

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM

Pedagogická fakulta

Usta ad Albim BOHEMICA



VYSOKOŠKOLSKÉHO VZDĚLÁVÁNÍ
V ÚSTECKÉM REGIONU

rok 2008

ročník VIII, číslo 3

ISSN 1802-825X

Obsah

Úvodní slovo.....	3
<i>autor: František Čajka</i>	
K jedné ze sbírek epitafií Jana Campana Vodňanského	5
<i>autor: Alice Joudalová</i>	
Polish Literature on the Verge of the Second Decade of the 21 st Century. An act of union.....	16
<i>autor: Mirosław Śmigiełski</i>	
Konsonantismus Grigorovičova parimejníku.....	24
<i>autor: Štefan Pilát</i>	
Bohuslav Březovský: <i>Věční milenci</i> (1965).....	34
<i>autor: Pavel Horký</i>	
Literární experiment a problém jeho recepce ve školní praxi.....	49
<i>autor: Kateřina Tošková</i>	
Současný jazyk reklamy a jeho vnímání z pohledu studentů SŠ.....	61
<i>autor: Radka Čapková</i>	
Letní prázdninový kurz lužické srbštiny	74
<i>autor: Jitka Holasová</i>	
Dodatky k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského	76
<i>autor: František Čajka</i>	

Úvodní slovo

Autor: František Čajka

Katedra bohemistiky a slavistiky Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Ústí nad Labem uspořádala 29. října 2008 studentskou konferenci **Škola, jazyk a literatura na počátku nového tisíciletí**, která byla součástí literárního festivalu Dny bohemistiky v Ústí nad Labem (28. - 30. října 2008).

Konference byla určena studentům bakalářských, magisterských a postgraduálních studijních programů. Pozvání bylo určeno také těm, kteří se v rámci mezioborových vztahů cítili být osloveni tematickým zaměřením konference. Setkání studentů bylo věnováno dvěma tematickým okruhům: dějinám a současnému stavu školství a vývoji a současnému stavu jazyka a literatury. Název konference a její vymezení odráží jak badatelské a studijní zaměření pořádající katedry a fakulty, tak i zvolený široký tematický záběr. Jsme přesvědčeni, že konání studentských konferencí není primárně motivováno jen snahou publikovat výstup, ale zejména diskuzí vedenou i v širším tematickém, disciplinárním či interdisciplinárním rámci.

Výrazem zacílení studentské konference jsou zde publikované konferenční příspěvky, které velmi dobře odpovídají zmíněnému vymezení – najdeme zde studie věnované didaktickým otázkám, studie literárně-vědné i lingvistické.

V prvním vystoupení se Alice Joudalová (FF UP) zabývala žánrem epitaphia a epicedia v tvorbě Jana Campana Vodňanského, významného latinského humanisty tvořícího na přelomu 16. a 17. století. Následně Mirosław Śmigielski (FF MU) seznámil přítomné s povahou současné polské literatury z pohledu generačního. Ve třetím příspěvku se Štefan Pilát (FF UK) věnoval otázce konsonantismu *Grigorovičova parimejniku*, makedonské církevněslovanské památky z konce 12. či počátku 13. století. Pavel Horký (PF UJEP) analyzoval existenciální motivy v románu Bohuslava Březovského *Věční milenci*. Didakticky orientovaný příspěvek přednesla Kateřina Tošková (PF UJEP), která se zabývala otázkou literárního experimentu ve středoškolské výuce. Interdisciplinární povahu měla prezentace Radky Čapkové (PF UK). Přednášející se věnovala současné podobě jazyka reklamy a jeho vnímání z pohledu středoškolských studentů. Jitka Holasová (PF UJEP) poté zhodnotila povahu a průběh letní školy lužické srbštiny.

V závěrečném příspěvku František Čajka (FF UK) seznámil posluchače s probíhajícím projektem Dodatků k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského.

Věříme, že se první ročník studentské konference **Škola, jazyk a literatura na počátku nového tisíciletí** stane dobrým základem trvalé tradice studentských konferencí pořádaných katedrou bohemistiky a slavistiky PF UJEP v Ústí nad Labem.

K jedné ze sbírek epitaphií Jana Campana Vodňanského

Autor: Alice Joudalová

Ve svém příspěvku se budu zabývat žánrem epitaphia a epicedia v tvorbě Jana Campana Vodňanského, významného latinského humanisty tvořícího na přelomu 16. a 17. století. Campanus nebyl s českou kulturou spjat pouze svým rozsáhlým literárním dílem, které zahrnuje příležitostnou poezii, epické skladby s náměty z české i cizí historie, duchovní poezii, či drama, ale proslavil se také jako odhodlaný zastánce pražské univerzity, kde přednášel řečtinu, latinskou poezii a později českou historii, zároveň zde zastával řadu významných funkcí.

Z mnoha žánrů příležitostné poezie zastoupených v Campanově díle jsem si pro toto krátké zamyšlení zvolila epitaphia a epicedia, která jako literární reakce na smrt člověka, případně zvířete, mohou být pro dnešního čtenáře poutavá i přesto, že jsou stará více než čtyři sta let. Jejich přitažlivost spočívá v tom, že se vyslovují k meznímu okamžiku lidského života, smrti, která je předmětem četných úvah i ve 21. století. V době humanismu patřil tento žánr spolu s epithalamii (gratulacemi k sňatku), genethliaky (přáními k narozeninám) a laudationes (různými typy chvalořečí) k nejpěstovanějším z příležitostného básnictví. Byla mu věnována velká pozornost v dobových poetikách, jmenujme alespoň *Poetices libri septem* italského humanisty Iulia Caesara Scaligera a *Poeticarum institutionum libri tres* Němce Jacoba Pontana, jež v návaznosti na poetiky antické (Quintilianova *Institutio oratoria*, anonymní *Rhetorika ad herennium*) uváděly bohatý přehled žánrových variant smutečních básní. Iulius Caesar Scaliger rozlišuje ve svém díle mezi epitaphii, epicedii, naenii a consolatio, téměř shodnou klasifikaci nalezneme u Pontana, který si však uvědomuje skutečnost, že se hranice mezi výše jmenovanými žánrovými variantami setřely, přičemž básníci užívají těchto označení bez ohledu na dřívější striktní členění. Poetiky kromě již zmíněné klasifikace obsahovaly návod na skládání příležitostné poezie, vymezily tak repertoár uměleckých prostředků pro tento žánr nezbytných. Na jedné z Campanových sbírek epitaphií budu sledovat, nakolik jeho básně podléhají konvencím daným výše uvedenými příručkami a nakolik je Campanus originální.

Mezi četnými Campanovými sbírkami věnovanými žánru epicedia má výjimečné postavení sbírka *Epitaphia diversis hominibus diverso anni lethiferi 1599 tempore*

ex hac vita in meliorem translatis, neboť obsahuje básně na smrt společensky významných osob, například Daniela Adama z Veleslavína a několika dalších Campanových kolegů. Právě této sbírce se budu dále věnovat.

