovaný a rytmovaný za pomoci hláskových délek a asonancí, za pomoci přesahů či refrénu. Jako ten refrén se v něm budou opakovat obrazy typu „úsměvné zamyšlení pije/z továrních komínů“ (Pohled), v nichž bude určitá vlastnost substantivizována, aby mohla být personifikována a stávala se podmětem (nikoli jen předmětem) děje.

„Teď naslouchá ozvěnám/hluku věci“ -přečteme si v básni náčrt, obsažené ve vůbec první Rotreklově sbírce **Kyvadlo duše** (vydané poprvé J. Jíchou v Brně v roce 1940; dále pak vychází ve výše zmiňovaném souboru rané R. tvorby Kamenný erb a zatím naposledy v 1. svazku Spisů). Ano, R. nechává věci hovořit, naslouchá jim, rozmlouvá s nimi. Věc pro něj není mrtvou, je přece součástí stvořeného světa, do níž se odráží a v níž se obráží duch, život Tvůrce. Taková věc svoji aktuální existenci přesahuje směrem vzhůru, neboť ukazuje na svého Stvořitele, ale také směrem k vlastnímu osudu, vlastním dějinám. Směrem k jiným věcem, s nimiž je jí dáno spolu-býti. A těmito vztahy nabývá platnosti symbolné. Každý „svrchní“ děj je pak nabitý ději „uvnitř“, uvízlými v paměti věci: „Kameny na cestách větrají/jako můj sen/Ale v rýze/ulpívá krev maso zběsilost/a hemžení dozrávajících skutků“ (Plaz). -A ději, které se teprve - skrze přítomnost a minulost věci - stanou.

Samy věci jsou Rotreklovi dějem, samy věci se u něj dějí. Jak nám to podává v básni Noční povídání, v níž po zákonu souvislostí *metonymických* hloučí k sobě předměty a jevy do souvislostí často paradoxních, rozkrývajících však navzájem své skryté významy a nadaných kromobyčejnou silou obrazivou.

„Pohled který luštil krajinu“ nalezneme v b. Sen. A to proto, že u Rotrekla krajina a její atributy jsou nikoli pouhou lyrickou stafáží, ale plnoprávnou součástí uměleckého sdělení. Vždycky je to krajina, která se proměňuje, která se děje, která promlouvá. Stává se subjektem, aby ji subjekt básně obsáhl, vstupuje do ní v ní se proměnil - a ona v něj. Také ona má své letokruhy; když výpovědní hodnota jednotlivých vrstev palimpsestu není následujícími překryta, anobrž podmíněna a zmnožena. To dodává Rotreklovým krajinám na plasticitě - souhlasně s horizontálou hmoty a vertikálou ducha.

Ostatně, Zdeněk Rotrekl je si od samého počátku své tvorby velmi dobře vědom, že v rámci časoprostorových souvislostí jedna entita podmiňuje druhou (což nalezneme obsaženo také v té době vznikající poezii Slavíkově nebo Suchého, nejmýrazněji však až v pozdním díle F. D. Mertha): „Prostor se rozvíjí/ve vějíř usínání“(Západ). V takových R. obrazech je časté prolnutí krajinného celku detailem, který intimizuje a tlumí patos předchozího rozmáchlého gesta: „Oblaka hoří deštěm - /Kopeček mechu bdí -“(Západ).

Za vědomím takovýchto souvislostí, vedoucích až k poznání „Vymřelá pokolení plují pokojem/a světélkují občas“ nebo „V tom snu viděl jsem zpět/za sebe a v zrcadle/a

před sebe stíhaje paprsek/do neproniknutelná“, stojí katolická věrouka o obcování duší (mistrně v naší próze ztvárněná J. Čepem). Za básnickými axiomy, které není nutno vysvětlovat, ale realizovat („Vít chce zaokrouhlit verš“ -b. Západ), posléze poznání, jež se nemusí bát ani „velkých slov“, neboť od jejich velikosti směřuje k jejich smyslu, jenž svoji (právo)platnost odvozuje od prvních Velikonoc: „Černý jasmín smrti vsazuje láska“(Chvíle); ale také z určitého typu kultury, který je na *těchto* základech vybudován („silou otázky znovu sebe prozkoumej“ s vazbou na poezii Březinovu; z níž R. odvozuje intonační schémata svých delších básní a částečně také podobu své metaforiky).

Svoji prvotinu neumí zatím Zdeněk Rotrekl zbavit - patrně z dekadence a symbolismu čerpaných - básnických emblémů. Jejich přítomnost je nejvýraznější tam, kde se pokouší o verš vázaný a rýmovaný (Takové tekuté ráno, Podzimní píseň - obě s dominujícím spádem daktylotrochejským) - navíc v kombinaci s hranou naivitou rané tvorby svého přítele Ivana Blatného (za nímž občas - jako za starším, zkušenějším a *renomovaným* autorem - docházel na Obilní trh z nedaleké Údolní ulice). Jako by v nich byla básníková pravda nalezena příliš snadno, protože vzata z druhé ruky. Což bychom mohli říci o valné většině Rotreklovy tvorby psané vázaným veršem.

O rané poezii Zdeňka Rotrekla, o níž J. Med píše, že Z. R. „se představil jako básník výrazně katolické spirituální orientace, usilující postihnout značně expresivním veršem transcendentální rozměr veškerého bytí. Intelektuální ráz Rotreklovy poezie je zdůrazněn určitým aristokratismem, symbolizujícím nostalgický stesk po vznešených tradicích minulosti, po životě bohatě vrstveném kulturou. Díky této estetizující aristokratičnosti, vzdáleně připomínající symbolistně rilkeovský básnický svět, jsou Rotreklovy snové vize i průhledy do dětství plny symbolistních dekorací a ornamentalizujících stylizací. Tuto stylizaci - v struktuře Rotreklových veršů ji dokládají četné poetismy, přechodníky i slovosledné inverze - básník chápal jako obranu proti válkou dehumanizované kulturně společenské atmosféře;“¹ nutno říci, že se ke svým čtenářům dostávala se značnými problémy.

Tak hned básníková prvotina vychází v malém nakladatelství brněnského anarchisty Joži Jíchy nedostatečně vinou řady okolností (zejména díky autoru

¹ Med, J.: Zdeněk Rotrekl, narozen 1. října 1920 Brno, in: Rotrekl, Z.: Kamenný erb, H+H, Jinočany 1996, str. 186

typografické úpravy O. Elblovi, který, činný v protinacistickém odboji a vědom si, že může být kdykoliv zatčen, chtěl vydání knihy uspišit) korigována.

Z roku 1942 pocházejí dva větší básnické celky, z nichž ani jeden nespátřil v úplnosti světlo světa, z nichž se ani jeden v úplnosti dodnes nedochoval. Z rukopisu sbírky **Žalmy** vyšly tři básně v poválečném Akordu; v roce 1948 měla kniha vyjít v bibliofilské edici básníka Zdeňka Řezníčka Magnificat. Byla však rozmetána v sazbě. Podobný osud potkal také **Pěvce florentského**, který měl být v roce 1948 vydán péčí Družstva Moravského kola spisovatelů. Z něj vychází jedna báseň v Akordu a jedna ve Velikonočním almanachu poezie. Oba celky vycházejí knižně až v r. 1996 v souboru Kamenný erb (a později v 1. svazku Spisů)- ovšem co torza. Přesto jsou podstatné: jak pro pochopení autorova vývoje, tak i pro pochopení vývoje moderní české poezie.

Čteme-li v Rotreklově Žalmu „rytěřování scestná“ nebo „lékařstvím nástroje hlas,“ dobře si uvědomujeme, že u kolébky druhé sbírky Petra Borkovce (Poustevna, věštírna, loutkárna) nestojí pouze „zlatá léta šedesátá“. A stejně dobře víme, odkud tato „zlatá léta“ brala svoji sílu; často aniž se k tomu přiznávala.

Zároveň tušíme, že snaha vidět křesťanství prizmatem starozákonní zvěsti není až vlastností R. pozdní poezie, ale nalezneme ji přítomnu už v raném díle tohoto básníka - patrně též co připomínku osudu těch, které dobře znal, těch, kteří utvářeli trojdomou kulturu jeho rodného města.

Navíc si - možná právě pro onu torzovitost Žalmu - všimneme, jak často Rotrekl užívá - právě proto, aby zdůraznil *děni věci* - podstatného jména slovesného („Navštívím schody kvílení;“ „Dal jsem mu jméno Ukrývání;“ „dům vyslovení hučel“).

Pěvec florentský pak neváží vodu pouze ze studnice italské renesance, ale také z německého expresionismu (zejména raného Rilka). Tím jako by byla předznamenána dikce Pergamenů a zejména Kamenného erbu: „Síně v brokáttech schoulené/a v koutech ženy/oblaka vdechují/Tichý hovor byl kvítí té síně/a v dlažbu země/vsazené hluboko do kostí mrtvých/potoky barev bublaly;“ „Opodál síně v brokáttech schoulené/tiše dýchaly a mír/byl jejich zbraní nejhroživější.“ U Rotrekla nalezneme nyní to, pro co Kožmín s Trávníčkem razí onen případný termín: *Zavinutí*.¹ - „a dlažba země vsazená

¹ Kožmín, Z. - Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psiho vína, str. 11 - 13

byla/hluboko do kostí mrtvých prarodičů;“ „Zapadal v sebe jak perla v studni/hroužil se v opál dřeva tich.“

Dále si všimneme vlastnosti typické pro mnohou protektorátní poezii: Slovo se stává dárce existence věci; která - jím pojmenována - teprve vskutku jest: „Když dům noci ho smířen zval/němě vyslovil ho.“ I kdyby se toto mělo dát mlčením. „Slovo se právě stává skutečností jiného řádu, něčím, co zbývá, když se ztratí **účelové** (zdůr. I. H.) připoutání k věcem.“¹

Sbírka, které se budeme věnovat nyní, by rokem svého vydání knižního patřila až do poválečné tvorby Zdeňka Rotrekla. **Pergameny** totiž vycházejí až v roce 1947 v Krylově (jde o otce Karla Kryla) kroměřížské edici Varietas. (Její další osud je stejný jako u celků předchozích.) Většinu básní však autor napsal již v roce 1943 za pobytu v choceňském sanatoriu, v němž se skrýval před totálním nasazením. V té době také navazuje kontakt s odbojovou skupinou, která svými zprávami - zasílanými přes Jiřího M. Veselého OP v Římě - zásobovala londýnské odbojové ústředí. Tato odbojová epizoda bude ještě za války rozhojněna o své pokračování v posledních válečných měsících, v nichž se Rotrekl podílí na ukrývání uprchlých francouzských zajatců (tuto epizodu později, jak ještě uslyšíme, ztvární literárně).

Ale zpět k Rotreklovým aktivitám na poli literatury. Jeho novou sbírku dlužno vidět jako pokračování Kyvadla duše a předznamenání Kamenného erbu (a nikoli v návaznosti na něj, jak to činili recenzenti neznalí dat a okolností vzniku obou).

Poprvé se zde Zdeněk Rotrekl dostává do blízkosti poezie Palivcovy - například v básni Píseň věcem (ale může také jít o oběma společný, Palivcovými překlady prostředkovaný vztah k poezii P. Valéryho - Mladá Parka vychází v r. 1938; z vlastních Palivcových děl Pečetní prsten 1941, Naslouchání 1942 a souborné vydání jeho poezie pod názvem Síta v r. 1943): „Struny věcí, struny věcí,/v prstech má vás něčí dech./Víte? Víte? Ví. A vědí./po stopách jdou. V dechu dech.“ -Rotrekl ovšem zatím méně experimentuje s jazykem, vytváří neologismy (což si bohatě vynahradí později). Je také mnohem jednoznačnější a explicitnější ve svém cítění náboženském: „Slavnost. Smlouva. Pečeť. Křest.“ -Tady je navíc dobře patrné, jak každé ze substantiv nabývá povahy symbolu, jak se jedno na druhé vrství, jak dochází k postupnému vzájemnému

¹ tamtéž, str. 19

zpřesňování úhrnného významu (i významu každého slova zvlášť). V Písni věcem lze navíc sledovat, jak R. pro její rytmické i významové učlenění využívá na jedné straně dominující shody verše a syntakt. úseku (a to je vlastnost typická pro řadu básní této sbírky), na straně druhé jak dochází k neshodě mezi členěním syntaktickým a stopovým (ze stop zde dominuje trochej; řidčeji se vyskytne daktylotrochej - „Nevděčné srdce, vězněm tvým“ - nebo jamb - „je mráz a var. Je němota.“). Každé takové „vystoupení“ z předzjednaného rytmu je u Rotrekla chtěné a sémanticky podložené.

Využití zdánlivě pouze juxtaponovaných substantiv v rámci jejich významových korelací je v této sb. něco nového, můžeme však říci, že od ní se stává jednou ze základních vlastností R. básnického jazyka. V němž v posledku půjde nikoli o pouhé vrstvení významů, ale také o rozehrávání děje - v b. Sudba totiž čteme - „Udice, síť, utonutí“ -, v b. Věci zase - „s věcmi bratry, s věcmi dětmi.“

Silněji než v souborech předchozích se v Pergamenech projevuje tendence po intelektualizaci metafory („sníh modlí se krůpějí;“ „Smlouvu kamene znáš/než sochou je?“). To souvisí s faktem, že odpopisu vnějšího světa obrací se R. nyní často k tematizaci vnitřního života básně (slova, jazyka, literatury) - a od něj zase zpět ku světu, do nějž je básni dáno vstoupit: „Nečinný až do běsnění/lán a myslí na zahradu,/lán a vede vůně květů/kamsi za ležení slov“(Píseň pláním). Tudíž se jeho poezie stává seberefektivní. Takovou, pro niž je poznání už ne jen patřením za- věc („Ticho bájí rozlívá se/kol věcí, v nichž ponořen/osten křivdy.“ -Bezejmenný džbán), ale také za-slovo („když oči nahé víc se svlékly/až v žilobití hlin a vod.“ -Bezejmenný džbán), pod nános myšlenkových frází, jimiž poměřujeme a jimiž oslovujeme stvořený svět, až ke Slovu, které se stalo Tělem, až ke „krokům, jichž zisk jsou okovy“(Bezejmenný džbán). Nikoli náhodou podobá se toto dolování podstat intuitivnímu existencialismu Bednářovu; u Rotrekla ovšem „nahý kámen svítá v žalu“(Bezejmenný džbán).

V protikladu k této hlubinné práci se v Pergamenech objevují narážky na dobu vzniku („násilí tmy;“ „Lev rozezněl zem, lev rozezněl zem,/po poušti jde kat. Dávnem třímán kat/a roztíná již mír, ten před zápasem.“) či pro Rotrekla dosti netypické motivy erotické („Slastné ve svém odevzdání./Ženy živé bez přestání. S klínem plným vážné chuti.“). Dlužno však dodat, že konotovanými významy sahají tyto motivy za- a mimo oblast erotiky. Také hymnický patos Listů bylo by chybou sváděti jen do řečiště erotického. Dialog mezi mužským a ženským subjektem nutno chápat jako dialog mezi

dvěma principy, kotvícími svým původem v českém symbolismu ražby březinovské, aktuálně však předpodstatnějšími pro vystižení konkrétní situace v dějinách ducha i země.