Sbírku epitaphií na smrt osob, které zemřely v průběhu roku 1599, kdy mnoho českých měst zasáhla morová nákaza, otevírá básnické věnování. Campanus svou báseň zahajuje topem skromnosti, jenž byl především ve středověku, ale ještě i v době renesance a humanismu, ve velké oblibě. Strach, který prý básník chová ve svém srdci, stejně tak jako přiznání se k mnoha prohřeškům „hryzajícím dravými ústy verše“ nemůžeme brát zcela vážně, neboť Campanus si byl jistě vědom svého nadání, ona skromnost je zde hledanou. Vedle zmíněné omluvy autor vysvětluje, jakým způsobem jednotlivá epitaphia ve sbírce uspořádal:

Jakého lepšího pořádku bych mohl užítí,
než toho, jehož užila neúprosná ruka rozhněvaného Boha?
Toho, podle něhož smrt srážela těla svými šípy,
dobývajíc si opovržením hodnou zbraní vládu.

Chronologické řazení básní podle dat úmrtí osob mělo podle básníka zabránit čtenářově znudění, neboť vedle sebe klade rozmanitá epitaphia. Motiv znudění z díla jednak souvisí s hledanou skromností, jednak nás upozorňuje, že si byl Campanus vědom jistého stereotypu, kterému epitaphia podléhala. Topos skromnosti dotvářejí zmínky v závěru skladby, že básně jsou psány v rychlosti, aby doprovodily pohřeb zesnulého, a že je autor k jejich napsání nucen samotnou boží vůlí.

Za úvodní básní následuje 42 epitaphií, z nichž jsou mnohá doprovázena chronostichy někdy Campanem označovanými jako *eteosticha*. Tyto kratičké útvary mají obvykle podobu dvojverší, jehož písmena, která mohou zároveň být římskými číslicemi, vyjadřují v této druhé funkci svým součtem rok úmrtí osoby, pro niž je epitaphium psáno.¹ Různorodost básní této sbírky je mimo jiné dána odlišností osob, kterým jsou věnována. Charakter skladby určuje věk, pohlaví a společenské postavení zesnulého. Svůj vliv zde má také skutečnost, zda osoba zemřela přirozenou smrtí po prožití dlouhého a šťastného života, nebo zda byl příčinou smrti mor, který postihl mladého člověka či ještě dítě. Toto tvrzení

¹ Více k těmto drobným útvarům viz Martínek, J.: *Drobné literární útvary za humanismu*. Zprávy jednoty klasických filologů 1965. S. 18 – 19.

můžeme doložit několika verši ze dvou různých smutečních skladeb. Epitaphium na smrt Pavla Žďárského, který se dožil úctyhodného věku, demonstruje klidné přijetí smrti:

Neprovinil se na mě podzimní vítr,
ačkoliv byl pln moru, když jsem umíral.
Ani nemoc spalující naše údy,
ani nákaza, jež zraňuje mnohé.
Však stoletý můj věk, počítáme-li dobře roky,
mi přikázal navrátit údy chladné zemi.

Zcela jinak působí na čtenáře epitaphium, v němž promlouvají bezútešná slova Anežky Ledčanské, která během jednoho měsíce ztratila muže, dceru, sestru a nakonec i syna:

Ó zuřivosti osudu! Ó krutá práva smrti!
Jste stvořena jen k horlivému prolévání mých slz.
Běda, v jediném měsíci muže, dceru a milou setru,
rovněž Tebe, Václave, ode mně odňatého, oplakávám.

Přestože mohou mít některá epitaphia podobu neutišitelných nářků a výčitek, které pronáší pozůstalý k zesnulému, jiná naopak mohou být rozloučením zemřelého se svými blízkými, některá jsou pak útěchou, jež si hledá pozůstalý sám pro sebe, všechna se shodují v principu své výstavby. Campanus se řídí pravidly stanovenými Scaligerovou poetikou a ve svých epitaphiích neopomíjí žádnou ze složek, které Scaliger považuje za nezbytné. Konkrétně se jedná o tyto části: *laudatio* (chvála), *iacturae demonstratio* (popis ztráty), *luctus* (nářek), *consolatio* (útěcha), *exhortatio* (povzbuzení). Každou z nich pak Campanus více či méně rozvádí a ozvláštňuje podle toho, komu epitaphium adresuje.² Nejméně je osobností zesnulého ovlivněna *consolatio*, která spolu s *exhortatio*, od níž se nevyděljuje příliš ostrou hranicí, tvoří společný závěr všech epitaphií Campanovy sbírky. Ať už je báseň fiktivní promluvou zesnulého, či projevem pozůstalých, vždy její útěcha spočívá v různě modifikovaném konstatování, že smrt člověka vysvobozuje z pozemských strastí a otvírá mu bránu k věčnému štěstí, neboť jak Campanus v několika skladbách uvádí, lidské tělo patří zemi, ale duše nebeskému

² Iulii Caesaris Scaligeri... *Poetices libri septem*. III. 1617. S. 386.

království. Podobnými slovy utěšuje zesnulá Magdalena svého otce Václava Radnického ze Zhoře:

V nebesích je sídlo bezpečné, bezpečný domov,

je vyhnanecem, kdo dlouhá léta na zemi tráví.

V nebesích není jediného místa pro nemoci,

jež na zemi mě stíhali ranami svých kopí!

V útěchách, jejichž charakter je společný všem epitaphiím dané sbírky, můžeme pozorovat silný vliv Campanovy křesťanské morálky. Tato epitaphia vznikala v době, kdy byly české země sužovány morem a ohrožovány nájezdy Turků, právě ona skutečnost vedla Campana k tomu, že přestává lpět na životě pozemském a obrací se k Bohu, který mu jako jediný může přinést útěchu v podobě věčného života. Campanovo pojetí smrti jako konce pozemských útrap a začátku pravého života je patrné již ze samotného názvu sbírky obsahujícího slova: „*lidem, kteří se z tohoto života dostali v lepší*“. Velmi výrazně se pak tento pohled na smrt projevuje ve dvou skladbách, v nichž je zemřelý považován za šťastného:

Šťastný starče! Tys přijat v bezpečném sídle,

Tys daleko od našich utrpení. (Burianovi Čejkovi z Olbramovic)

Nechť je šťasten ve své smrti! Šťasten v jejím rychlém příchodu!

Neboť ta velké strasti v samé dobro obrací.

Za života svíral srdce různými starostmi,

nyň v nebi užívá blaženého pokoje. (Jiřímu Vocatiovi Horskému)

Definitivní opovržení lidským životem, lidmi a vším pozemským je patrné ve verších již citovaného epitaphia na smrt Magdaleny Radnické:

Nemrzí mě, že smrtí přicházím o svou vlast,

o svého otce a o všechny ostatní věci.

Vždyť otcem mi je Bůh v nebi, vlastní nebe mi je.

Žádného lepšího osudu se mi nemohlo dostat.

Zatímco *consolatio* souvisí spíše s transcendentnem, ostatní složky epitaphia jsou neoddělitelně spjaty s osobností zesnulého a jsou jí výrazně

ovlivněny. Vlivem okolností života zemřelého na charakter epitaphia se ve své poetice podrobně zabýval Jacob Pontanus, který z tohoto hlediska rozděluje epitaphia do sedmi skupin (epitaphia na smrt: 1. panovníků, šlechty a vysokých úředníků; 2. vojáků a vojevůdců; 3. vzdělanců; 4. žen; 5. mužské části rodiny; 6. novorozenců, dětí a velmi mladých lidí; 7. přítele).³ Každé věnuje samostatnou kapitolu, ve které uvádí povinné složky daného typu a tzv. společná místa, *loci communes* neboli *topoi*. Provedeme-li stejnou klasifikaci epitaphií obsažených v Campanově sbírce a srovnáme-li dané typy básní s jejich charakteristikou v Pontanově příručce, zjistíme, že se Campanus v mnoha případech uchýlil ke zcela konvenčnímu způsobu psaní. U společensky významných lidí vyzdvihuje jejich kladné vlastnosti, chválí činy, jimiž prospěli společnosti, zdůrazňuje velikost ztráty. Například v básni věnované Danieli Adamu z Veleslavína přesně podle konvencí uvádí jednotlivé skutky zesnulého a za každým vyzývá ty, jimž Veleslavín v dané oblasti prospěl, aby se připojili k zármutku. Skladba je vystavěna na základě výčtu, prostředku, který byl latinskými básníky období pozdního humanismu hojně užíván a který můžeme chápat jako projev manýrismu v literatuře:

Připoj svůj nárek, pohromou přemožená Akademie,
krutá smrt ti vyrvala velkou, mocnou a věrnou oporu.
Zástupe senátorů, budiž zarmoucen, ten, který Vám dal Politiku,
nesen jest na smutečních márách.
Kteří čtete starodávné svátky, připojte smuteční píseň,
odešel tvůrce, jenž vám stvořil svátky.

Na smrt žen Campanus reaguje četnými nářky a výčitkami kladenými smrti, chválou ženiny věrnosti, pracovitosti a v neposlední řadě dětí, které žena vychovala. Často zmiňuje váženost manžela a otce zesulého, dále pak jejich neutišitelný smutek. Uvedme několik veršů z epitaphia na smrt manželky Jiřího Hanuše:

Regina měla v úctě Boha, manžela též,
ze sporů vycházela počestná, bez poskvrny.
Hostům přístupná, ubohým a strádajícím zbožná matka,

³ Jacobi Pontani *Poeticarum institutionum libri III*. 1600. III. S. 206 – 234.

choť, jež konala vše pro prospěch domácnosti.

Pro Campanova epitaphia na smrt dětí je charakteristické vyzdvihování váženosti rodu, dobrotivosti rodičů a mravní neposkvrněnosti dětství. Společným místem těchto Campanových skladeb bývá smutné konstatování, že smrt je v životě člověka nevyhnutelnou, že proti ní nic nezmuže ani horoucí láska rodičů, sourozenců a dalších příbuzných. Campanus zde užívá několika zdobnělin, dívku označuje nejčastěji jako dcerušku (*filiola*), chlapce jako synáčka (*filiolus*). Zdobnělinu, v této sbírce ojedinělou, nalezneme v básni věnované Mikuláši Kociánovi Vysokomýtskému, Campanus zde nazývá syny zesnulého ubohoučkými sirotečky (*pupilli miselli*). Ve shodě s Pontanovou radou přirovnávat zesnulé děti ke kvítkům, Campanus pojmenovává Annu, dceru Eliáše Rosína z Javorníku, jako bělostnou růži, přičemž využívá podobnosti slova růže (*rosa*) a příjmení zesnulé (*Rosina*):

Je tvou vinou, krutá Smrti, že Růže Bělostná, jež byla hodna
skvět se v Praze, uvadla spálena tvým žářem.

Rostlinný motiv je zakomponován také do epitaphia na smrt syna Jana Dentulína z Turtlštejnu, Jakuba, kde slouží ke zvýraznění kontrastu dětství a smrti:

Trávníkem, jenž sloužil mi k hrátkám dřívě,
nyní jsem kryt, tak rozkázal osud ze své moci.

Přes zmíněné charakteristické rysy společné daným typům epitaphií nalezneme v autorových skladbách ozvláštňující prvky, které svědčí o básníkově originalitě. Mezi prostředky, jichž Campanus užíval ke zpestření, bezesporu patří promluvy personifikované smrti. V epitaphiu na smrt vojáka Buriana Čejky z Olbramovic je výčet jednotlivých válečných triumfů obvyklý pro tento typ básni ozvláštěn slovy smrti, která dodávají textu dramatickosti:

Zarmoucená smrt pravila: zvítězil nad nepřáteli,
nezvítězí však nad kopím, které poslala má pravice.
Stačí, že porazil Géty, že od nepřátel se vrátil zdrav,
ať od tvých, Ferdinande, či od tvých, Karle.
Neporažen Martem, nechť podlehne útoku smrti, nechť padne,
ať si nemyslí, že Mars má větší sílu.
Tolik řekla a mrštila po Burianovi kopím,

on tělem tkví na zemi, duší se vznáší ke hvězdám.

Podobně promlouvá smrt v básni věnované manželce Jiřího Hanuše, zde je však oslovena i sama smrt:

Smrti, proč se raduješ? Tohle vítězství je ti zhoubou.

Necítíš rány, které ti zasadilo vlastní kopí?

S různými výčitkami a výhružkami adresovanými smrti se v epitaphiích setkáváme častěji než se slovy, která by pronášela sama smrt.

Jinými ozvláštňujícími prostředky jsou humanisty hojně užívané hříčky na jméno osoby, jíž byla báseň věnována. S jednou jsme se setkali ve výše citovaných verších z epitaphia na smrt Anny Rosínské. V epitaphiu na smrt Sebastiana Agricoly Campanus užívá významu příjmení, který spojuje s biblickou tradicí označující duchovní jako pastýře božích stád a vzdělavatele polí a prostřednictvím této paralely vystavuje svou báseň:

Příjmením jsem byl pěstitel pole, jménem

pěstitel boží víry, hezké jméno se mi stalo znakem.

Již od dětství jsem uctíval boha; nejvyšší otec

mne odvedl tam, abych pásal tvé ovečky, Kriste.