Snad naposledy v díle Zdeňka Rotrekla se v Pergamenech objeví delší skladby zvěšťa pravidelného metra a rýmu (dvojice Písni a Bezejmenný džbán - s dominujícím trochejem, občasným daktylotrochejem a jambem). Právě tyto mají velmi blízko k poezii autora Sít; k němuž bude mít - ironií našich moderních dějin - zanedlouho fyzicky blízko jejich pisatel: v trestnici leopoldovské.

Jiné básnické skladby - Listy a Bájje - jsou psány u R. častějším volným veršem, blížkým zase poezii Březinově - přítomné také v dikci veršů jako Čarovná sestra v čarovném tichu zrání“ (Listy).

Proti tomu stojí však v Listech genitivní metafora, spojující k sobě často dvojici substantiv („v tůň básně, v hmat blesků“) - navíc v gramatickém paralelismu. Proti tomu stojí eliptický a brachyologický styl Bájí, jímž se R. vzdaluje klenuté intonaci veršů Březinových. (K tomu viz dále slova M. Červenky.)

Zato u něj - vedle nyní už typického pořádku a typických spojení slov - „Je lovectví víc, je čekání bol;“ „Stmívá se v opál den, v noc plyne med;“ Je vinohrad kořist zdi, rodu kamene“ - a vedle hojnější frekvence podstatných a přídavných jmen slovesných (zvýrazněných navíc postavením na konci verše) zaslechneme ozvy raného Rilka (zejména jeho skladby Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka), patrné už u Pěvce florentského, stojící zde v předznamenání následujícího Kamenného erbu (jehož dikci ostatně námi citované verše předjímají): „Krok rozžehl palác, však usnul válečník/jatý v svém rozkvetlém voze - /v kryptách doznívání stárne -- /Brnění a kolovrat, brnění a kolovrat,/dvě mince v nezvučné popelnici/jak naděje předků, jak nástraha předků/zazní. To sen tu bloudí,/to závoj nad šlépějí v šlépěj vykrvácí.“

Za jednu z významných událostí, která měla pro něho další tvůrčí i osobní (názorový) vývoj rozhodující význam, uvádí Zdeněk Rotrekl setkání s Františkem Halasem: ten v srpnu 1941 - po četbě Kyvadla duše - zve mladého autora k sobě do Kunštátu. Rotrekl se tak stává jedním z mála dosud žijících našich básníků, kteří měli tu čest poznat Halase ještě před skončením 2. světové války.

Halasovské „Mlčí kořeny do řeholní práce hlin“ a ozvy aktuální situace „Kraj sebou zrazený, zem sebou poražená“ najdeme v básních Mlčení a Svržený, částkách to většího cyklu Kalich - zařazeného mnohem později na závěr Pergamenů.

Jako by právě tak mělo být signalizováno hledání naděje v čase strážní, naděje stojící nad tímto světem - přece však nikoli mimo něj: „Na hlavu vodu lej,/nachyl svoji dlaň,/na hlavu vodu lej,/ať v pot ji proměníme.“ Její nesnadnost je charakterizována neologismy (pro příští R. tvorbu tak typickými) jako „Omyj krev ten nebeklíč./Omyj zrak ten nebezvon./Omyj nás ten zeměvzdor.“ - Ale neologizace je u R. vyvolána také snahou po významové koncentraci: výsledné substantivum v sobě nejen soustřeďuje význam obou v něm spojených, ale také děj mezi nimi probíhající. Tato dějovost je navíc násobena halasovskou genitivní metaforou, do níž u Rotrekla často vstupují podstatná jména slovesná: „dlažbu pokleknutí, tyrkys schýlení.“

-Jeich postavení ne konci verše nebo poloverše se navíc výrazně spolupodílí na prozodických kvalitách R. poezie - souhlasně s hojným využitím postponovaných přívlastků: „míže tajemné;“ „chvíli omšelou.“ Souhlasně s refrénovitými návraty veršů jen nepatrně obměněných. Aby však tyto v nových souvislostech nabývaly nových významů - a zároveň zdůrazňovaly platnost původního významu za rozličných okolností.

Časté je nyní rozvíjení dějů ve věcech zakleslých po zákonu metonymických souvislostí: „Chvíle s květem plást si vysní/mimo včelí let, teskný plást si vysní cíl./Vysní si pramen studnu, železné roubení“(Úděl). Časté je několikeré nahlédání téže věci ze stanovisek protichůdných (aniž jedno vylučuje /právo/platnost druhého): „Kdysi jsem slychal o těle - nemoci duše,/o těle - ozvěně duše“(Bázeň).

Rotrekl začíná pracovat s etymologií: slova podobně znějící a zdánlivě si blízká jsou - právě díky své blízkosti - výrazně významově odlišena: „lítost mám nad zemí, že roste a nevzrůstá“ (Zpěv).

„Vnitřní, jako by vlastní krajinu, nalézá autor teprve na zámečku Schönwald v náměšťském panství, podivuhodně korespondující s jeho brněnskou rodnou zahradou na Údolní ulici... Teprve daleko později se měl mladý autor přesvědčit o tom, že tato krajina není jediná.“¹

¹ 21/ Rotrekl, Z.: Poznámka autora, in: Kamenný erb, str. 182

Kamenný erb je dnes možná nejvýše hodnocenou Rotreklovou knihou z válečných let. Tak Trávníček s Kožmínem (autorem námi citovaného textu je první z nich) vidí ve své knize mapující českou poezii od druhé světové války do let devadesátých Zdeňka Rotrekla po boku Tomešově (a jako pokračovatele Palivcova): „Oba jemní artistní estéti, kteří nacházejí zálibu v bohatém přívlastku (často deverbativním) a rafinovaném ornamentu. Oběma je vlastní jemně utvářený prostor; v němž váží spíše návratné opakování téhož, variační kroužení v rámci jedné představy, převádění slova, z času do trvání, ze smyslového do duchovního... Odtud Rotreklova představa kamenné strnulosti, v níž vše uchráněno jako by už navěky.“¹

Když v roce 1953 hledá Rotreklův přítel Antonín Kratochvíl vhodný název pro v Mnichově vznikající exilovou řadu poezie, prózy a vědeckých spisů, vzpomene si na sbírku svého vězněného druha. Její název si později sám Zdeněk Rotrekl vyvolí za jméno konvolutu své rané tvorby (který vyšel v r. 1996 v nakl. H+H; na počátku nového tisíciletí se pak stává součástí Nezděného města, prvního svazku Spisů Zdeňka Rotrekla - svazku obsahujícího Rotreklovu *kompletní* básnickou tvorbu). Kamenný erb je také jedinou Rotreklovou knihou, která až do poč. let devadesátých vyšla v „kamenném“ nakladatelství. Ilustrovánu Zdeňkou Braunerovou ji v roce 1944 vydává v Praze Ladislav Kuncíř.

Žel, rok vydání se podepsal na jejím malém kritickém ohlasu. Zatímco Kyvadlo duše vychází sice v čase neradostném, ale také v době, která má čilý zájem o českou literaturu i nastupující básnickou generaci, v době, v níž literární časopisy přes veškerá cenzurní omezení ještě fungují; a Pergameny si cestu ke čtenáři nalézají až po válce - aby zájem o ně byl stupňován hojnou Rotreklovou činností novinářskou, O Kamenném erbu v podstatě není kam psát. Tak můžeme zaznamenat vlastně dva významnější ohlasy: článek Miloše Krejzy v Lidových listech a recenzi někdejšího stálého spolupracovníka Kritického měsíčníku Karla Poláka v Národní práci.² (Oba ohlasy tedy v novinách, denním tisku, nikoli v odborných časopisech.)

Je si vskutku třeba uvědomit, v jakém že čase tato Rotreklova kniha vychází. Totiž v čase vrcholících útrap válečných, které se sice slibují chýlit ku konci, ale - jaký

¹ Kožmín, Z. - Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psího vína, str. 19

² 23/ Krejza, M.: Z. Rotrekl: Kamenný erb, Lidové listy 13. 1. 1945, str. 4 a Polák, K.: Lyrika starých i mladých, Národní práce 13. 1. 1945, str. 2

to vlastně bude konec? Ani slabost Benešova ani sílíci prestiž Stalinova nevěstí nic dobrého. Katolickému křesťanu však nelze žít bez naděje.

Tu Rotrekl hledá v nejkompaktnějším a nejosobitějším svém textu napsaném ve válečných časech, v textu, nad nímž vzpomeneš vedle Palivce také Rilka („Cestou přes starý most, který se rozpadal/se hnalo spřežení,/jež stoly převracelo“), české dekadence (nejmň Karáska -jenomže Rotrekl neestetizuje zánik; pukliny věcí jsou mu cestou, jíž proniká pod povrch) a Březiny, v tradici. V tradici jako opoře přítomného a výzvě pro budoucí. V tradici jako nositelce a záruce trvání. „Tak hrdě tichá v svůj záměr pohřížená... Tak nezměrná v svém pyšném tkvění... Tak neúčastná na cizím chvění.“

Nejde tedy o tradici ledajakou. Vnější látkovým zdrojem se R. stává zámek Schönwald. Ten se nachází v blízkosti Jinošova, v kraji posvěceném pobytem básníků a myslitelů (Deml, Březina, Pammrová; Rotreklem vysoce vážený kritik a básník Miloš Dvořák pochází z nedaleké Jasenice). S Rilkem pojí Rotrekl vztah k nobilitě - ne popis, průzkum z vnějšku. Oba se cítí být její součástí - jejich vnímání tedy vychází zevnitř.

Rotreklovi se však přiči křesťanství podávané pouze v souřadnicích estetických - víra je mu *zápasem o víru*, věcí života a smrti. Při srovnání Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka s Kamenným erbem je navíc zřetelné, že zatímco u Rilka je prostředí dávné, zčásti vybájené nobility kulisou pro *dějovou* tematizaci lidského údělu (napjatého mezi onu lásku a smrt), u Rotrekl nejde o pouhé kulisy.

Co chybí na vnějším ději, to je vynahrazeno *děním se* věcí. Neskýtají-li vnější děje ani oporu ani naději, je přece zapotřebí upozornit, že jsou tu ještě děje jiné: jdoucí k podstatám; možná, že na první pohled méně patrné, vposledku však důležitější protože důsažnější. Nezbyvá, než nad nimi znovu zopakovat případný termín, jímž bychom mohli označit tento Rotreklův sestup k prameni - *zavinutí*: „Kašna se hrouží v děj;“ „Mlčí svícen v letokruhy/zdiva chladně vrstveného;“ „Mlčí svícen v kámen rtů,/v ústa bojů,/v korouhve;“ „Rty zavřené vítězstvími.“ -Uzavřenost, pohřížení dovnitř není známkou pasivity, rezignace, podlehlosti. Ono uzavření se do *vnitřního* trvání - mimo časné proměny povrchové - je vlastně hrdinstvím trvání *navzdory*, je zároveň činným a hledajícím otevřením se hodnotám nad- prostorem a časem, hodnotám vpravdě křesťanským. Které vyrůstají z pokory: „I purpur růží s šedé hlíny roste/a rytcem zlata je schýlení.“

Hovořili jsme o Kamenném erbu jako o nejkompaktnějším Rotreklově díle z válečných let. Zatím nejintenzivněji a nejefektivněji pracuje zde básník s hláskovou kvalitou i kvantitou, s intonováním svého verše. Místy jako by prozodické uspořádání nabývalo zvláštních významových kvalit: „O, ty nehybná,/ty vzhlížející do průčelí,/ty v zbroj se nořící/všech stínů po stěnách.“ Kamenný erb však není stvořen z jednoho jediného kusu, bez přechodů a gradací.

Od zdánlivě neúčastného popisu věci (kdy účast dána způsobem nahlížení - tím, *co a jak* -,

nikoli však přímo deklarovanou účastí nahlízejícího) k osobní přítomnosti subjektu v popisovaném objektu, subjektu, jehož stav se tu se stavem objektu (zřídka R. lokalizovaného: „Vzpomínáš, Schönwalde -já přišel jsem -tesknil -“) prolíná, aby nakonec došlo k vzájemnému průniku subjektu a objektu, aby výpověď o druhém byla svědectvím o sobě a výpověď o sobě svědectvím o druhém. Několikrát opakovaná slova „Amicitia et Musa“ vřazují pak Rotreklův text ještě do širších (kulturních) souvislostí, než jsou ty, o nichž byla řeč v úvodu našeho rozboru.

Jeho závěrem si dovolíme upozornit na motiv, který vstupuje do R. básnické stylizace, aby vzbuzoval nepochopení u čtenářů a rozpaky kritiků: „Neboť sláva si velí mlčky snít/na horách vysokosti... Neboť sláva si velí mlčky snít/na horách odloučenosti.“

Jak už jsme řekli, věnovala literární kritika z Rotreklových básnických knih největší pozornost - vedle debutu - zejména Pergamenům. Snad až na glosu Hallerovu¹ jde o ohlasy vcelku příznivé. Nicméně ve většině z nich jsou Rotreklovy práce posuzovány *mezi mnoha jinými*. Tedy jako takové, které svým významem ještě nzasluhují samostatné recenze. Výjimkou jsou jednak texty kolegů a přátel F. Brauna² a V. Stráneckého³, jednak práce posuzující jeho poslední do r. 1948 tištěnou knížku.

Dlužno dodat, že řada vlastností, jichž si recenzenti povšimli, bude patřit mezi takové, které ji v jejím dalším vývoji budou provázet, s nimiž bude potýkati se nejen autoru, ale také jeho čtenáři. -Máme teď na mysli vlastnosti nikoli pouze kladné.