Podobně se stává příjmení zesnulého zdrojem četných konotací v básni na smrt Jakuba *Melissaeae*. Campanus čerpá z podobnosti slov *Melissaeus* a *mellitus* (sladký, medový) a nejen že označuje Mellissaeova slova za medová, přirovnává zesnulého ke včele, dárkyni medu. Epitaphium na smrt Reginy, manželky Václava Hanuše, je ozvláštňeno užitím primárního významu latinského slova *regina* (královna) a v jeho souladu korunováním zesulé na královnu nebes:

Smrti, toho sis nepřála, však Regina je královnou...

přijata v Kristově království Regina vítězí.

Takovéto hříčky jsou v Campanových básních kombinovány s figurami založenými na opakování hlásek, například ve výše uvedených verších z epitaphia na smrt Reginy se funkčně opakují slova se základem reg- odpovídajícím českému král- (*regnat Regina; iam regno Christi Regina recepta triumphat*). Podobné snahy o artistnost a formální vytříbenost, jež nejsou v Campanových epitaphiích ojedinělé, můžeme považovat za projev manýrismu v autorově poezii.

K ozdobě latinské humanistické poezie neodmyslitelně patřily také motivy z antické mytologie a historie, rovněž pak parafráze antických básníků. V Campanově sbírce epitaphií jich nenalezneme mnoho, nejčastěji se zde vyskytuje motiv Parky. Parka byla u Římanů nejprve bohyní narození, později se však vlivem řeckého mýtu o bohyňích osudu, *Moirách*, začaly objevovat Parky tři. Tyto sudičky vystupují v antickém mýtu jako tři přadleny předoucí nit života, *Klotho* ji začíná, *Lachesis* v díle pokračuje a *Atropos* nit přestřihne. Zatímco Campanus užívá v jiných sbírkách epitaphií všechna tři jména, zde se omezuje pouze na souhrnné označení Parka, která je básníkovi personifikací smrti. Jindy je smrt nazvána jako Libitina podle staroitalské bohyně pohřbívání. V souladu s antickou tradicí je Campanova Smrt vybavena zbraněmi, jimiž pronásleduje svou oběť, nejčastěji se jedná o kosu, kopí, toulec s jedem napuštěnými šípy, ojedinele o motyku. Jiná božstva spojená s říší mrtvých (např. Hádés, Persefoné, Charón), často se objevující v humanistických smutečních básních, se v dané sbírce nevyskytují. Nenalezneme zde ani nebesa osídlená antickými bohy, výjimku tvoří pouze epitaphia na smrt básníků. Jen jednou je v celé sbírce zmíněn Olymp, mytické sídlo antických bohů, uvedený místo nebeského království (Kateřina, dcera Melichara st. Haldia). Jiné antické reminiscence Campanus uvádí v souvislosti s povoláním, které zesnulá osoba vykonávala, např. v již citovaném epitaphiu na smrt vojáka Buriana Čejky z Olbramovic je válčení metonymicky nazváno podle Marta, římského boha války. K Paeanovi, dárci zdraví, odkazuje v básni věnované lékaři Janu Koitovi z Bílé Hory.

Ohlas antické mytologie je však nejpatrnější ve skladbách na smrt básníků, v každé jsou zmiňováni antičtí bohové spjatí s básnickým uměním, konkrétně Apollo jmenován rovněž jako Foibos (*Phoebus*), Múzy někdy označované jako Kamény (*Camenae*), Pierovny (*Pierides*), či jako Apollónovy sestry (*Phoebi sorores*). V souvislosti s Múzami bývá uváděna také Boiótie (*Aonia*), krajina, ve které bylo mytické sídlo těchto bohyň. Campanus ojedinele zmiňuje také antické spisovatele, v epitaphiu věnovaném Janu Matthiolovi Vodňanskému se stává autoritou hodnotící nadání zesnulého sám Homér:

V jeho srdci se zabydlely řecké Kamény a básnický um,
to vše by veliký Homér za výborné měl.

K blíže neurčené antické básni zabývající se otázkou, proč labuť zpívá před svou smrtí, a k Ciceronovi Campanus odkazuje v epitaphiu na smrt tří básníků M. Vavřince Sarcandera, Jana Cassoria a Jiřího Veverina:

Ve staré básni dávných pěvců, se tvrdí,
že labuť doprovází zpěvem svou smrt.
Je otázkou, proč zpívá. Cicero věří,
že z radosti pěje labuť veselé písně.

Tento motiv dále rozvíjí v souladu se svým pojetím smrti jako vykoupení z pozemských strastí a zesnulé básníky přirovnává k labuti radující ze své smrti.

V epitaphiu pro manželku básníka Jiřího Carolida Campanus užívá jednoho z mýtů zpracovaných v Ovidiových Proměnách, konkrétně pověsti o Orfeovi, který se pokusil vysvobodit svou zesnulou manželku Eurydiku z podsvětní říše. V této básni pak rozvíjí myšlenku tradovanou antickými autory, že básně mají schopnost zajistit zesnulému nesmrtelnost:

Mohou-li básně vrátit zesnulým život,
děje se tak jedině zásluhou boiotské lyry.
Verše dávají život, v pověsti lze žít.
Tak může žít Carolidova žena.

Pojetí básnického díla jako dárkyně nesmrtelnosti nalezneme i v dalších básních dané sbírky. Básníka Václava Leporina Hradeckého zanechává stále naživu jeho vlastní dílo, Karlu Mělnickému z Karlšperka je posmrtný život slibován tvorbou jeho syna.

Znalost antické literatury Campanus projevuje několika parafrázemi římských básníků. V epitaphiu věnovaném Janu Cotauliovi můžeme vyzývání múz k nářku nad zesnulým považovat za variaci verše z Catullovy básně *Lugete o Veneres Cupidinesque*. O velké oblibě humanistických básníků v parafrázování zmíněné skladby se zmiňuje Kolářová ve studii *K žánru epicedia v latinské humanistické poezii*.⁴ K Horatiovi a Ovidiovi odkazuje skladba na smrt básníka Matyáše Carolida Plánického obsahující postesknutí nad těžkým údělem básníka, kterým bývá opovrhováno více než řasou.

⁴ Kolářová, J.: *K žánru epicedia v latinské humanistické poezii*. In: Český jazyk a literatura v interakci. Ratiboř, 2006. S. 231.

Nepříliš četným výskytem odkazů k antické mytologii, historii a literatuře se výše sledovaná sbírka epitafií liší nejen od básní Campanových současníků, kteří antickými reminiscencemi nešetřili, ale také od ostatních Campanových sbírek smutečních skladeb. Tato skutečnost spolu s již zmíněným charakterem závěru každého z epitafií čtenáře utvrzuje o velikosti Campanova křesťanského přesvědčení, jež v právě tak nejisté době, ve které tato epitaphia vznikala, předčilo humanistickou zálibu v čerpání motivů z antických tradic.