¹ Haller, M.: Pro žakovské knihovny. Poesie, Střední škola 21/1940-41, str. 263

² Braun, F.: Meditace nad Rotreklovou sbírkou Kyvadlo duše, Jitro 5/1941, str. 221

³ Stránecký, V.: Lyrický debut dvacetiletého autora, Výchledy 3/1940-41, str. 178 - 179

Tak už V. Stránecký, který si cení originalitu Rotreklovy dikce, upozorňuje na nebezpečí verbalismu: „Verše se místy rozplývají v příliš širokém toku slov...“¹ K. Polák si nad Kamenným erbem uvědomuje: „Proto i pro hluboce skrytý intimní podklad nelze ani valně obsahu těchto veršů porozumět.“² Na Rotreklův vyhraněný individualismus upozorňuje později také L. Dvořák (podle něj právě tento individualismus znehodnocuje tvůrcovu originalitu): „Rotreklovým nedostatkem je to, že nezná spolupráce se čtenářem. Jeho báseň je uzavřená do sebe, dovršená, často krásně vybroušená jako dýmánek. Ale mezi ní a čtoucím není korespondence.“³ Nebezpečí *l'art pour l'art* umění, které bude komunikovat zase především s uměním - samo se sebou -, vidí v Rotreklově tvorbě Bohumil Pavlok. Zároveň však hledá příští možnou básníkovu cestu - která se stala cestou nejen básníka, ale také člověka, občana Zdeňka Rotrekla: „A toto stálé unikání skutečnosti a stálé zmítání a var v citově vybičované imaginaci podstatně subjektivního rázu můžeme nazvat vlastním tragickým přízvukem Rotreklova světa. Tragickým proto, že tento prvek unikání jsoucna je takřka démonicky přisát k básníkově duchovní oblasti a že jenom z hloubi duše vyvážené a lidsky i umělecky pravdivé gesto bude schopno ho vyvésti ze zajetí v tomto začarovaném kruhu, který počíná i končí svrchovaností umění.“⁴

„Někdy... může čtenář nabýt dojmu, že básníkův únik do světa symbolů a ornamentálních metafor je sice pochopitelným, ale možná příliš artistně složitým budováním jakési izolované věže ze slonoviny.“⁵ -vidí po letech Rotreklovu ranou tvorbou (i s jejími úskalími) V. Papoušek. Ten však už měl možnost sledovat další Rotreklův tvárný a myšlenkový vývoj; proměnu básníkovy poetiky ve chvíli, kdy vnější svět hlasitého politického kalkulu a „užívání dne“ mlčící většinou není mu hodnotou nulovou, nýbrž stává se hodnotou negativní (a jako taková explicitě reflektovanou): „Pozice subjektu pokoušejícího se pronikat mlčící hmotou zůstává v Rotreklově tvorbě zachována, do značné míry však od druhé poloviny čtyřicátých let ustupuje do pozadí.

¹ tamtéž

² Polák, K.: Lyrika starých i mladých

³ Dvořák, L.: Zdeněk Rotrekl: Pergameny, Vyšehrad 13/1947-48, str. 213 (recenze vychází nejen po Rotreklově polemice s redaktorem Vyšehradu D. Šajtarem, ale dokonce až 18. 3. 1948!)

⁴ Pavlok, B.: Zdeněk Rotrekl: Pergameny, Akord 5/1947-48, str. 192

⁵ Papoušek, V.: Rotreklovy duchovní rentgeny hmoty, Tvar 18/1996, str. 21

Subjekt nyní většinou nemá co dělat se zjevným univerzem mlčícím, ale spíše agresivním, ohrožujícím jeho existenciální jednotu.¹

¹ tamtéž, str. 20

Krize avantgardy

Kapitola ze skript Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)

Dobrava Moldanová

Rozkladem Devětsilu, k němuž dochází z velké části v návaznosti na vývoj v Komunistické straně Československa, která prochází v té době obdobím tzv. bolševizace, se na počátku třicátých let chystá další proměna levicové kultury, pro niž je charakteristická ostrá diskuse mezi avantgardními směry a mezi nově formulovaným požadavkem socialistického realismu. Svou roli sehrála i situace v Sovětském svazu, kde vzniká silná opozice proti avantgardním směrům, která nachází svou tribunu na charkovském sjezdu sovětských spisovatelů v listopadu 1930. Tento sjezd se zejména Lunačarského referátem (Anatolij Vasiljevič Lunačarskij 1875 - 1933) velice kriticky postavil k ruské avantgardě a vytyčil nový program socialistické literatury, zcela odlišný od programu vynikající, tvořivé a na mezinárodní avantgardu navazující tvorby autorů jako byl Vladimír Majakovskij (1893 - 1930). Majakovského sebevražda na jaře roku 1930 tvoří symbolickou tečku za touto epochou.

U nás tento obrat propagovali v okruhu Devětsilu zejména Julius Fučík a Bedřich Václavek, většinou ale byl avantgardními umělci - na čas - odmítnut. V roce 1934 se konal První všesvazový sjezd spisovatelů, na kterém vystoupil s referátem významný politik Nikolaj Ivanovič Bucharin (1888 - 1938; byl později popraven jako jeden z nejvýznamnějších Stalinových odpůrců) a vytyčil pro sovětskou literaturu program socialistického realismu. Tohoto sjezdu se zúčastnila i skupina českých a slovenských spisovatelů komunistické orientace: Vítězslav Nezval, Laco Novomeský, Adolf Hoffmeister, Peter Jilemnický, Géza Včelička, kteří diskusi o tomto programu přenesli i do našeho prostředí. V této diskusi byla zdůrazněna „syntetičnost“ socialistického realismu, to jest představa, že v sobě zahrnuje všechny dobré zkušenosti realistického umění, byl stanoven požadavek „pravdivého zobrazení reality v jejím revolučním vývoji“. Tyto požadavky přijali za své i někteří naši autoři, kteří se seskupili do skupiny BLOK (teoretici Kurt KONRAD a Bedřich VÁCLAVEK, básník Jiří TAUFER, prozaici Géza VČELIČKA, Jiří WEIL, ale také autoři starší či stojící mimo okruh Devětsilu, Ivan OLBRACHT, Marie MAJEROVÁ, Stanislav K. NEUMANN,

Marie PUJMANOVÁ, Václav KAPLICKÝ, Jaroslav KRATOCHVÍL), jejímž tiskovým orgánem se stal časopis **U - Blok**.

Zároveň ale se část básníků, kteří začínali poetickou poezií, stále zřetelněji sblíží s poetikou francouzského surrealismu, jehož základní texty jsou tištěny v časopisech jako byl **ReD**, **Zvěrokruh** a další. Tato tendence je patrná od roku 1930 zejména v souvislosti s uveřejněním 2. Bretonova manifestu surrealismu v časopise **Zvěrokruh**. V březnu 1934 se ustavila surrealistická skupina, jejíž členové se dopisem obrátili na ústřední orgány KSČ, přihlásili se k dialektickému materialismu a vyjádřili přesvědčení, že právě surrealismus je to správné revoluční umění, které odmítá mechanismus současného umění, že právě oni, sázející na poznání lidského podvědomí (jedním z inspiračních zdrojů surrealismu bylo učení Sigmunda Freuda o podvědomí a psychoanalýze), jsou představiteli toho pravého revolučního umění, osvobozujícího v plné míře člověka. Formulovali to znovu v letáku **Surrealismus v ČSR**, podepsaném Vítězslavem NEZVALEM, Konstantinem BIEBLEM, Bohuslavem BROUKEM Jindřichem HONZLEM, Jaroslavem JEŽKEM, Vincencem MAKOVSKÝM, Jindřichem ŠTYRSKÝM a TOYEN. O měsíc později se k nim připojil i Karel TEIGE. Následovalo vydání sborníku **Surrealismus v diskusi**, kam přispěli Vítězslav Nezval, Ladislav ŠTOLL, Závaš KALANDRA, Jindřich HONZL, výstava výtvarných děl zahraničních i našich surrealistických výtvarných umělců v Mánesu, překlady francouzských surrealistů, zejména Nadji a Spojitých nádob André Bretona a Veřejné růže Paula Eluarda. Významným impulsem byly i přednášky André Bretona a Paula Eluarda v Praze. Ani domácí teoretická aktivita nebyla zanedbatelná. Vedle statí Vítězslava Nezvala a Bohuslava Brouka se objevuje marxistická analýza Závaše Kalandry, zdůrazňující vztah surrealismu k dialektickému materialismu. Objevují se sborníky **Surrealismus a Ani labuť, ani lůna** (věnovaný Máchovi).

V roce 1935 se schází v Paříži Kongres na obranu kultury, na kterém vrcholí střetnutí dvou komunistických koncepcí umění, socialistického realismu a surrealismu. Nezval se zde pokouší obhájit surrealismus. Naprosto neuspěje. Surrealisté jsou odmítnuti jako „trockistická banda“, a na kongresu vůbec nedostali slovo. Pod dojmem tohoto neúspěchu rozpouští Nezval surrealistickou skupinu. Atmosféru těchto diskusí zaznamenal Vítězslav Nezval v knihách vzpomínkových próz **Neviditelná Moskva**, 1935, **Ulice Gite le coeur**, 1936, a **Pražský chodec**, 1938. Na Nezvalovo

rozhodnutí reaguje část surrealistické skupiny, zejména Karel Teige, Toyen, Jindřich Štyrský, Konstantin Biebl a Jindřich Honzl, nesouhlasně. Karel Teige odmítá Nezvalův čin brožurou **Surrealismus proti proudu** (1938). Odmítá mlčet o politickém vývoji v SSSR, odmítá ale i nařčení, že surrealisté jsou nepřátelé socialismu. Hájí právo revolučního kriticismu, bez kterého, podle jeho názoru, revoluce degeneruje.

Karel TEIGE (1900 Praha – 1951 Praha) spoluformuloval jak program proletářské poezie, tak poetismu a později surrealismu. Otec byl historik a archivář Hlavního města Prahy. Získal dobré vzdělání, absolvoval pražské gymnázium v Křemencově ulici, pak studoval dějiny umění na Karlově univerzitě. Byl spoluzakladatelem Devětsilu, na konci 20. let působil jako profesor v Dessau na slavném Bauhausu, vysoké škole pro architekturu a výtvarné umění. Spoluredigoval devětsilovské či generační časopisy Proletkult, Pásmo, Host, Stavba, ReD, sborníky Devětsil, In memoriam Jiřího Wolkera. V roce 1925 podnikl cestu do SSSR. Ve 20. letech vydal řadu knih: studie o významných osobnostech moderního umění (**Archipenko**, 1923, **Jan Zrzavý**, 1923), o filmu (**Film**, 1925), soubory statí **Sovětská kultura** (1927), **Stavba a báseň** (1925) **Svět, který se směje** (1928), **Svět, který voní** (1930), v nichž vysvětluje své pojetí lyrismu moderní tvorby, plynoucí z účelnosti, věnuje pozornost periferním druhům umění a zábavě a informuje o moderních uměleckých směrech. Věnuje se sociologii architektury. Vychází z představy, že revoluční umění bude vytvářet předobrazy nového života. Odtud plyne teoretický požadavek vyrovnání vysokého a nízkého umění, odtud zájem o film, primitivní malířství, různé formy lidové zábavy.

Postupně však opouští třídní princip proletářského umění, zdůrazňuje osamostatňování estetické funkce, vykládá principy kubismu, futurismu a dadaismu a ruského konstruktivismu. V roce 1929 podpořil Gottwalda při jeho stranickém puči, který vedl ke stalinizaci KSČ, ve 30. letech se však s jeho křídlem dostává do konfliktu, neakceptuje nově formulovaný koncept socialistického realismu a hájí dále avantgardní směry, zejména surrealismus (**Surrealismus v diskusi**, 1938), jako jediné umění, které je skutečně revoluční a skutečně slouží revoluci. V létech 1931–1937 působil v redakcích časopisů Doba, Země sovětů, Praha – Moskva, byl členem Společnosti pro hospodářské a kulturní styky s novým Ruskem, Levé fronty a Svazu socialistických

architektů. Patřil však ke kritikům sovětských politických procesů se Stalinovými oponenty, proto se s Komunistickou stranou Československa, která je schvalovala, rozešel. Důsledkem tohoto rozchodu byla nenávistná kampaň, která vyvrcholila na počátku 50. let, kdy se komunisté dostali k moci, během níž podlehl infarktu. Pozůstalost, která nepochybně obsahovala jedinečné dokumenty ze života meziválečné evropské avantgardy, zabavila StB a zčásti zřejmě zničila. V nekrologu, vysílaném zahraniční stanicí Svobodná Evropa, Ferdinand Peroutka, tehdy už v emigraci, zhodnotil Teigovu pozici i jeho smrt jako tečku nejen za životem významného teoretika a klíčové osobnosti naší meziválečné avantgardy, ale i jako symbolickou tečku za celou českou uměleckou avantgardou. *Jednou se budou historikové snažit rozluštit tu hádanku, jak bylo možno, že v naší době někteří lidé právě z touhy po svobodě se přidávali ke komunismu, k tomuto nejvypracovanějšímu systému nesvobody, kde dozor vlády nad člověkem byl vyvinut v podlost.* Na Teigově příkladu pak Peroutka ukazuje tragický osud mnoha avantgardních umělců, kteří spojili svůj život s komunistickou stranou, ale od třicátých let naráželi na to, že totalitární myšlení této instituce nebylo lze spojit s proklamovanou svobodou umělce a s koncepcí avantgardního umění, hlásícího se k tradici francouzské moderny ... *Karel Teige byl jedním z těch mužů, kteří nevěděli, co dělají, když se hlásili ke komunismu. Pokud ještě vládla demokracie, ustavičně se mu zdálo, že není dost svobody. Ale když nastalo, co přivolával, jeho poslední kalný pohled viděl policisty, kteří ho přišli zatknout ...* ale zdůrazňuje i jeho odpovědnost za to, že toto totalitární myšlení, vedoucí k potlačování svobody, pomáhali zakrýt svou kultivovaností, vzděláním, svým charismatem: *Málokdo získal pro komunismus tolik přívrženců mezi vzdělanci jako Teige. ... On více než kdo jiný svou osobou pomáhal zastřít, že komunismus přináší převahu hrubosti a nevzdělanosti.* V závěru nekrologu pak vzdává Teigovi i poctu: *... tento tvrdohlavý komunista se stejně tvrdohlavě zdráhal uznat převahu ruského umění nad uměním ostatních národů. ... Rozzuřená Tvorba cituje, že Teige mluvil o „velké a pokrokové roli umění na Západě“. V prostředí, které ztratilo všechn smysl pro rozdíl mezi zločinem a názorem, několik takových citátů stačí, aby byl nad člověkem vynesena ortel. Teigova malá postava statečně stála v cestě primitivnímu, naivnímu ruskému kulturnímu velikášství. ... Pozdravme statečného člověka.* (Ferdinand Peroutka, Zločin a čest Karla Teigeho, cit. dle Ferdinand Peroutka, Budeme pokračovat, Sixty Eight Publishers, Corp. Toronto 1984 s. 13 – 14). Je třeba

poznámenat, že okolnosti Teigovy smrti líčí Peroutka nepřesně, máme autentické svědectví Teigeho přítelkyně, které vyznívá v detailech jinak).