PRAMENY:

Jacobi Pontani de Societate Jesu, poetiarum institutionum libri III. Editio tertia cum auctario et Indice hactenus desidedato: Ejusdem Tyrocinium poeticum cum supplemento. Editio tertia. Ingolstadii: ex Typogr. Adami Satorii. 1600

Julii Caesaris Scaligeri a Burden, viri clarissimi poetices libri septem : 1. Historicus, 2. Hyle, 3. Idea, 4. Parasceve, 5. Criticus, 6. Hypercriticus, 7. Epinomis. In Bibliopolo Commeliano. 1617

Epitaphia diversis hominibus diverso anni lethiferi 1599 tempore ex hac vita in meliorem translatis. Scripta et ... Georgio Hanussio Landscoronaeo, ad d. Henrici in Nova Praga ecclesiastae..., dicata a M. Ioanne Vodniano. – 6d. – Pragae typis haeredum M. Danielis Adami. – 20 ff.

LITERATURA:

Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha, 1998.

Hejnic, J. – Hrdina, K. – Martínek, J. – Truhlář, A.: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě A – C*. Praha, 1966.

Kolářová, J.: *K žánru epicedia v latinské humanistické poezii*. In: *Český jazyk a literatura v interakci*. Ratiboř, 2006. S. 230 – 237

Martínek, J.: *Drobné literární útvary za humanismu*. Zprávy jednoty klasických filologů. 1965. S. 18 – 19.

Nechutová, J.: *Úděl a útěcha*. Heršpice, 1995.

Šubrt, J.: *Římská literatura*. Praha, 2005.

Polish Literature on the Verge of the Second Decade of the 21st Century. An act of union.

Autor: Mirostaw Śmigielski

Before coming to the main topic, namely, an analysis of the current situation and condition in which Polish literature finds itself, I'd like to detail the objectives of this paper. The topic I've undertaken is an unusually broad one. Practically unlimited. It would probably prove impossible to cover it in depth in a Ph.D. thesis, let alone a conference paper. So, in order to keep my thoughts clear, I've decided to devote a few opening sentences to addressing the objective of my paper, my research methods and the current state of research concerning the topic I'm tackling.

The objective of the paper should be defined as an attempt to outline the current situation in which Polish literature finds itself. I use the word 'outline' consciously, as I'm only going to present the main features of our literary output, the main streams and tendencies and the stages of development of particular literary generations, together with recent Polish works.

Studying such recent events means that it's difficult to find any background in the supporting literature, as what's currently emerging in the literary arena will probably not have received a complete analysis until some time in the next decade. A researcher attempting to discuss such issues is thus left to draw solely on press articles and his/her own observations. However, considering the general nature and the time limits imposed on the paper, I've decided to pass over the material published in the press, which is, as a rule, very detailed and dedicated to particular writers, or even to particular books, and, instead, to present my own, 'individual' view of the events currently taking place on the Polish literary scene.

As the topic of my paper is the most recent literature, it seems both natural and understandable that the majority of the works I'll be discussing won't yet have been translated into English or any other language. In order for the paper to be as clear as possible and the works under discussion to be described as precisely as possible, I'll therefore be giving all the titles in the original. And that, as far as the introduction's concerned, is everything.

Identifying literary generations is always a risky challenge, and its result is always controversial. Literary creation and its transformations are continuous processes and identifying any boundaries or divisions whatsoever can never be more than a matter of convention. Keeping this in mind, we may venture to posit that, in terms of generations, the Polish literature of the last decade has been undergoing a changing of the guard. 2008 was declared Zbigniew Herbert Year, Herbert being one of Poland's most distinguished poets, renowned first and foremost as the author of the Mr. Cogito poems. And, indeed, this year sees the tenth anniversary of his death.

The death of Zbigniew Herbert, which fell almost exactly at the beginning of 21st century, may be held as being the symbolic beginning of the end for the generation of writers who entered the Polish literary scene after the Second World War. After Zbigniew Herbert, the superb novelist and essayist, Kazimierz Brandys, passed away in 2000, bidding farewell to his readers in a semi-memoir, *Przygody Robinsona*. 2004 saw the death of Czesław Miłosz, a Polish winner of the Nobel Prize for Literature. In 2006, the world-famous science fiction writer, Stanisław Lem, passed away. And in 2007, Ryszard Kapuściński, called the 'the king of reporters' died. The writings of Kapuściński and Lem were amongst the most frequently translated of Polish prose works. As we can see, during the past decade, the foremost figures in almost every genre were lost to Polish literature.

But death upon death of the writers is not the only symptom of the retreat into the shadows of this meritorious generation. In recent years, the number of books published by those veterans of our literary scene who are still with us has also declined visibly. The creative voice of Tadeusz Konwicki, once renowned as a light and prolific writer, has long been silent. However, we can still take delight in the output of such creative artists as the eighty-seven-year-old Tadeusz Rożewicz, the Nobel prize winner - Wisława Szymborska, and Wiesław Myśliwski who endows his prose with the unchanging rural atmosphere.

The middle generation, which, within the convention of the label, we can understand as being writers aged between thirty and sixty, is, of course, the most diverse in terms of genre and quality. Giving a detailed presentation of its structure here and now is impossible; however, what we *can* do is indicate the main literary tendencies and trends, those which enjoy the greatest interest from readers.

It would appear that the predominant literary tendency continues to be the blurring of distinctions between the so-called highbrow and lowbrow. Both the older generation and their predecessors had accustomed readers to a clear division between artistic literature and literature for entertainment. Nowadays, however, that division seems to be vanishing. The 'highbrows' are turning to the popular genres, whilst writers who, theoretically, are engaged in popular literature, turn to more elevated artistic devices. Hence the fact that the best-known, but also the best Polish writers, are the authors of crime fiction and fantasy.

Marek Krajewski caused a sensation on the publishing market with his crime fiction series set in pre-war Wrocław, in other words, in the German city of Breslau. Krajewski's crime novels are not only characterised by their well-made whodunit plots, but also by their language, true-to-life and adapted to the realities of the story, their intensive analysis of the protagonists' psychology and their numerous references to the literature of antiquity; the first book in the series draws on motifs from *Oedipus Rex*. Marek Krajewski's novels are also exceptional in the excellence with which the historical details and the atmosphere of the city are drawn. The Detective Mock series, for that's the name of the novels' central character, is a tribute to the city of Wrocław.