Je to doba, kdy v Sovětském svazu pokračují čistky, kdy se Stalin tvrdě vypořádává se svými odpůrci, zejména s jedním z nejdůležitějších Leninových spolupracovníků, Lvem Davidovičem Trockým. Politický a kulturně politický vývoj v SSSR vedl k definitivnímu rozchodu komunistických intelektuálů s avantgardou: od r. 1936 probíhají ostré kritiky zbytků avantgardních umělců v SSSR (hudební skladatel Dmitrij Šostakovič, Mejerchold, filmový tvůrce Sergej Ejzenštejn, spisovatel Boris Pasternak), řada umělců odchází do emigrace. Panuje zde atmosféra všeobecného strachu provázející moskevské procesy proti „trockistům“, „zinověvcům“ a „bucharincům“ v nichž jsou lidé, donedávna prezentováni jako přední představitelé státu a jeho kultury, odsuzováni k trestům smrti nebo dlouholetým žalářům. Pro řadu intelektuálů, kteří ve dvacátých a na počátku třicátých let vstupovali do KSSČ a propagovali sovětský společenský řád a jeho kulturu, přichází doba rozčarování: s hrdelními rozsudky nad vůdci, kteří měli mezinárodní autoritu jako přední Leninovu spolupracovníci a tvůrci nového státu, padají i iluze o SSSR. Řada komunistických intelektuálů v té době opouští komunistickou stranu: Závaš Kalandra, Jarmil Krejcar, Milena Jesenská a další. Řada z nich se ostře vyslovuje proti kurzu, který sovětský stát nastoupil. Tak například Závaš Kalandra v recenzi Teigova Surrealismu proti proudu srovnává stalinskou kulturní politiku s jejím odporem proti avantgardě s Hitlerovou nenávistí k modernímu „zvrhlému umění“. Kalandra zdůraznil, že oba režimy, Stalinův i Hitlerův, očekávají od umění, že jim bude sloužit, přitakávat, oslavovat je. *Je zásluhou Teigova spisku, že pocuchal nimbus kolem hlav československých stalinských kulturtrégrů – ale jeho hlavní význam tkví jinde. Tkví tam, kde hájí svobodu umělecké a vědecké tvorby proti glajchšaltovacímu tlaku, vycházejícímu dnes jednak z Moskvy, jednak z Berlína, a kde proti náhončím Goebelsů a Ježovů zdůrazňuje právo a povinnost revolučních intelektuálů „marxistickou analýzou zkoumat kořeny kulturní reakce v sovětském i západním světě“. Provést tuto analýzu nemohlo být vlastním úkolem polemické brožury; její obsah však ukazuje, že surrealistická skupina chápe v čem je společný sociální kořen zjevně moskevské a berlínské kulturní reakce, jejíž nevybíravé metody jsou si tak nápadně podobny; že totiž na obou stranách tkví ve*

*strach úzké cizopasn \acute{e} vrstvy, je \acute{z} si násilím a podvodem, páchaným na zájmech nejširších mas, za jejich \acute{z} představitele se falešně vydává, uzurpovala moc a všechny její výsady ... Ztročit umění tak, aby tvořilo jen aureoly hlav „milovaných vůdců“, aby pompézní monumentalitou a byzantským akademismem pomáhalo sypat písek do očí všech klamaných, aby pod jménem „realismu“ záměrně zkrášlovalo ošklivou skutečnost, aby v masách, jejich \acute{z} historickým úkolem je boj za socialistickou **budoucnost**, pěstovalo, jak se vyjadřuje S.K. Neumann - „pozitivní poměr k realitě“, k té **dnešní** pramálo uspokojivé realitě Třetí říše nebo stalinského režimu: o to dnes usilují ze stejných důvodů jak ti, kdo v našem sousedství hlásají vyhlazovací boj „zvrhlému umění“, tak ti, kdo pod patronací GPU potlačují **tými \acute{z}** prostředky **totě \acute{z}** umění jako „dekadentní formalismus“. Neboť ze stanoviska „milovaných vůdců“ je umění, které jim nechce sloužit, **nebezpečným** uměním.* (Cit. dle Závěš Kalandra, Intelektuál a revoluce s. 148). Podobně jako Teigemu, ani Kalandrovi komunisté neodpustili jeho vystoupení: poté, co se dostali v roce 1948 k moci, ho postavili ve vykonstruovaném procesu před soud a odsoudili ho k smrti. Jeho spoluob \acute{z} alovanou (a spoluodsouzenou) byla doktorka Milada Horáková, s ní \acute{z} se Kalandra sotva znal a která představovala v předválečném Československu úplně jinou politickou orientaci.

Závěš KALANDRA (1902 Frenštát pod Radhoštěm – 1950 Praha) pocházel z rodiny s tradicí kulturních a politických aktivit: dědeček byl politicky činný ve Vídni, otec Břetislav Kalandra působil v okruhu realistických politiků (T. G. Masaryk, J. S. Machar), později v sociální demokracii. Závěš Kalandra studoval na gymnáziu ve Valašském Meziříčí, v jednadvaceti letech vstoupil do komunistické strany, v letech 1925 - 27 stál v čele „říšského vedení“ KOSTUFRY (Ko-munistická stu-dentská fra-kce). V časopise Avantgarda vyšla řada jeho článků věnovaných krizi inteligence. Zároveň studoval filosofii na Karlově univerzitě. Disertační práce o předsokratovském mysliteli Parmenidovi však nebyla obhájena, autor ji stáhl. V roce 1928 byl redaktorem Rudého večerníku, později Rudého práva a Haló novin, 1930 - 1936 Tvorby. Ve třicátých letech se dostal do konfliktů s komunistickou stranou, které dosud sloužil. Kritizoval Sovětský svaz jako stát, který podle jeho názoru hájí vlastní imperialistické zájmy a využívá pro ně i mezinárodní komunistické hnutí.

Soustavně se věnoval – krom publicistiky – odborné filosofické práci: je jedním z mála našich skutečných marxistických filosofů. Jeho práce o Schopenhauerovi (**Svět jako vůle a představa**) nechce, jak bylo obvyklé v marxistické publicistice, hledat Schopenhauerovy omyly, ale pokouší se o kritické hodnocení jeho filosofického systému. Ve studii **Mácha a Palacký** vyložil dvě protichůdné koncepce českého obrození: koncepci Máchovu, kterého značil jako básníka imorální skepse, pro kterého je člověk bytostí rozpornou, plnou psychické dynamiky a vnitřních konfliktů, a Palackého jako člověka hledajícího harmonii.

V polovině 30. let se Kalandra zaměřil na dění v Sovětském svazu. S Josefem Guttmanem vydal brožuru **Odhalené tajemství moskevského procesu** (1936) a **Druhý moskevský proces** (1937). Po okupaci Československa nacistickým Německem byl roku 1939 zatčen a do roku 1945 vězněn v koncentračním táboře, po roce 1945 se věnoval odborné práci historické. Vznikla kontroverzní studie **České pohanství** (1947), popírající pravost Kristiánovy legendy a rekonstruuující na základě analýzy Kosmovy kroniky představu české pohanské mytologie.

Objevují se první literární reflexe tohoto problému, u nás spojeny jednak s překladem knihy André Gida *Návrat z SSSR*, na který reagoval polemicky Neumannův *Anti-Gide*, ale zejména knihou Jiřího Weila **Moskva – hranice** (1937), která zřejmě vůbec první nejen u nás zachytila uměleckou formou ono rostoucí dusno v sovětské společnosti po zavraždění Kirova a následné procesy (a to zejména ve volném pokračování, které vyšlo v Čechách až s mnohaletým zpožděním, pod titulem **Dřevěná lžíce**). Vydání Moskvy - hranice, kterou nazval Julius Fučík pavlačovým románem o Moskvě, způsobilo značně temperamentní diskusi, i když obraz Moskvy zde nebyl nijak nepřátelský a i stanovisko k čistkám a procesům bylo spíš neutrální. Ve světové literatuře se objevilo toto téma až na počátku čtyřicátých let zásluhou maďarského židovského autora píšícího anglicky, Artura Köstlera, jehož *Tma o polednách* vyšla v Anglii. Tehdy ovšem již byl Sovětský svaz ve válce s hitlerovským Německem, byl spojencem Velké Británie a diskuse o politických procesech byla neaktuální.

Jiří WEIL (1900 Praskolesy u Hořovic - 1959 Praha) studoval na „křemencárně“, pak na gymnáziu v Truhlářské ulici. Po maturitě v roce 1919 studoval

na filosofické fakultě slovanskou filologii a srovnávací literatury. Překládal významné ruské sovětské autory: Majakovského, Pasternaka, Lugovského, Gorkého, Zoščenka, ad., a významně přispíval k popularitě sovětské literatury u nás. V létech 1922 - 1931 byl zaměstnán na sovětském zastupitelství, několikrát pobýval v SSSR, nejdéle v období 1933 - 1935, kdy zde překládal marxistické klasiky, zejména Leninovy spisy Stát a revoluce a Imperialismus jako nejvyšší stadium kapitalismu. Působil jako komunistický žurnalista a propagátor SSSR.

Román **Moskva – hranice** (1937) čerpá z jeho znalosti mezinárodního prostředí levicových intelektuálů (první kapitoly nás přivádějí do Palestiny, kde sionisté ze střední a východní Evropy zakládají první židovské osady – kibucy, ale i do Vídně, zmítané sociálními konflikty), i prostředí Moskvy 30. let, kde se mísil idealismus nadšených budovatelů s oportunistickým měšťáctvím, ale také se roztáčely kola stalinského teroru. Weil sám jen o vlas unikl odsouzení - o jeho záchranu se zasloužil Julius Fučík.

Ostrá kritika Moskvy - hranice vedla k tomu, že její pokračování, **Dřevěná lžice**, za autorova života nevyšlo. V tomto druhém románě se dostáváme do prostředí nově zakládaných pracovních táborů, do světa „velkých staveb socialismu“, kde vedle nadšených komsomolců pracovali trestanci a političtí vězni. Pokus o vydání v šedesátých letech zmařila invaze sovětských vojsk do Československa, kniha mohla vyjít až po roce 1989.

Za války, jako Žid, měl Weil odejít do transportu, fingoval sebevraždu a válku přežil v úkrytu, po válce vydal romány se židovskou tematikou, **Život s hvězdou** (1949) a **Na střeše je Mendelsohn** (posmrtně, 1960), které patří k nejcennějším dílům s touto tematikou. Ani tyto romány nebyly dobovou kritikou přijaty dobře, politické stigma, které si Weil vysloužil svou Moskvou - hranicí, mu po roce 1948 značně komplikovalo život.

Weilovy romány byly zajímavé nejen po tématické stránce: Weil důsledně uplatňoval metodu, u nás prakticky neznámou, propagovanou v prostředí sovětského LEFu, která odmítala běžné romanopisecké postupy, byla založena na prvcích dokumentární literatury, minimalizovala vyjádření autorského subjektu, nezabývala se psychologií postav, ale usilovala o maximálně objektivní zachycení společenských jevů. Právě tato dokumentárnost se paradoxně stala příčinou ostré kritiky, protože nenabízela

obraz sovětské skutečnosti správně ideologicky interpretovaný, ale usilovala o co možná věcné, neosobní, nezaujaté svědectví.

Fonetický výzkum mluvených projevů v disertační práci

Ilona Balkó

1. Úvod

V rámci disciplín Fonetika a fonologie a Experimentální metody ve fonetice se na katedře bohemistiky od roku 1997 věnujeme analýze nepřipravených mluvených projevů, která je zaměřena jednak na ortoepické nedostatky, jednak na měření tempových charakteristik řeči, tempa artikulace a tempa řeči.

Výsledky odborného výzkumu v oblasti měření mluvního tempa jsou prezentovány v některých diplomových pracích obhájených v letech 2000-2002 a v disertační práci vedoucí disciplíny PhDr. Ilony Balkó, PhD. z roku 2003, v níž byly pro předvýzkum využity dílčí závěry badatelské činnosti některých diplomantů a účastníků výběrového kurzu Experimentální metody ve fonetice.

Disertační práce „Tempo artikulace a tempo řeči v různých řečových úlohách“ se zabývá výzkumem objektivně měřitelných časových vlastností souvislé řeči, zejména mluvního tempa, a sledováním faktorů, které determinují jeho rozdílné hodnoty u jednotlivých mluvčích ve stylově rozdílných a z hlediska jazykového plánování různě náročných úlohách: ve čtení, v monologu na vybrané téma, ve dvou monolozích opírajících se o obrazovou předlohu a v řízeném dialogu.

Tempo artikulace vyjadřujeme počtem vyslovených slabik za sekundu v čistém čase promluvy, tempo řeči počtem slabik realizovaných v celkovém čase řečové produkce, včetně pauz. Časové charakteristiky řeči sledujeme nejen z hlediska řečové produkce, ale dotýkáme se i otázek souvisejících s jejich vnímáním.

Studie je založena na výsledcích některých dosud publikovaných experimentů, jež byly užitečné pro výběr výzkumných metod, zvážení vhodnosti a rozsahu řečového materiálu a stanovení hypotéz, jež jsme experimentálně ověřovali. K zaměření výzkumné činnosti nás inspirovala zejména skutečnost, že většina odborníků (českých i zahraničních) sledovala především rozdíly v mluvním tempu týchž mluvčích v jedné nebo dvou úlohách. Považujeme proto za zajímavý objekt fonetického měření různorodý materiál získaný od týchž mluvčích, jehož analýzou lze zjistit, do jaké míry se faktor různosti řečové úlohy v časových charakteristikách projevuje.

Při výběru účastníků experimentu, studentů 1.ročníku katedry bohemistiky PF UJEP Ústí nad Labem, kteří projeví ochotu k nahrávání vlastních mluvených projevů, a 140 studentů 3.a 4.ročníku katedry bohemistiky PF UJEP, kteří se účastnili percepčního testu, jsme předpokládali možnost dalšího využití získaného materiálu a výsledků jeho rozboru v profesionální pedagogické přípravě budoucích učitelů češtinářů (i nečeštinářů) především ve zdokonalování techniky řeči.

Analyzovaný řečový materiál byl zpracován do podoby kompaktních disků. K měření bylo použito 98 projevů v rozsahu 37 446 artikulovaných slabik v celkovém trvání 8 657 sekund.

Práce je rozdělena do šesti kapitol.

První je věnována obecnějšímu pohledu na kvantitativní (časovou) modulaci, jejímu významu a fungování v souvislé řeči, historii a současnosti výzkumů, které do značné míry ovlivnily stanovení a formulaci experimentálních hypotéz.

V dalších kapitolách (druhé až páté) jsou představeny 4 experimenty.

První experiment věnujeme měření tempa artikulace, tempa řeči a podílu pauz v žánrově odlišných a různě náročných úlohách. V druhém experimentu se soustředíme na sledování rytmických tendencí mluvčích při členění promluvy (na promluvové úseky a takty), třetím experimentem zjišťujeme okolnosti, které napomáhají recipientovi vnímat minimální pauzy, ve čtvrtém se zabýváme některými faktory, které ovlivňují recipienta při hodnocení mluvního tempa. Výsledky experimentů jsou zaznamenány v tabulkách a grafech a jsou statisticky zpracovány. V závěrečné kapitole jsou výsledky všech čtyř experimentů shrnuty.

Součástí práce je soubor čtyř příloh: přílohy. První představuje podrobnou analýzu materiálu (přepis projevů po promluvových úsecích s údaji o jejich trvání, o počtu slabik a taktů v úseku, slabik v taktech, trvání pauz), v druhé předkládáme ukázky postupu při měření promluvových úseků, ve třetí prezentujeme text a obrázky, které byly použity v jednotlivých úlohách. Další přílohu tvoří 4 kompaktní disky se záznamy nepřipravených mluvených projevů.

2. Teoretická východiska výzkumu

Výběr řečového materiálu, způsob měření časových charakteristik a sledování jejich působení percepci posluchačů, na něž se soustředíme v disertační práci, se opírají o dosavadní poznatky, k nimž došli čeští i zahraniční badatelé v průběhu posledních padesáti let. Jsou to zejména práce, které se zabývají teoretickým vymezením promluvového úseku a ty, jejichž cílem bylo popsat časové charakteristiky různých promluv.