Krajewski's topographical inspiration is no exception in Polish literature. Worth mentioning here is the Cracovian bard, Marcin Świetlicki, the best-known of Poland's poets. For several years now, he has also been engaged in prose and has published the crime novels *Dwanaście* (here, by way of an exception, we can translate that title, which is *Twelve*), the follow-up, *Trzynaście* (*Thirteen*) and, four days ago, on 25th October 2008, the last part of the trilogy, *Jedenaście* (*Eleven*). Świetlicki's crime fiction is another proof of the coming-together of popular and high art in literature. The author applies the formula of the crime novel, while, at the same time, holding it up to ridicule. The story, on the one hand brutal and, on the other, commonplace, sets an interpretive challenge before the reader. Both Krajewski and Świetlicki utilise the crime novel, which, as a literary genre, is undoubtedly an evergreen, in order to draw closer to the reader; however, both of them offer a form of entertainment which is very much loftier than that to which the reader of 'ordinary' crime fiction has become accustomed.

Fantasy fiction has also met with success, having a certain status in Polish literature, if only thanks to Stanisław Lem, to whom I referred earlier, and Janusz A. Zajdel. Amongst the most popular authors of the genre is Andrzej Sapkowski, best known as the author of *Wiedźmin*, who, in the space of the past few years, has published *Trylogia husycka*. Sapkowski is joined by Jacek Dukaj, born in 1974 and a tremendous creator of fantasy literature. Publishing for well nigh twenty years now, Dukaj's change of publisher has certainly worked in his favour. Not long ago, his book, *Lód*, running to over a thousand pages and published by Wydawnictwo Literackie, won a significant literary award, the Kościelski Prize.

It's in the shadow of the crime and fantasy authors that the authors who were all the rage in the 1990s now stand. The publication of more recent works by Jerzy Pilch, known for his novel *Miasto utrapienia*, among others, or by two bards from Gdańsk, Stefan Chwin, who, in fact, has also published another novel, *Dolina radości* and Paweł Huelle, who has just published a collection of stories, *Opowieści chłodnego morza*, have all passed unnoticed and with no commercial success. In the same way, Krzysztof Varga, the voice of his generation and our literary hope in the 1990s, appears to have been experiencing a creative regression. Admittedly, his novel, *Nagrobek z lastryko*, was nominated for the Nike Prize; however, it seems that, despite this, it can't be equated with his earlier works and, primarily, with his superb novel, *Karolina*.

Polish women's prose can be divided into two sub-genres. The first, and more high-reaching, comprises works of literary fiction written by women. Within this trend, the leading lights must be acknowledged as being Magdalena Tulli, well-known for her successful first novel, *Sny i kamienie* and whose new book, *W czerwieni*, was published this year and Olga Tokarczuk, the winner of this year's Nike Prize for Literature. Meanwhile, the second sub-genre is that of prose written for women. Katarzyna Grochola, whose literary technique has evolved significantly in the last few years, should certainly be singled out here, as should Izabela Sowa and Monika Szwaja. Neither Izabela Sowa nor Monika Szwaja set themselves inordinate artistic goals, but both of them have achieved commercial success. However, this differentiation should also be treated as a matter of convention, since, given the lack of sufficiently firm indicators, it's difficult to provide any kind of supporting argument.

Another sign of the coming-together of popular and highbrow literature in Poland is the thriving and dynamically developing music scene. There are dozens of groups in Poland whose artistic strength lies in the text of their songs. It would seem that, in terms of the sorry state of Polish poetry, with the notable exception of the works of Krzysztof Siwczyk and Andrzej Sosnowski, the demand for poetic writing is, in fact, being filled by the Rock Poets. I've already mentioned the writer who is the link between 'traditional' poetry and 'rock' poetry; Marcin Świetlicki. Successful in both commercial and media terms, Świetlicki continues to publish new books of verse and, in addition, he presents his texts in a musical framework by performing with his rock group, Świetliki.

A most important representative of this trend is Krzysztof Grabowski, who performs under the stage name of Grabaż. Over a period of more than twenty years, his writing has evolved from strictly rock to become poetry or, simply, word painting, as he himself defines it. Firstly on an album released by the group, Pidżama Porno, and now with Strachy Na Lachy, Grabowski both presents his own poetic writing and that of other artists, such as, for example, the greatest of the Polish bards, Jacek Kaczmarski. Strachy Na Lachy's artistic programmes are hugely popular in Poland, proof of which can be found, for instance, in the fact that, not so much as a month after their latest album, *Zakazane piosenki*, was released, it had gone gold, having sold over fifteen thousand copies. Such sales figures for any kind of book of poetry whatsoever in Poland today would be verging on the miraculous.

Another very important, mature lyricist is Lech Janerka; the height of his achievements being the album, *Fiu Fiu*. The work of Raz Dwa Trzy's Adam Nowak also enjoys enormous popularity. Just as with Strachy Na Lachy, Raz Dwa Trzy are famous not only for their own, original songs, but also for their cover versions, which bring a new interpretation to the works of artists who are nowadays fading somewhat from memory.; Adam Nowak's group have recorded albums drawing on the repertoires of Agnieszka Osiecka and Wojciech Młynarski.

It's difficult to define, unequivocally, the role played by these groups. In terms of their work, there's no way of explicitly determining if their audience is engaging with a lyric, or with a poem. One indicator as to whether the lyrics of these songs can stand alone is their publication in a book form. Krzysztof

Grabowski has published a collection, entitled, significantly, *Wiersze*, while Lech Janerka is the author of a volume entitled *Teksty*. What's certain, however, is that in the case of Grabowski, Janerka and Świetlicki, we're dealing with literature which is both highly artistic and, at the same time, is relatively quickly assimilated, even in comparison with poetry, let alone novels; nonetheless, there's a huge and, probably, a continually growing demand for this kind of writing in Poland.

Today, speaking with a few years' hindsight, it would appear that the young generation stepped into the Polish literary arena with the publication of Dorota Masłowska's *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* in 2002. Born in 1983, and the leading light of the youngest generation in Polish literature, Masłowska is the writer who initiated the entry of the children of the 1980s on to the literary stage and demonstrated that now was the time to pay serious attention to that generation. *Wojna polsko-ruska* caused a genuine sensation in Poland and, in the space of a moment, Masłowska had become a star. Similarly, her next book, *Paw królowej*, published in 2005, was well received by critics; so well that, in 2006, it received the prestigious Polish literary prize, the Nike. It's also worth mentioning that, in addition to her two novels, Masłowska has also published a play, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*.

Without a doubt, the dominant artistic feature of her works is their language. Her verbal acrobatics are her distinctive and inimitable signature. She's renowned for breaking down every syntactical structure, for stripping the illogicality of grammatical neologisms bare, for imitating linguistic habits and for ridiculing official and pseudo-official language. Hence, in all likelihood, the fact that her popularity in Poland isn't reflected abroad. Masłowska's language is absolutely impossible to translate in full; in any translation, the allusive and multi-layered nature of the text must, quite simply, be lost. The reception of her work by foreign readers will certainly be complicated by so hermetic and specifically Polish a message, in terms of not only her language, but also of plot, since she ridicules Polish society, the post-communist Polish mentality and the lack of cohesion with the Europe of today. Her central characters are people of little intelligence, taken from the lower social orders. Her world, brutal, evil and, often, even bestial, is one to which the primitive, error-filled and vulgar language, broken down into its primary elements, is well suited.