Historie výzkum tempa řeči v českém kontextu spadá do nepříliš vzdálené minulosti. Vedle drobných a často jen okrajových poznámek a postřehů o mluvním tempu, (například v Durdíkově Kallilogii z r. 1873), se o mluvním tempu odborná veřejnost dozvídá v r. 1911, kdy byla zveřejněna Chlumského studie o měření českých zvuků a slabik v souvislé řeči a později ve studii příslušníka PLK, M. Weingarta, v díle *Étude du langage parlé suivi du point de vue musical avec considération particuliere du Tchèque* travaux de Cercle linguistique de Prague 1, 1929, kde se autor věnuje klasifikaci mluvního tempa a změnami tempa v mluvených projevech (agogikou). V rámci širokého zájmu o neverbální komunikaci ze strany členů PLK rozebírá Weingart jednotlivé komponenty neverbální komunikace a upozorňuje na vztah mezi gestikulací a tempem řeči. Zajímavý je například jeho postřeh, že posunky, které nahrazují chybějící slova, proud řeči zvolňují, posunky ilustrující a zesilující význam slova přispívají ke zrychlení tempa, nebo se dostávají jako jeho důsledek.

Mezi důležité příspěvky, které jsou na rozdíl od předcházejících již obohacené o ujasněné termíny, patří zejména dvě práce B. Hály : *Mluva ve zvukovém filmu*, *Úvod do fonetiky* a *Uvedení do fonetiky češtiny na obecně fonetickém základě*, v nichž Hála vymezuje termíny tempo „osobní“ a tempo „věcné“, odhaluje vztah mezi trváním hlásek a mírou pečlivosti výslovnosti, ale i mezi trváním hlásek a temperamentem mluvčího (Hála, 1962).

Jedním z prvních autorů, kteří se zabývali mluvním tempem v českých souvislých mluvených projevech, byl P. Zima (1959). Uznává, že zjišťování kvantitativní modulace sice patří k nejstarším metodám experimentální fonetiky, ovšem teprve v 50. letech 20. století dochází k metodologickému zvratu souvisejícímu se zaměřením fonetiky na výzkum jevů v souvislých promluvách. Zde je třeba připomenout, že se měření kvantitativní modulace do té doby vyjadřovalo v tzv. indexech tempa, které byly

získávány tak, že se změřený úsek (většinou slovo) mechanicky dělil počtem hlásek v něm obsažených, a zjišťoval se tak aritmetický průměr kvantit. Zima sice připouští, že tento přístup k měření dosahoval jistých praktických výsledků, na druhé straně upozorňuje na úskalí této metody, která ve své podstatě nerespektuje různost trvání hlásek, jež závisí nejen na druhu promluvy a pozicích hlásky (hlásek) v jejím okolí, a především nebere v úvahu kolísání kvantity podle různých hláskových kategorií..

Poměrně velkou pozornost věnovali někteří autoři výzkumu mluvního tempa v projevech profesionálních mluvčích, zejména rozhlasových a televizních komentátorů. Příkladem jsou finští fonetické livonen, Paanenen a další (1995), kteří podrobili časové charakteristiky srovnávání v anglickém, německém a finském radiovém a televizním zpravodajství. Společnými atributy vybraných projevů byla monologičnost, hlasité čtení, připravenost, nepřítomnost bezprostředních posluchačů, snaha o ekonomické využití času v relaci, splnění požadavku přesné artikulace, dodržování gramatických pravidel a složitá syntax. Styl řeči ve zpravodajství byl ovlivněn zejména dvěma faktory: 1. tendencí vytvořit a dodržovat jednotný styl, v němž se opakuje charakteristika prozodických vzorů určitého typu programu, který reprezentuje příslušný vysílací kanál nebo určitý mluvčí, 2. dodržováním stejnorodého přístupu v rámci typu programu. V závěru práce autoři uvádějí průměrné hodnoty tempa artikulace: ve finštině 6,5 sl./sek. v němčině 5,9 sl./sek., v americké i britské angličtině 5,4 sl./sek., upozorňují ovšem na to, že jde jen o průměrné hodnoty a že mezi jednotlivými mluvčími (hlasateli) jsou individuální rozdíly.

Způsobem zacházení s TR, TA a délkou pauz v mluvené finštině a angličtině ve sportovních komentářích ve srovnání s vyprávěním podle obrázků se zabývá K. Moore (1991), která zjišťovala míru citlivosti mluvčích na druh úlohy a věnovala pozornost některým podobnostem a rozdílům v kvantitativních parametrech řeči finských a amerických mluvčích. Výsledky této studie svědčí o tom, že kombinace dvou základních faktorů, prozodického stylu individuálních mluvčích a typ řečové úlohy, významně ovlivňuje časovou charakteristiku projevů.

Žánrově srovnatelný český materiál podrobil analýze J. Bartošek, který uvádí, že rychlost tempa řeči sportovních komentátorů je vyšší než u hlasatelů zpráv a recitátorů: průměrné tempo řeči ve sportovním komentáři bylo naměřeno 5,83 sl/ sek, maximální hodnota 6,67 sl/ sek. a minimální hodnota 1,6 sl./sek. (Bartošek, 1991). Rovněž

Skalský, který ve své diplomové práci porovnával komentáře hokejového utkání ve dvou médiích (rozhlasu a televizi), dokládá, že ve srovnání s jinými projevy jsou komentáře celkově rychlé, ovšem naměřené hodnoty se u jednotlivých mluvčích výrazně liší v různých úsecích řeči. Průměrné tempo řeči bylo zjištěno 5,65 sl./sek., nejvyšší hodnota tempa byla naměřena: 6,66 sl./sek., nejnižší 1,73 sl./sek. Také Fónagy a Magdicz, jak uvádí Dankovičová, věnovali pozornost sportovním komentářům (a recitaci) a zjistili, že v nich bylo artikulováno 13,8 zvuků (hlásek) za sekundu. Ze srovnání s recitací poezie, kdy naměřili 9,4 hlásky za sekundu, lze usuzovat na žánrovou podmíněnost rychlosti mluvního tempa a její souvislost s potřebami příjemců projevu.

Ve sportovních komentářích, reportážích a zpravodajských relacích (televizních i rozhlasových) můžeme za časově determinující faktor považovat situační podmíněnost a nepřipravenost spojenou s neznalostí vývoje komentované události, přítomnost (nebo nepřítomnost) extralingválních prostředků (respektive obrazu) a časový stres ovlivňující některé fáze projevu (dokladem jsou výzkumné závěry diplomových prací Z. Lutovského, 2000, L. Šifaldové, 2002, P. Skalského, 2002). Skalský (podobně i Lutovský) upozorňuje na význam obrazové složky v promluvě komentátorů, jejíž přítomnost zbavuje mluvčího „povinnosti“ a „potřeby“ komentovat veškeré dění na rozdíl od sportovního komentátora rozhlasového.

P. Skalský rovněž zjistil, že průměrné tempo řeči rozhlasových komentátorů je více než 2,5 krát rychlejší (5,65 sl./sek) než tempo řeči komentátorů televizních (2,25 sl./sek.). Autor výzkumu rovněž potvrdil, že nejvyšší hodnoty TRŽ nesouvisí s dramatickou vyhroceností herní situace a upozorňuje na to, že dojem rychlejší řeči ve vypjatých hrových situacích navozuje především modulace síly a výšky hlasu komentátora, jehož řeč je poznamenána přívalem emocí.

Tempu řeči rozhlasových hlasatelů zpráv, věnovala pozornost L. Šifaldová (2002), která naměřila průměrnou hodnotu tempa řeči 6,25 sl./sek, tedy vyšší než byla zjištěna u sportovních komentátorů. Výsledky měření poukazují na působení časového stresu ve sledovaných promluvách. K podobným závěrům dospěl ve své práci Lutovský, který se zabýval měřením časových charakteristik řeči mluvčích v meteorologické relaci a zjistil, že se hodnoty tempa řeči a tempa artikulace proměňují v závislosti na rychlosti průběhu textu na čtecím zařízení a střídání obrazového materiálu, který je součástí relace.

Nejvyšší naměřená hodnota tempa artikulace (v souboru 9 výzkumných osob) v relaci byla 7,53 sl./sek., nejnižší 4,63 sl./sek.)Lutovský, 2000, Balkó 2002). Časový stres se jako faktor podmiňující zrychlení řeči v poslední fázi relace projevil u některých mluvčích překotnou řečí prozrazující obavy z překročení časového limitu daného televizní režii.

Někteří renomovaní odborníci se ve svých experimentech zaměřili na hledání vztahu mezi časovými charakteristikami a stupněm připravenosti promluvy. Například Barik (1977) dospěl k závěru, že stupeň přípravy hraje v časových charakteristikách významnou roli, ovšem neprojevuje se v hodnotách tempa řeči a tempa artikulace přímo úměrně. Naopak mezi nimi zjistil obrácený vztah : tempo řeči v připravené úloze je vyšší, tempo artikulace nižší, ve spontánním projevu je tempo řeči nižší, tempo artikulace vyšší. Tento stav vypovídá zejména o působení objemu pauz na celkové hodnoty tempa řeči. V připravené úloze bylo mluvní tempo v angličtině 3,16 sl./sek., ve francouzštině 3,48 sl./sek. Ve spontánním vyprávění v angličtině byla naměřena hodnota 2,5 sl./sek., ve francouzštině 2,19 sl./sek. Je zřejmé, že v hodnotách tempa řeči se promítá podíl pauz v celkovém čase promluvy: v anglické úloze byl podíl pauz 25% pauz, kdežto ve francouzštině pouze 18%, v anglickém vyprávění 49% pauz, ve francouzském 56 % pauz. Pro srovnání s výsledky našeho výzkumu jsou jistě zajímavé poznatky o rozdílech v podílu pauz, jenž je ovlivněn druhem úlohy. Analýza podílu pauz prováděná Kowalem a kol. (1983) dospěla k závěru, že v monologu tvořily pauzy v celkovém trvání promluvy výrazně vyšší podíl (33%) než v dialogu (17%).

Rozdíly hodnot tempa artikulace v závislosti na druhu úlohy byly zjištěny rovněž Lehtonenem a Butcherem, kteří publikovali hodnotu pro čtení 6,13 sl./sek., pro spontánní mluvu 5,26 sl./sek. (Dankovičová, 2001).

Dalším faktorem, který byl v souvislosti s mluvním tempem sledován, je typ jazyka. S největší pravděpodobností na základě údajů představených J. Dankovičovou, lze však soudit, že časové charakteristiky jsou ovlivněny zejména specifickými rytmickými tendencemi v jednotlivých jazycích. Otázkou je, zda je silnějším faktorem typ jazyka nebo vystupuje do popředí právě specifická jeho rytmy. Na potíže s formulací jasného stanoviska upozorňují rovněž závěry srovnávání časových charakteristik v různých jazycích (Iivonen, 1995, Moore, 1991, Lehtonen, 1979) .

Jedním z faktorů, ovlivňujících hodnoty tempa, je podle některých badatelů věk mluvčího. Výzkumy dětské řeči se zabýval například Starkweather, který uveřejnil poznámky z jedné starší Dawsonovy studie z r. 1929, z níž se dozvídáme, že tempo artikulace se v dětském věku zvyšuje do osmi let, poté se zpomaluje a stagnuje a dále opět zrychluje. V určení stádií stagnace a změn se ovšem autoři liší.

Dílním analýzou tempa řeči a tempa artikulace věkově vymezené skupiny jsme se zabývali s autorkou diplomové práce V. Vlčkovou (2002), která věnovala pozornost analýze tempových kvalit řeči 20 žáků základní školy ve věku 11-12 let ve třech řečových úlohách (popisy tří různých obrázků). Z jejího měření vyplývají průměrné hodnoty tempa řeči: 1,89 sl/ sek, 2,22 sl./sek. a 2,37 sl/sek., jejichž různost je dána stylizační náročností obrázků Průměrné hodnoty tempa artikulace v těchto úlohách: 3,75 sl/sek., 3,77 sl./sek. a 3,98 sl./ sek. souhlasí s oficiálně publikovanými závěry S. Kowala, D.C. O'Connella E.F.Sabina (Dankovičová, 1999), které považují období mezi 6-14 rokem dítěte za období výrazných změn tempa artikulace, kdy se zvyšuje ze 2 na 4 slabiky za sekundu.

Věk jako faktor podílející se na časové organizaci řeči u dospělých mluvčích sledoval Malécot, jenž dospěl k závěru, že odlišnosti v tempu artikulace mezi danými věkovými skupinami sice objektivně existují, ovšem nejsou výrazné: ve skupině mladých mluvčích (ve věku 20-29 let) naměřil hodnotu 5,95 sl./sek., u skupiny středního věku (30-49 let) 5,65 sl./sek. u starších mluvčích (50-69 let) 5,52 sl./sek.

Někteří badatelé se pokoušeli zjistit souvislost mezi artikulačním tempem a pohlavím. V analýze francouzské konverzace, kterou provedli Malécot, Johnston a Kizziar (1972), se však přímá souvislost neprokázala. V promluvách žen byly ovšem zaznamenány výraznější dílčí změny tempa artikulace u mužů. Z této skutečnosti lze soudit, že emocionalita žen projevující se výraznější proměnlivostí tempa artikulace v rámci úseků promluvy zanechává v posluchači dojem rychlejší řeči.

Z předchozího přehledu vybraných experimentů, jejichž objektem byly časové charakteristiky řeči, je zřejmé, že zájem badatelů se ubíral různými směry, společně jim však to, že se pokoušejí zjistit determinující faktory časové organizace souvislé řeči. V tom je nepochybně jejich velký význam. Užitečné a inspirující pro naši práci jsou dřívějšími experimenty podložena zjištění o rozdílech mluvního tempa v nepřipravených a připravených projevech, ve spontánních promluvách a vyprávěních

podle obrázků a v dalších žánrově odlišných promluvách, ale i informace o tom, že u mluvčích ve věku kolem 20 let, jejichž promluvy jsme v disertační práci sledovali, je individuální tempo artikulace stabilizované.

Skutečnost, že výsledky výzkumů stylově různých komunikátů, se liší počtem zkoumaných subjektů, trváním a druhem úloh, které byly předmětem měření, ale i metodami měření, nás motivovala k výzkumu, v němž vystupuje celkem 22 mluvčích v 5 různých úlohách. Předpokládali jsme, že závěry našich experimentů přispějí k rozšíření poznatků o časové organizaci řeči, zejména pak ty, které odkrývají vztah mezi tempem artikulace, tempem řeči a druhem řečové úlohy.

3. Stanovení hypotéz experimentální práce

Se zřetelem na dosavadní výsledky vědeckého bádání a na specifické možnosti výběru výzkumných osob, jsme formulovali 4 výzkumné hypotézy.

Hypotéza 1

Tempo artikulace, tempo řeči a podíl pauz u sledovaných mluvčích se v různých úlohách liší v závislosti na objektivním faktoru různé náročnosti řečových úloh.

Hypotéza 2

Délka promluvového úseku v monologu se projeví nepřímo úměrně v trvání taktu.

Hypotéza 3

Percepce krátkých pauz závisí na varianci TA v úsecích sousedících s pauzou.