Masłowska's work has a great deal in common with the novels of Jakub Żulczyk, promoted by the Lampa publishing house as the decade's most audacious writer. So far, Żulczyk has published two novels, with *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości* coming out in 2006, followed, in 2008, by *Radio Armageddon*, an extraordinarily sweeping text, given conditions in Poland.

Like his peer, Masłowska, Żulczyk uses language which is a long way from the classic understanding of 'literary'. However, despite its vitality and uncommon dynamism, his language is merely a tool serving the plot. The action of his first novel is based on a riveting love story, while the superb *Radio Armageddon* tells the fictional tale of a young punk-rock group whose rebellious music stirs up riots in the city. In under five hundred pages, a love plot and a crime plot merge with social and psychological observations. The novel's intricate structure means that this fantastical tale of young people becomes a penetrating insight into the children of 1989, in other words, the generation that came into the world at the end of communism and the beginning of capitalism.

Dorota Masłowska and Jakub Żulczyk are the foremost writers within Poland's young literary generation. However, they are far from being the only young writers of whom we can be proud. For instance, we should mention Michał Witkowski. Admittedly much older, having been born in 1975, he nevertheless made his debut along with Masłowska. His first novel, *Lubiewo*, raises the issue of homosexuality, while the second, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna Szczakowej*, is an attempt devoted to the process of political and social transformation which took place at the beginning of the 1990s. Jacek Dehnel, poet, prose writer and translator, promises well. He attained popularity thanks to his novel, *Lala*, published in 2006, while his collection of short stories, *Balzakiana*, drawing on the works of Balzac, came out on 2nd October. Also promising are Łukasz Orbitowski's colourful crime novels, while Mikołaj Łoziński's *Reisefieber* is another work to have been accorded a positive reception. Another colourful figure among the young literary generation was Mirosław Nahacz, author of the novels, *Osiem cztery*, *Bombel* and *Bocian i Pani Lola*, this last being the one to enjoy the greatest critical approval. Nahacz died in July 2007, in all probability having committed suicide.

As the first decade of the 21st century draws to a close, Polish literature is of a high, quality in European terms. Numerous Polish writers, for example, Andrzej Sapowski, Marek Krajewski and Olga Tokarczuk, have already made a name for themselves abroad. Meanwhile, the Polish publishing market is so diverse that every reader has the chance of finding something to suit them. It's not only the writers of the oldest generation who are active. The works of the middle generation are extraordinarily varied. There are also many (very promising) prose talents emerging among young writers.

The primary effect of levelling the ground between the highbrow and the popular is undoubtedly the growing interest in literature as a whole. Moreover, the regeneration of fossilised literary forms is bringing genres which had been marginalized in Poland for many years back into favour again. It would seem that Polish literature is ever more clearly shaking off the lethargy which was inextricably linked to communist times. Of course, just as in the majority of countries, in Poland nowadays, books are goods which have to sell. However, one effect of the battle for the market is the constant effort invested in improving quality and reaching the largest possible readership. In this sense, it is a wholly positive phenomenon and the Polish publishing market is one of thriving high quality.

Konsonantismus Grigorovičova parimejníku

Autor: Štefan Pilát

Grigorovičův parimejník (dále jen Grig) je makedonskou církevněslovanskou památkou z konce 12. či počátku 13. století.⁵ Parimejník je liturgickou knihou užívanou ortodoxní církví zhruba od 9. do 14. století, v řečtině byla nazývána obvykle προφητολόγιον. Později byla nahrazeno minejemi. Obsahem parimejníku jsou ve valné většině starozákonní čtení (tzv. *parimie*) kalendářně uspořádaná podle svátků během církevního roku, byla totiž v předvečer svátků předčítána. Grig je zároveň také nejstarším zachovaným slovanským parimejníkem, ač historie slovanského překladu parimejníku spadá už do cyrilometodějského období. Prozatím se výzkumem Grig nejintenzivněji zabývala Zdenka Ribarova (Ribarova 1991^a, 1991^b, 2005), která také společně se Zoe Hauptovou zhotovila edici tohoto rukopisu (Ribarova–Hauptová 1998). Proto je zájem o tuto památku pevně svázán s českou paleoslovenistikou. Zdenka Ribarova rovněž dokázala sepětí jazyka Grig se sersko-lagadinskými dialekty náležejícími do jihovýchodní skupiny makedonských nářečí.

Nyní je mým úkolem podat obraz konsonantismu Grig, tedy z fonologického hlediska uvést repertoár existujících konsonantů, charakterizovat je a určit vztahy mezi nimi. Na tomto místě se však nebudu zabývat slabikotvornou funkcí sonant r , l , m , n ; tato problematika si kvůli své specifičnosti zaslouhuje zvláštní zpracování. V tomto příspěvku navazuji jednak na svou diplomovou práci, jejímž tématem byla substantivní paradigmatika Grig, jednak na referát o vokalizmu Grig, který jsem přednesl v srpnu roku 2008 na Mezinárodní makedonistické konferenci v Ochridu. – Pro splnění zadaného úkolu je vhodné vyjmenovat některá specifika, která jsou důležitá při analýze rukopisných textů psaných mrtvým jazykem. Předně nelze vycházet z fonetické realizace jednotlivých fonémů, nýbrž jediným východiskem je grafický zápis, který ovšem nemusí ve všech ohledech zohledňovat fonetickou realizaci jednotlivých hlásek, neboť způsob zápisu bývá ve značné míře závislý na písařské tradici. Nejprve je tedy nutné provést grafematickou analýzu textu – zjistit repertoár užívaných písmen a stanovit jejich funkce a vzájemné vztahy; bývá totiž

⁵ Příspěvek vychází s podporou grantového projektu GA ČR č. 405/08/1582 Dodatky k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského.

běžným jevem, že jediný grafém je realizován více písmeny, tzv. alografy. Až u takto vytčených grafémů je možné uvažovat o jejich sepětí se zvukovým plánem jazyka, tedy určovat vztah mezi grafémy a fonémy, přičemž nemusí vždy platit, že jeden foném je vyjadřován jedním grafémem. Nejméně je naše pozice jistá při určování fonetické realizace jednotlivých fonémů. Zde musíme v největší míře pracovat s teoriemi vývoje živého jazyka a s historickou dialektologií, nicméně i takto se často závěry spíše nacházejí v hypotetické rovině.