Hypotéza 4

Percepční hodnocení stupně mluvního tempa závisí na celkovém objemu pauz v promluvě.

4. Výběr řečového materiálu

K experimentu jsme použili stylově různý řečový materiál v rozsahu pěti úloh (nepřipravených): čtení beletristického textu bez přípravy (R. Křesťan: *Otloukánek*, in: *Pozor zlý pes*, monolog na zadané téma: *Moje rodina*, *Moje zájmy*, *Studium na PF*, *Město, kde bydlím*, popis schematického obrázku bytu z učebnice ČJ pro 6.ročník, popis reprodukce obrazu: K. Purkyně – podobizna choti, řízený dialog mezi pedagogem a studentem). Různou obtížnost úloh jsme považovali za vhodnou pro interpretaci výsledků získaných srovnáním mluvčích v časových charakteristikách jejich řeči, neboť

předpokládáme, že jsou ovlivňovány nejen osobními (individuálními) faktory, ale i faktory objektivně danými (v našem případě růzností úloh a nepřipraveností).

5. Výběr subjektů

K účelu naší práce bylo potřeba získat dostatek řečového materiálu, který by umožnil srovnání týchž mluvčích v různých úlohách. Specifičnost pracoviště, v němž výzkum probíhal, tento výběr usnadnila. Byli osloveni studenti 1. ročníku katedry bohemistiky se žádostí o účast na experimentu – cíl práce nebyl specifikován.

Základním znakem našeho výzkumu je záměrná motivace mluvčích – studentů k realizaci řečových úloh. K tomuto úkolu se přihlásilo celkem 230 studentů, kteří projeví vstřícnost při nahrávání vlastního projevu čteného a monologického (na zadané téma). Z tohoto poměrně širokého vzorku jsme k vlastnímu experimentu vybrali 30 studentů, kteří byly požádáni o další spolupráci při rozšíření materiálu o další úlohy. Tato volba byla motivována relativní růzností mluvčích v časové modulaci řeči, která se jevila po následném poslechu nahrávek experimentátorem. Z těchto námi oslovených osob se k dalším úlohám dostavilo 22 mluvčích. Do výzkumu byly zařazeny osoby obou pohlaví: 13 žen a 9 mužů ve věku 18-27 let.

6. Podmínky získávání materiálu

Experiment probíhal v průběhu let 1998-2002. Všichni mluvčí realizovali své promluvy ve fonetické pracovně.

Nahrávky byly pořízeny minidiskovým magnetofonem Sony a mikrofonom Sony. Všem zkoumaným subjektům byly zadány tytéž úlohy a pokyny týmž způsobem. Čas pro splnění úloh byl předem limitován, a to s ohledem na potřeby výzkumu i s ohledem na samotné produkty. Limit nebyl mluvčím znám, neboť jsme chtěli vyloučit působení časového stresu na řečový výkon, respektive jeho působení na zrychlování v konci časového limitu. Čas pro splnění jednotlivých úloh byl omezen u čtení a monologu na 3 minuty, čas pro další úlohy nebyl omezen, neboť sami mluvčí produkci ukončili podle vlastního uvážení, k pokračování nebyli nuceni.

Pro měření jsme využili 500 slabik v úloze Čtení a Monolog, 300 slabik v úloze Byt a 200 slabik v úloze Žena. V dialogu jsem využila materiálu v rozsahu od 347 – 540 slabik.

7. Metody výzkumné práce

a) metoda záznamu

- auditivní záznam projevů minidiskovým magnetofonem Sony MZ-30 a mikrofonem Sony ECM-MS 907

- záznam nahrávek do paměti počítače (kmitočet 44100 Hz), Cool Edit 2000 Syntrillium

- přenos záznamu vybraných projevů na CD (kmitočet 44100Hz)

b) přepis projevů

Při přepisu zvukového záznamu mluvených projevů jsme použili běžného zápisu (nikoli fonetické transkripce), přičemž jsme zapisovali výslovnost včetně redukcí, oprav apod. Přepisy promluv po promluvových úsecích jsme vložili do PC programu Excel 1997, který umožnil zápis údajů: trvání úseků, trvání pauz, počet slabik v úseku, počet taktů a počet slabik v taktech do tabulek, s nimiž jsme mohli manipulovat při některých statistických výpočtech.

c) analýza promluv na promluvové úseky

Pro naše měření se optimální jednotkou měření stala promluvového úseku, intonační fráze. Pojem intonační fráze v sobě zahrnuje jak jevy melodické, tak jevy rytmické a zohledňuje i fakt, že jde o části větné struktury, syntagma, které stojí mezi větou a slovem (Čermák, 1994, s.127). S tímto pojmem pracuje M.Romportl, F.Daneš, Z.Palková, rovněž Dankovičová (2001). Intonační fráze je charakterizována jistou obsahovou a intonační sevřeností. Je reálnou jednotkou řeči, která se prosazuje jak při produkci, tak při percepci (Palková, 1994).

Úsekové členění je podmíněno jevy jazykovými, technickými aspekty produkce řeči a mluvní schopností člověka. Z hlediska recipienta si lze promluvový úsek představit jako skupinu taktů, které jsou svým intonačním průběhem vázány do určitého celku.. Promluvový úsek je pro posluchače výraznější než takt, posluchač má pocit, jakoby mluvčí vyslovil úsek jedním tahem. V jeho vědomí se prosazuje jako zvukový, nejčastěji intonační celek, zejména zřetelným vymezením meziúsekové hranice.

Při vymezení promluvového úseku je třeba sledovat zvukové signály, jež jej charakterizují. Nejsilnějším podnětem pro vnímání meziúsekových hranic je pauza. Ovšem není tomu tak vždy. Je-li dostatečně zřetelná melodická polokadence, dochází ke vzniku úseku i bez pauzy. Jindy se signálem hranice mezi úseky stává i změny tempa

při realizaci nevýrazné polokadence (Palková, 1994). Změny artikulačního tempa, jak uvádí Dankovičová (1999), nejsou sice v češtině vázány na hranice intonačních frází, závěry jejího výzkumu však naznačují, že v promluvovém úseku sleduje artikulační tempo určitý systematický model projevující se zpomalováním s nejsilnější tendencí v posledním slově intonační fráze. Zjištění, že artikulační tempo může být organizováno na téže úrovni jako intonační fráze je v souladu s Butcherovým tvrzením, že tónová jednotka je jednou ze základních částí časového vzorce řeči (1981), která je současně psychologicky reálnou jednotkou řečové produkce a percepce.

Považujeme-li za promluvový úsek každou zvukově specifickou samostatnou jednotku bez ohledu na to, zda je od další jednotky oddělena pauzou, či nikoli, nastávají potíže při určení úseku tehdy, je-li zvuková charakteristika nevýrazná, respektive není-li melodický pohyb dostatečný k jeho rozpoznání. Jako zvláštní úsek bylo vymezeno každé opakování začátku slov nebo celých slov a jejich opravy, a všechny paralingvální parazitní zvuky v podobě souhláskové skupiny totožné nebo blízko „HM“, nebo zvuky samohláskové, nejbližše přední a středové samohlásce [e]. Podmínkou pro existenci úseku byla vždy intonační samostatnost těchto elementů. Dalším případem, poněkud sporným, se jevily případy kladení kliktik, kdy bylo potřeba rozhodnout, zda kdy jde o příklonku patřící k předchozímu, nebo předklonku patřící k následujícímu úseku, respektive taktu. Pro určení byl nutný opakovaný poslech promluv. Při určování hranice promluvových úseků v konkrétním řečovém materiálu jsme se poměrně často dostali do obtíží, jež působila rychlost řeči spojená s nedostatečnou zvukovou zřetelností úseku a pro spontánní projevy typickým porušováním syntaktického principu členění.

d) měření pauz

Součástí výzkumu mluvního tempa bylo měření pauz, které vymezuje jako odmlku v řeči, vzniklou vědomě i nevědomě, pokud je reálně přítomna v optickém obraze zvukového materiálu jako nulový signál s vyloučením případů, kdy nastalo přerušení nenulového signálu při realizaci artikulačního závěru okluzív (v trvání maximálně do 150 ms). Nejvyšší hodnotu pro přerušení artikulace, respektive nejvyšší hodnotu pauzy, jsme stanovili na základě měření pauz v řeči sledovaných osob v různých úlohách hodnotou 2 500 milisekund. Delší odmlky v řeči většinou naznačovaly, že mluvčí nemá potřebu v řeči pokračovat, nebo neví, jak pokračovat. Tyto nulové signály byly

posuzovány individuálně vždy s ohledem na výskyt dalších jevů, které ticho provázely – vzdechy napovídající nedostatek výpovědní perspektivy, opticky rozpoznatelné projevy rozpaků z neschopnosti pokračovat v souvislé promluvě. Odečtením delšího časového trvání přerušování řeči (nad 2500 ms) jsme chtěli vyloučit zkreslení hodnot tempa řeči „mlčením,“ které má již hodnotu jazykového znaku a nelze je proto považovat za pauzu (Vaňková, 1996).

e) metody fonetického měření

K měření objektivního trvání promluvových úseků a pauz jsme využili PC program Cool Edit 2000 firmy Syntrillium.

Při měření tempa artikulace jsme nejprve vypočítali tempo artikulace v jednotlivých promluvových úsecích. Součtem naměřených hodnot čistého času artikulace a následným vydělením počtu slabik tímto časem jsme získali průměrné artikulací tempo. V hodnotě tempa řeči se promítá celkové trvání řeči (včetně pauz). Do času produkce jsou započítány všechny pauzy v maximálním rozsahu 2500 milisekund.

f) metody poslechového testu

K ověření hypotéz 3 a 4 jsme využili poslechového metody. K experimentu 3 jsme využili 90 recipientů, jejichž úkolem bylo zaznamenat vnímané pauzy do předem daného textu, v experimentu 4 jsme analyzovali hodnocení mluvního tempa (stupeň 1-5)

60 recipienty při poslechu 5 vybraných monologických textů.

5. Výsledky výzkumu:

V experimentu 1 jsme dospěli k následujícím závěrům:

Tempo artikulace je podmíněno stylovou růzností a s ní související stylizační náročností zadané úlohy. Průměrná hodnota tempa artikulace ve čtení činí 5,79 sl./sek., v monologu na jedno z daných témat 5,24 sl./sek., v popisu bytu 4,90 sl./sek., v popisu portrétu ženy 4,94 sl./sek., v dialogu 5,76 sl./sek. Tempo artikulace v monologických úlohách je poznamenáno celkovým zpomalováním řeči při váhání nad formulací myšlenky, jímž mluvčí maskují potíže s jazykovým plánováním, časté je protahování koncových slabik a produkce redundantních zvuků. V dílčím srovnání hodnot jsme

zjistili, že obrázek má při řeči podobnou úlohu jako replika v rozhovoru, na niž mluvčí navazuje: repliky partnera v dialogu udávají směr plánování a podporují produkci. Produkci řeči aktivizuje pravděpodobně i fyzická přítomnost a aktivita partnera, zejména pokud je mezi mluvčím a adresátem navozena příjemná atmosféra.

Tempo řeči je determinováno druhem řečové úlohy a její náročností na stylizaci. V našem měření jsme zjistili tyto průměrné hodnoty: ve čtení: 4,87 sl./sek., v monologu na zvolené téma: 4,26 sl./sek., v popisu obrázku bytu: 3,84 sl./sek., v popisu portréту ženy: 3,68 sl./sek. Ze srovnání hodnot zjištěných v obrázkových úlohách se podmíněnost tempa řeči projevuje nejzřetelněji. Významné je zjištění, že druh úlohy podmiňuje výskyt hezitačních pauz, jejichž podíl v jednotlivých řečových úlohách je odlišný.

Průměrný procentuelní podíl pauz v úlohách je následující: ve čtení: 15,3%, v monologu 20,4%, v popisu bytu 23,1% a v popisu portréту ženy 22,6%. Statisticky významná se jeví podobnost výsledků v obrázkových úlohách, které kladly na produktory vyšší nároky na selekci jazykových jednotek a jejich uspořádání ve výstavbě textu.

Z objektivního měření časových charakteristik v Experimentu 1 vyplývá, že žánrová různost úloh je jedním z významných faktorů, kteří ovlivňují mluvní tempo. Je však třeba připomenout, že mezi mluvčími v jednotlivých úlohách jsou rozdíly, které poukazují na souvislost časových charakteristik s individuálními předpoklady řečové činnosti, se zkušenostmi, mluvními dovednostmi i s psychologickými vlastnostmi osobnosti.

Experimentem 2 jsme zjistili, že trvání taktů v úseku je nepřímo úměrné délce promluvového úseku: čím více taktů úsek tvoří, tím se průměrné trvání taktu v úseku zkracuje. Dílčí analýzou monologického vyprávění jsme rovněž potvrdili skutečnost, že v nepřipravených projevech stejně jako v připravených a čtených textech je přirozená tendence členit řeč nejčastěji na dvouslabičné a tříslabičné takty. V našem materiálu jsou dvouslabičné zastoupeny v 37,8%, tříslabičné 28,2%, vícetaktové byly realizovány ojediněle. Specifickým fenoménem se jeví vysoký výskyt jednotaktových úseků. Jejich frekvence souvisí s improvizovaností projevu, která je poznamenána výskytem preparativních výrazů, jež jsou intonačně uzavřené, většinou i odděleny pauzami od dalších úseků.

V Experimentu 3 jsme na základě analýzy percepčního testu dospěli k závěru, že vnímání některých krátce trvajících nulových signálů (v rozsahu 112 -179 ms) je podmíněno pravděpodobně změnou artikulačního tempa v sousedních úsecích, změnou výšky a síly hlasu a v neposlední řadě jazykovými jevy, které jsou většinou důsledkem nedostatku výpovědní perspektivy: porušení větné stavby, opravy, opakování.

Krátká přerušení řečové produkce, která byla přes své poměrně nevýrazné trvání posluchači zachycena a hodnocena jako pauzy, jsme klasifikovali na pauzy rematické, rektifikační a kompletační.

V experimentu 4 jsme sledovali faktory ovlivňující recipienta při hodnocení stupně mluvního tempa. Naše závěry ukazují, že se v hodnocení projevuje nejen možnost opakovaného poslechu, kdy je recipientovo hodnocení korigováno na základě vzájemného srovnání vnímaných promluv, ale i působením objektivně naměřených hodnot tempa řeči a tempa artikulace a množstvím (podílem) pauz v řeči. Diskutabilní je domněnka, že se v hodnocení projeví i časové charakteristiky, které jsou typické pro řeč recipienta. (Tuto otázku jsme však nezkoumali).

6. Možnosti aplikace závěrů výzkumu v dalším bádání

Výsledky analýzy řečového materiálu z hlediska časové modulace vybízejí k dalším rozborům, které se mohou soustředit na hledání vztahu mezi absolutními hodnotami artikulačního tempa (v jednotlivých promluvových úsecích) a nedostatečnou ortofonií hlásek, neortoepickými hláskovými změnami, jako je například intervokální oslabování, neortoepické zjednodušování souhláskových skupin, zkracování délky a redukce samohlásek, protahování koncových slabik úseku. Zajímavý bude i rozbor okolností, které při percepci promluv ovlivňují posluchače při rozlišování řečových jednotek (taktů, promluvových úseků).

Získané hodnoty, například absolutní hodnoty tempa artikulace v úsecích a průměrné trvání slabik v úseku, mohou být využity v další výzkumné činnosti zaměřené na sledování faktorů ovlivňujících změny tempa artikulace v průběhu promluvy. Rovněž trvání pauz a jejich frekvence mohou být předmětem dalšího zkoumání. Zvláštní výzkum si zaslouží srovnání časových kvalit v replikách dialogu a rovněž sledování vztahu osobnostních vlastností a časových charakteristik řeči.

Výsledky našeho výzkumu budou zohledněny v další práci, kde se soustředíme na hledání souvislostí mezi psychologickou charakteristiku mluvčích a využívání kvantitativní modulace včetně frekvence a trvání pauz v řeči.

Závěry experimentů, jež jsme v práci prezentovali, budou využity v přípravě budoucích učitelů češtiny, kteří patří ke skupině tzv. profesionálních mluvčích. Oprávněně se domníváme, že součástí péče o kultivování mluvené řeči je vědomé potlačování nevhodného zacházení s mluvním tempem a pauzami, které může být příčinou nedostatečného porozumění obsahu sdělení. Vědomé využívání prozodických prostředků k logickému a zároveň estetickému členění řeči je důležitou podmínkou porozumění a současně i pozitivního vlivu řeči na posluchače. Lze souhlasit se slovy Viléma Mathesia: „Čím plastičtější je toto členění a čím citlivěji se řídí obsahem toho, co se říká, tím jasnější je smysl a tím snáze se mu porozumí na první poslechnutí. ... Při úsecích příliš krátkých se smysl rozdrobuje a ztrácí přehled, při úsecích příliš dlouhých se nám hrne do pozornosti najednou více, než dovedeme naráz pochopit, smysl se míchá, a vzniká chaos“ (V.Mathesius, Čeština a obecný jazykozpyt, 1947, s. 139)

II. RECENZE A ZPRÁVY

Konference učitelů cizích jazyků

Dne 10. října 2002 se na PF uskutečnila mezinárodní konference *4. setkání vysokoškolských učitelů neoborových cizích jazyků na pedagogických a filozofických fakultách v ČR a SR*.

Pořadatelem bylo Centrum jazykové přípravy a oddělení slavistiky katedry bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem. Letošní konference byla zaměřena na specifickou problematiku výuky cizích jazyků na obou typech fakult. Úvodní slovo přednesla vedoucí Centra jazykové přípravy Mgr. Květa Rychtářová. Tematické okruhy byly pestré, např. využití informačních technologií ve výuce cizích jazyků, testování a zkoušení cizích jazyků, učební materiály apod. Jednotlivé příspěvky byly velmi zajímavé (např. *Autentický input ve výuce odborného jazyka, Otázky a odpovědi aneb Jak se ptáme?, Obchodní korespondence, Netradičné spôsoby vyučovania cudzích jazykov, Profesionální prezentace* apod.). Mgr. Květa Rychtářová – hlavní řešitel grantového projektu GA ČR *Odborný jazyk jako jeden z aspektů jazykové připravenosti učitelů základních a středních škol* prezentovala výsledky výzkumu v rámci tohoto projektu, rovněž i spoluřešitelé Mgr. B. Roubalová a dr. J. Celerová se podělily o výsledky bádání zaměřeného na výuku cizích jazyků.

Naplňený program počítal i s diskusí a výměnou zkušeností, které byly velmi plodné a posouvaly užší problematiku k obecnějším závěrům. Konference potvrdila, jak je důležité vzájemné seznámení se s výsledky badatelského úsilí. Účastníci konference se vyslovili velmi pozitivně o přínosu tohoto setkání. Potěšitelné je, že přednesené referáty budou publikovány ve sborníku, který pořadatelé připravují do tisku.

Jaroslava Celerová

III. PŘÍSPĚVKY STUDENTŮ

Základní typy mýtických námětů v díle Julia Zeyera a jejich místo v kontextu české literatury 19. století

Lukáš Vozáb

Je známým faktem, že šíře a různorodost zpracovávaných látek je u Zeyera obrovská a unikátní dokonce i mezi kosmopolitními lumírovskými básníky. To platí i o mýtech, pro něž Zeyer sahal prakticky do všech kulturních okruhů, ze kterých čerpal ostatní látky. Uvedeme si zde nejprve tyto jednotlivé kulturní oblasti a díla, která se k nim vážou. Přitom vzniká otázka kritéria, kterým budeme posuzovat mýtickou stránku jednotlivých děl, respektive otázka, která díla uznáme za mytologizující a která ne. Řekli jsme již, že mýtus chápeme v širším smyslu jako svébytný model bytí s jasně definovanými etickými normami. Přesto, abychom udržely objektivní hodnocení, sem zahrneme jen ta díla, v nichž jsou významně obsažené motivy či syžety v podobě explicitního mytologizování, takže je můžeme bezpečně přiřadit k tomu či onomu mýtickému systému. Nebudeme proto vypisovat díla s křesťanskou symbolikou (jediným „čistým“ mýtem zde je vlastně Zahrada Mariánská, napsaná podle apokryfů), neboť je jich příliš mnoho, tvoří u Zeyera zdaleka nejpočetněji zastoupenou skupinu a v různých částech naší práce se k nim budeme obracet zvlášť podle probíraného tématu.

1/ antické mýty: Helena, Gdoule, Vertumnus a Pomona

2/ arabské mýty: Kadydža a zjev

3/ babylónské mýty: Ištar

4/ hebrejské mýty: Smrt Evy, Na Sinaji, Sulamit, Asenat, Co slza zmůže, Osud

5/ indické mýty : Tillótama, Opálova miska, Budha před zrozením,

Načikétas v Janu Marii Plojharovi, Pes

6/ japonské mýty: O velkém bolu boha Izanagi, Pověst o pavouku hor,

Legenda o jarním dešti, Píseň za vlahé noci, pověst o zrození člověka ze skály
ve Večeru u Idalie

- 7/ keltské mýty: Na pomezí cizích světů, Román o věrném přátelství Amise a Amila, Čechův příchod, Maeldunova výprava, Legenda z Erinu, Svědectví Tuanovo, Ossianův návrat
- 8/ křesťanský mýtus
- 9/ severské mýty: Román o věrném přátelství Amise a Amila
- 10/ slovanské mýty: Vyšehrad, Čechův příchod, Libušin hněv, Šárka
- 11/ staroegyptské mýty: Král Menkera

Vidíme, že poměrně velkou část výčtu (mimo nejrozšířenější křesťanský mýtus) zaujímají východní mytologické látky. Podíváme-li se na uvedené mýty z hlediska typologického, zjistíme, že jde o širokou škálu, v níž neschází mýty kosmogonické, mýty stvoření, mýty eschatologické, mýty o zrození i smrti, mýty o lásce, mýty o kulturních recích, umírajících a znovuožívajících božstvech, mýty etiologické, mýty mravoučné, mýty o síle osudu, mýty sluneční, mýty iniciační, i některé jiné mýty. Lze těžko vymezit nějaký společný jmenovatel této pestrobarevné palety, ovšem jakýsi příbuzný základ všech těchto příběhů leží v tom, že zobrazují konfrontaci elementárních sil života, chaosu a kosmu ústící v konečné stvrzení odvěkého řádu. Mají tedy společnou axiologii.

Při porovnání Zeyerova mytologizování s využíváním obdobných námětů v české literatuře předminulého století vynikne na první pohled právě ona zřejmá diskrepance mezi značně úzkým mytologizováním domácím, omezeným téměř úplně na soubor národních mýtů a kulturní různorodostí látek Zeyerových. Jako bychom tu sledovaly dvě odporující si síly, jednu dostředivou, orientovanou téměř výlučně na uzavřený okruh „svých“ (přitom zdůrazňování opozice svůj/cizí je již samo mytologické!) hodnot, druhou koncentrovanou (pouze zdánlivě jen) na vnější okruh hodnot „cizích“ (hodnoceno tehdejší optikou), jinonárodních. Tato situace vyplývá ze složitého vývoje literatury 19. století, jehož převážné části dominuje proces národního obrození. Podíváme se nyní v chronologickém sledu na funkční proměny mýtických námětů v této době blíže. Budeme přitom sledovat pouze díla reprezentující jistý úsek

vývoje a jeho literárních snah, není možné tu zachycovat detailní obraz tak velkého období.

S mytickým příběhem zpracovávajícím tématu dívčí války se setkáváme v roce 1805 u Šebestiána Hněvkovského v jeho „směšnohrdinské“ básni Děvín. Odchovanec osvícenství a klasicistní básník se však na mýtus jako na folklorní látku dívá čistě rozumářsky jako na přežitky primitivního myšlení. Jeho přístup k námětu je tak typický. Hrdinskost je zatlačena do pozadí všudypřítomnou parodií, zachycující boj pohlaví ne ve smyslu metafyzickém, ale jako lehkovážné milostné přetahování v duchu galantní poezie. Autorovi se látka hodí i k tomu, aby do ní zapracoval nejrůznější satirické narážky na dobové poměry. Mýtus tak je zobecněně řečeno Hněvkovským využit k parodickým účelům cestou konfrontace vznešeného námětu a nevážného, ironizujícího zpracování. Těžko si můžeme představit pojetí vzdálenější Zeyerovi.

Ovšem národní mytické látky nebyly doménou jen českých autorů. Je velmi zajímavé sledovat, jak se jich ujali německy píšící spisovatelé v Čechách. O tom nám dává dobrý přehled monografie Josefa Peřiny Přehledné dějiny vztahů české a německo-české literatury. Docent Peřina dokazuje, jak tito autoři usilovali o česko-německé sblížení, o navazování pozitivních vazeb s českou společností, vycházejících ze staletého soužití obou národností na jedné půdě. Také proto se obraceli k dávné minulosti, v níž spatřovali pojitko. Pražský rodák Karl Egon Ebert napsal v roce 1829 svou Vlastu, epickou skladbu, již předchází v roce 1827 báseň Vidění na Vyšehradě. Obě jsou pokusem stvořit velkou českou epej. Tento epos je pro nás významný tím, že jej Zeyer znal a ve svém předslvu ke Karolinské epeji, na místě, kde odmítá kritické výtky o „nečeskosti“ svého Vyšehradu, o ní říká: „Chce-li někdo soudit, jak tatáž látka se dá zpracovat duchem nečeským, formou romantickou, ať si přečte např. Ebertovu Vlastu“. To je jednoznačné stanovisko a nás zajímá, jaké znaky k němu našeho básníka vedly. Odpovídá na to částečně Vojtěch Jirát ve své studii Zeyera Libuše, kde analyzuje poměr epických skladeb na stejné téma od Eberta a dvou dalších německých spisovatelů, Bolzana a Grillparzera, k Zeyerově vyšehradskému cyklu. Podle Jiráta muselo Zeyera silně podráždit zásadně odlišné psychologické pojetí dvou klíčových postav eposu, Šárky a Vlasty. Šárka u Eberta vystupuje čistě jako krutá mstitelka, schází u ní moment tragicky zapřené lásky, vůbec svého činu nelituje a ještě se přemoženému vysmívá. Jirát říká, že se přitom musel v Zeyerovi vzbouřit

„psycholog erotiky“. Na postavě Vlasty v podání Eberta zase českému básníkovi vadilo, že Vlastě vzal její mytickou velikost tím, že ji nechal před vraždou Ctirada padnout do jeho náruče a pak jeho biedermeierovsky zabarvená psychologie „měkké ženské poddajnosti“ jako ideálního ženství. Nejbližší Zeyerově duchu je podle Jiráta drama Libuše z roku 1872 od Franze Grillparzera. Prvním styčným momentem je symbolizování protikladné filozofie vlády, již zastupují Libuše a Přemysl (zákon milosrdenství vs. zákon práva a moci) a druhým shodná filozofie dějin (Vyšehrad vs. Praha = agrární idyla a pospolitost vs. stát, prospěch, užitek). Oba tyto postřehy jsou hluboce pravdivé a ještě se k nim vrátíme.

Němečtí autoři tedy buďto jako Brentano z Čech nepocházeli a domácí tradice pro ně byla cizí nebo, jak říká Josef Peřina, ve své snaze zdůraznit společnou historii soužití obou etnik se jim nedaří vyjádřit česká specifika.

Kapitolu samu pro sebe tvoří v dějinách našeho písemnictví Rukopisy zelenohorský a královédvorský a je třeba je do našeho výčtu zahrnout také neboť tvoří významný projev zápasu o národní identitu. Víme, že z této dvojice podvrhů se první váže právě k nejstarším dějinám, k dobám bájným. Smyslem Sněmů i Libušina soudu je ukázat pokročilou úroveň rodového zřízení a existenci zavedeného práva na našem území. Je mimo pochyb, že měly rukopisy vliv na Zeyerovu projekci českého dávnověku, na pojem který si utvořil o hrdinské, ušlechtilé duši našich předků. Z Rukopisu zelenohorského mohl reálně využít motiv společné správy rodového majetku. V Rukopisu královédvorském pak je sice báseň Čestmír a Vlaslav, známý příběh o Lucké válce, ale vlastní Zeyerovo pojetí v Neklanovi je podstatně jiné. Pro nás jsou RKZ významné tak, že jde o pokus vytvořit básnický samostatný obraz českého dávnověku včetně bájí a idealizující způsob pohledu, určující přístup k látce. Byla to snaha posílit národní vědomí fikcí vydávanou za historický důkaz. Svým způsobem má toto úsilí blízko k nic nepředstírající umělecké tvorbě, která také roste na touze přesvědčit, strhnout k uvěření, přimět čtenáře, aby se s dílem vnitřně ztotožnil. O to větší je její úspěch, jestliže toho cíle dosáhne pouze uměleckými prostředky.

Takového úspěchu v české obrozené společnosti bezesporu dobyt Jan Kollár se svou Slávou dcerou. Kollárovým básněním k nám vstupuje nový typ mytologizování. Jakoby se vracela ona „totální sémiotičnost kultury“, o které hovoří Meletinskij v souvislosti s antickou či středověkou literaturou. Obrozená kultura ve svém

vrcholném období, které se kryje s působením Slávy dcery, si vypracovala zvláštní symbolický jazyk, k jehož vytvoření Kollár významně přispěl. Vladimír Macura ve své knize *Znamení zrodu* tyto skutečnosti podrobuje detailní sémantické a sémiotické analýze. Macura nejprve odhaluje způsoby, jakými mytologické myšlení (zejména všudypřítomný synkretismus, „naturalizace historie“, sakralizace národních symbolů atd.) pronikalo do obrozenského jazyka a s ním i do celkového obrazu skutečnosti, strukturované prizmatem obrozenské ideologie. Tyto složité vztahy pak názorně dokládá podrobným rozбором Kolárovy Slávy dcery, jež v sobě koncentrovala a do značné míry na jistý čas kanonizovala práci s mytologií v rámci obrozenských snah. Nejnázorněji je proces postupného mytizování ukázán na přetvoření hlavních postav sbírky, tedy Milka, Lady, Míny-Slávy dcery a samotné Slávy v tom, jak se postupně začleňují do slovanského panteonu. S tím se také konvenční básnické předměty a atributy shodně transformují na předměty a atributy vřazené do širokého okruhu sakralizovaných emblémů slovanství (holub-holubičí povaha; slovanská lípa-včela-med atd. Z hlediska mýtovtvořnosti si tedy Kollár vedl dosti originálně, převedl postavy antického panteonu do slovanského nebe, zmytizoval prostor (slovanské peklo vs. nebe, Západ vs. Východ) i čas (vítězíci Slovanstvo v budoucnosti), v tom všem mu patří prvenství. Mýtus je Kollárovi a ostatním obrozencům nástrojem pro vyjádření velké nadosobní myšlenky slovanské vzájemnosti. Slouží utilitárně ideologickým zájmům, vynáší hodnoty národní, či spíše rasové, všeslovanské. V tom se zrcadlí jeho historická funkční podmíněnost.

Jiný, naprosto odlišný typ mytologizování přináší do české literatury dílo Karla Jaromíra Erbena. Hlavním znakem této jinakosti je silné potlačení historické dimenze, jakož i zpochybnění tvůrčího vlivu člověka na dějiny. Dějinný vývoj je totiž u Erbena nahrazen Osudem a čas je jeho naplněním, jak to dokládají známé verše: „Jisté a pevné jsou osudu kroky, / co má se státi, stane se; / a co den jeden v své pochová toky, / druhý zas na svět vynese“. Hrdinové Erbenových balad jsou s tímto řádem vnitřně srostlí, jejich individuální (i národní! – závěrečná Věštkyň) osud je předem vymezen, mají na vybranou mezi podřízením se věčným normám, nebo projevují svou individualitu, bouří se a následuje nevyhnutelný trest. Jisté zlidštění neúprosného osudu do balad vnáší křesťanský duch, možnost vykoupení provinění pokáním (*Svatební košile*, *Záhořovo*

lože). Erben byl protiromantický v dvojitým smyslu, svou ahistoričností (zatímco romantismus mýtus a historii slučoval) a polemikou s kultem individua a jeho nárokování si titánského skutku mimo zákony člověčenství.

Poměr mezi dílem Erbena a Zeyera je složitý. Zeyerův romantismus je protipólem Erbenovy epičnosti, která nebyla pravým rozvíjením děje, byla spojnicí mezi vinou a trestem (odčiněním). Zeyerovi hrdinové jsou typičtí pro jednání vedené nelomenými vášněmi, jejich étos spočívá ve vážnosti, s jakou pojmají život, lásku i nenávisť, v totálním nasazení těla i duše. Svět je pro ně prostorem, který utváří oni, v něm demonstrují svou svobodu, i když tak činí pod korouhví velké ideje. Neznamená to ovšem, že by nad nimi nestál nadosobní řád, s nímž se vždy nějak poměřují. Je také pravda, že tento výklad neplatí pro svět mýtu, kde panují stejné zákony neměnnosti jako u Erbena. Zeyer s Erbenem sdílí ambivalentní pojetí ženství, ale zejména si oba rozumí v poměru k folklóru a lidovému světu a jeho hodnotám. Erbenova Kytice je na axiologii patriarchálního světa lidu, jež poznal ve svém dětství, založena. I Zeyer spatřuje v lidu mravní sílu, jeho výklad v úvodu ke Karolinské epopeji je sám o sobě mytologizující: „Děkuje lid zákonu setrvačnosti, že se ještě nevzdálil příliš od svého původního všeobecného člověčenství. Je to kompaktní mnohost. Skála nezvětrá tak snadno jako odtržený od ní kámen. Lid je prostě jako matka země, vše co roste, vyrosté pouze z ní a vše se do ní zase vrací. Nejvyšší temena stromů byla někdy v zemi v zárodku, než je slunce vylákalo do sousedství plujících oblaků, a ta oblaka vznesla se ze země též. Všechny idee byly v zárodku v lidu, než z úrodné té půdy se povznesly k jasnému ideálu“.

Zeyerův odkaz na „původní všeobecné člověčenství“ může znít poněkud abstraktně, toto lidství je mnohem starší než Erbenův patriarchální svět, ten sám roste z jeho kořenů. Přes všechny rozdíly tedy platí, že Erben i Zeyer sdílí hlubokou osobní potřebu nadosobního řádu a mýtus jim umožňuje jej objektivizovat.

Na chronologické ose se dostáváme k Zeyerovým uměleckým souputníkům a z nich relativně nejčastěji zpracovává mytické náměty Jaroslav Vrchlický, Zeyerův druh z mladých let. Mezi literárními historiky se ví o jakémsi básnickém klání mezi oběma autory, na němž se dohodli při společné procházce údolím Šárky. Šlo o to, kdo z nich dovede k větší básnické dokonalosti pověst o Šárce. U Zeyera z tohoto vnějšího popudu vzešel Ctirad a Vrchlický stvořil Šárku. Je signifikantní, že zatímco Vrchlický zůstal

pouze u Šárky jako izolované epizody, Zeyer cítil, že jím rozvitý příběh si žádá dotvoření celého epického obrazu našeho pravěku a dopracoval jej ve Vyšehradu. Svědčí to zcela určitě o již zmíněných zvláštních dispozicích k mytologizování. V následujícím srovnání vynikne rozdíl mezi prostým básněním na mytické náměty Vrchlického a opravdovým mytologizováním Zeyera. Oba autoři vychází ze stejného základního syžetu a vyhrocují jeho dramatickosti v tragedii zapřené lásky. Šárka obelstí Ctirada, vydá jej do rukou Vlasy a jejích bojovnic, po jeho smrti však propadá zoufalství. Vrchlický podává v Šárce v podstatě moderní psychologické drama lidí nikoli polobohů, jakými jsou u Zeyera všichni tři hlavní aktéři. Boj pohlaví je zde vyjádřen také psychologicky, Vlasy i Šárka cítí uvnitř prázdnotu a jejich vzpoura je jen setrvačností: „Ó hrozná chvíle, / kdy žena z nader vyrve sobě lásku; dřív život vyrvat má – to děs je menší ! / Ó bído, vidět prázdno ve svém srdci / a prázdno v hlavě, prázdno v širém světě ! / Však boj, jenž začal, budiž dobojován!“

To u Zeyera má konflikt metafyzický základ. Vlasy zaslechne v rozhovoru tři hor zvěst o pradávné seči mezi muži a ženami a rozhodne se obnovit starou oddělenost pohlaví. Ve svém titánském zaujetí Vlasy mylně pochopí lásku jako lest, jako skrývanou nenávist. Její boj má tedy obrovskou závažnost neboť jde o vzpouru proti vesmírnému řádu a pokus zvrátit stav nastolený přeměnou chaosu v kosmos: „Ať vládne řád, jenž na počátku byl, / dva národy jsou různá pohlaví, ...“ Vlasy nechce nic víc a nic míň než vrátit čas zpět. Proto je její vzpoura od počátku odsouzená ke zmaru a to vše je vyjádřeno symbolickým jazykem mýtu! Šárka Vrchlického svým žalem umírá, kdežto Šárka Zeyerova se mění v skálu, neboť nechce vejít do navy a spatřit tam vyčítavý zrak milovaného Ctirada. Tento motiv je nejen velmi působivý, ale ukazuje na další kvalitu Zeyerova zpracování. U Vrchlického je příroda krásná a velkolepá, ale je to jen mlčící kulisa, na jejímž pozadí se odehrávají lidská dramata. U Zeyera je však příroda dramaticky činnou postavou ve všech svých myslitelných formách. Šárka žádá lunu, jejíž je kněžkou, aby jí prokázala milost a dala jí naprosté zapomnění. Luna jí vyslyší a sešle na ní své čaromocné paprsky. I ve vlastní tragice vztahu Ctirada a Šárky hraje významnou roli nejen prvek psychologický, který je moderním plodem Zeyera romantika, ale opět využití mytologematu míjení slunce, reprezentovaného rekem, jenž je synem polednice, a měsíce, jemuž je Šárka kněžkou. Naposled se ještě pozastavíme u postavy Bivoje v podání obou básníků. Vrchlický se dopouští v pojetí tohoto reka

psychologického anachronismu, jež by Zeyer ve svém díle nikdy nepřipustil. Bivoj Vrchlického odkládá svůj mlat a odchází do samot, kde s Kašou poznává tajemství přírody. Na konci básně ve výjevu v jeskyni jsme svědky Bivojova ateistického prozření: „ó Kašo, slyš, já nevěřím víc v bohy ! ...Rci Kašo, sama, zjevili se tobě? / Nač mléko s medem podáváš jim v obět? / Kde jsou, by mocným promluvili hlasem ? / Jen přeludy si bludný člověk smyslí, / jen jedno jest, ta veliká a hrozná / kol příroda, ten vesmír beze hrází“. To dokazuje, že Vrchlického Šárka je mytická jen látkově, bájný námět je hávem pro moderní reflexi. Zeyerovi hrdinové jsou psychologicky složité postavy též, ale podobná skeptická reflexe je u nich nemyslitelná. Víme, jak se ve Vyšehradu svět lidský a přírodní prostupují, jak mezi nimi není hranic, jeho postavy proto nemůžou ani koutkem duše dojít k takové úzkosti člověka hledícího na vesmír takto pozitivisticky. Stačí si jen připomenout slova vypravěčského subjektu z povídky Vertumnus a Pomona, jež citujeme v Úvodu, kde se hovoří o naprostém zapomenutí na výchovou a vzděláním přejaté pojmy, autor zapomíná na civilizaci, její ideologii, jazyk, oprošťuje se od toho všeho a vnímá svět jakoby poprvé, podobně předreflexivnímu myšlení. V tom je Zeyerova specifičnost a výjimečnost.

Doposud jsme se zde zabývali literárním využitím tradičního materiálu v poezii či dramatu, ale i česká próza (nehledíme - li na Zeyera) 19. století má díla, v nichž ožívají nejen některé věčně živé mýtotvorné postupy, ale hlavně také prvky pohádkové sémantiky. Zdeněk Hrbata ve své knize Romantizmus a Čechy ukazuje, jak se určité typické znaky pohádkové poetiky, popřípadě mytopoetiky promítají do textu kultovního díla české literatury 19. století, Babičky Boženy Němcové. Hrbata se zaměřuje na dva rozměry Babičky, idyličnost a pohádkovost. Idyličnost podle něj do svého díla vnesla Němcová zvláštním stylovým rázem, charakterizovaným jako „melodicky vyrovnaný“ (slova Jana Mukařovského). Tato harmoničnost stylu pak dobře odráží vnitřní harmonii života, jež je nejpodstatnějším znakem idyly. Hrbata říká, že idyla má nadčasový rozměr, který „se opírá o archetypální strukturu „venkovských mravů“, za níž prosvítá mýtus pradávnejší Arkádie a dokonce i „zlatého věku“. Základním časem idyly jsou roční období, jejich cyklické opakování a práce a svátky s nimi spojené. Pohádkový aspekt Babičky zas vystupuje v četných odkazech na „illud tempus“. Ty jsou soustředěny kolem postavy babičky, která se sama o sobě stává předmětem mytizace. Hrbata ukazuje jak se prostřednictvím pohádkových prvků

(výpovědi typu „Dávno, dávno již tomu“, zobrazení babičky jako substanciální dobra – pohádková babička, démonických rysů myslivce, Viktorčina trestu za pýchu, četných fragmentů pohádkového folkloru atd.) do textu dostává pohádková atmosféra, jež souzní s atmosférou idyly. Na příkladu Babičky Boženy Němcové tedy můžeme vidět, jak se znaky tradiční poetiky dají nenápadně rozvrhnout do osnovy díla, kde pak vytváří síť významů, určujících jeho celkový ráz. Tento způsob můžeme nalézt i v prozaickém díle Julia Zeyera, zejména v dílech s pohádkovými motivy a syžety (např. Rokoko, Grizelda).

Díla, která jsme tu uvedli, by měla dostatečně zastupovat typy mytických námětů české (německo-české) literatury 19. století a současně pojetí látky jejich autory. Nečiníme si v žádném případě nárok na úplnost, která není v našich silách, ani není naším cílem, pouze na jistou reprezentativnost uvedeného materiálu. Jak už jsme konstatovali na začátku této kapitoly, většina děl se vztahuje výlučně k národním mýtům, popřípadě je re-konstruuje.

Zeyer se tedy od této řady nápadně odlišuje nejen velkou rozmanitostí mytických námětů, ale zejména jejich kulturní pestrostí, která u nás nemá v předchozím vývoji obdoby. Vzniká tak otázka, čím je tato odlišnost motivována. Na začátku jsme ji přirovnali k dvěma odporujícím si silám, jedné dostředivé, druhé odstředivé. Tato metafora v podstatě vystihuje dvojí typ a směr uvažování tvůrců české kultury a české společnosti vůbec v předminulém století. První větev, která je zdaleka nejpočetnější, smýšlí nacionalisticky, chce literaturu národně výchovnou, vyzdvihuje národní tradice a jejich stvrzování a oslavu považuje za úkol českého umělce (vrcholným projevem této tendence jsou Rukopisy). Vedle tohoto hlavního proudu stojí básníci Lumíra se svou kosmopolitní orientací. Zeyer je bezesporu jejich nejryzejším představitelem. Přesně tento problém vystihuje Helena Lorenzová: „O tom, že tato „otevřenost světu“ nebyla u nás v oné době tak obvyklá, ba ani vítaná, se všeobecně ví. Svědčí o tom i malý úspěch Zeyerových prací s touto tematikou. Voborník si v této souvislosti stěžuje, že zatímco v ostatní Evropě byla vzdělanost čínská oceňována a studována již od 18. stol., pro Čechy nebyl Číňan ničím jiným „leđa hedvábným tatrmánkem pro děti“. Lorenzová ukazuje, jak Zeyer i ve Vyšehradu „naznačuje že česká kultura vyrostla z kultury praslovanské, kterou zde zastupují bohové Veles, Černobog a Svarog“. V Čechově příchodu, volně souvisejícím s Vyšehradem, který napsal pod dojmem četby Vocelova

Pravěku země české, zbásnil splynutí tradice keltské (bójské) a české... Tyto jednotlivé kultury, ze kterých vznikla česká, jsou však všechny součástí vyššího celku – tradice indoevropské, či jak se dříve říkávalo „árijské“, reprezentované ve Vyšehradu slunečními mýty.

Tím vším se odhaluje nezastupitelné místo Julia Zeyera na literární scéně jeho doby. Zeyer vědomě usiloval o duchovní obohacení českého čtenáře. Jeho směřování od nacionalismu ke světovým kulturám a univerzálním hodnotám (jak se tehdy říkalo „ideálním“) vychází z hlubokého humanistického přesvědčení, které neztrácí svůj smysl ani dnes.

Usta ad Albim BOHEMICA, ročník II, 2003, číslo 2
Vydává Katedra bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem, České mládeže 8
Redakce: Václav a Zora Millerovi
Datum vydání: leden 2004
Vychází vlastním nákladem, rozšiřováno bezplatně

ISSN 1213 - 7618