Grig obsahuje 20 grafémů označujících prosté konsonanty: Б, В, Г, А, Ж, З, К, Л, М, Н, П, Р, С, Т, Ф, Х, Ц, Ч, Ш. Grafém *з* pravidelně vyjadřuje znělou alveolární afrikátu *dz*. Grafém *ф* se vyskytuje pouze ve slovech přejatých z cizích jazyků, zejména řečtiny. Dále se užívají dva grafémy pro vyjádření skupiny dvou konsonantů, a to *ш* – št a *ψ* – ps. Grafém *ps* se vyskytuje pouze v přejatém slově *ψΑΛΖΜΖ*, o konsonantické skupině *št* pojednám později. – Konsonant *j* je v Grig vyjadřován pouze písmeny určenými pro vokály, a to jednak grafémem *и*, pokud se v určitých případech nachází na konci⁶ nebo uprostřed slova před konsonantem. Pak jej také vyjadřují tzv. jotovaná písmena (*ѣ/ѣ*⁷, *ю*, *а*) pokud se nacházejí na počátku slova nebo po jiném vokálu. Poměrně komplikovanější je otázka, zda konsonant *j* existoval v těchto pozicích i před písmeny *ѣ* a *ѣ*. Jotované *ѣ* je totiž v Grig užíváno velmi zřídka a v doložených pozicích se střídá s prostým *ѣ* bez přísného pravidla (*ѣ* bývá nejčastěji u slov cizího původu, např.: *ѣГЮПЕТЗ*, *ѣРЕН*, *ѣЛИСѣИ* a u zájmen a spojek, např.: *ѣГО*, *ѣМОУ*, *ѣДАА*). Jen třikrát se však objevuje v intervokální pozici, a to jen u slova *ЧТѣНИѣ* (58r25, 7v3) a u tvaru *МОѣ* (77v8). Z uvedeného můžeme konstatovat, že písmena *ѣ* a *ѣ* jsou jen alografy jednoho grafému, tedy *ѣ*. Grafický úzus Grig i v tomto případě upomíná na hlaholskou předlohu, neboť v hlaholici nebylo jotované *ѣ* užíváno, což preferoval i písař Grig. Ohledně souvislosti tohoto grafického jevu se zvukovým plánem jazyka ale

⁶ V tomto období už jery jako samostatné samohlásky neexistovaly.

⁷ Písmena *ѣ* a *ѣ* v Grig alografy téhož grafému zpodobňující jediný vokál *ě*, v iniciální pozici je však téměř výhradně užíváno pouze *ѣ*. Tento jev je jednak rysem spojícím Grig s jihovýchodními makedonskými nářečmi, jednak je reminiscencí na hlaholskou předlohu, neboť hlaholice rozličnými písmeny pro *ja* a *ě* nedisponovala.

můžeme formulovat dvě možnosti. Za prvé: původem protetické a hiátové *j* se před vokálem *e* nevyskytovalo, nicméně pod vlivem úzu cyrilských literárních škol písař Grig *є* sporadicky do svého rukopisu zahrnul; za druhé: konsonant *j* v těchto pozicích existoval i ve zvukovém plánu písařova pojetí církevněslovanského jazyka, nicméně se přidržel starší tradice a nové písmeno *є* užíval jen v pozicích, které považoval za vhodné. S ohledem na to, že je písmeno *є* užíváno hlavně u cizích slov a domácích slov neplnovýznamových, považuji tuto druhou variantu za pravděpodobnější. Navíc by byl takový stav analogický s pravidelným rozlišováním nejotované nosovky *а* a jotované nosovky *я*, stejně jako s výskytem konsonantu *j* před vokálem *ä* (*я/ѣ*).

S ohledem na grafický plán jazyka Grig můžeme souhláskové grafémy klasifikovat z perspektivy jejich schopnosti pojit se s předními nebo zadními samohláskovými grafémy.⁸ Je nutno upozornit, že tento rys se nemusí vždy shodovat s jejich s fonetickou či fonologickou měkkostí. Po grafémech *б, в, д, з, л, м, н, п, р, с, т* mohou obecně vzato následovat zadní i přední vokalické grafémy, do této skupiny se teoreticky řadí i *ѣ*. Po grafémech *к, г, х* mohou zpravidla následovat jen zadní vokalické grafémy. Výjimku zde ovšem tvoří slova přejatá z řečtiny nebo jejím prostřednictvím (např. *кєдръ 2r6, 80v27; киботъ 7v8, 12, 21; кюпарисъ 80v26; гєдєонъ 9r3, 9; навгинъ 7v3, 77r6, 97r27; єгюпєтъ 17r18, ...; хєроувимъ 23v18; ралхилиѣ 57v19, 58r15*). – Z grafického hlediska měkký je pouze jediný konsonant, a to *ч*, po něm tedy mohou následovat pouze přední vokalické grafémy. Po grafémech *ш, ж, ц* mohou z předních vokalických grafémů následovat jen *и* a *є*, ze zadních *а, о, оѣ, ѡ*, nikdy však *я*, nosovka *а* a jotované vokalické grafémy. Po grafémech *ц* a *з* existuje určité kolísání. Jotované vokalické grafémy následovat nemohou, ostatní přední vokály však ano, stejně tak všechny zadní vokály. Distribuce předních a zadních vokalických grafémů v tomto případě může

⁸ Jako přední vokalické grafémy hodnotíme prosté grafémy *є, и* (alograf *i*), *ѣ* (alograf *я*), *а* a rovněž jotované grafémy *ю, я*; jako zadní vokalické grafémy hodnotíme *а, о* (alograf *ω*), *оѣ* (alograf *ѡ*), *з, я, ѡ*. Grafém *з* má dvojí platnost. Na konci slov po konsonantu *а* na morfológické hranici nemá žádnou hláskovou platnost, uvnitř morfémů však vyjadřuje (pokud je v etymologicky silné pozici) vokál středního charakteru *ž*.

plnit distinktivní funkci na morfologické úrovni, tak např. acc. sg. горницѣ (87r16), птицѣ (16v16), стѣзѣ (10v11); oproti gen. sg., nom.-acc. pl. горница (87r24), птица (16v19, 19v26, 48r14 aj.), стѣза (18v19, 20r32, 21r12 aj.) a instr. pl.: старѣци (21r15, 66r14), птєнѣци (80v10), кнѣзи (21r16); nom. pl. старѣци (64v19, 20, 97r4, 97v23); кнѣзи (15v24, 56r15, 57r31 aj.).

Po přihlédnutí ke zvukové stránce jazyka Grig však názorně vidíme, do jaké míry se může lišit obraz, který o jazyku podává soustava grafémů od skutečného repertoáru konsonantických fonémů. Grafický úzus, na základě kterého byl Grig napsán, totiž značně zastírá otázku **měkkostní korelace** konsonantů. Grig je totiž rukopisem jednojerovým, užíván je pouze znak pro zadní jer, tedy znak pro přední jer nemůže být využit pro vyjádření měkkosti konsonantu. Není užíván ani měkkostní oblouček. Jediným vodítkem schopným objasnit tuto otázku je způsob distribuce předních a jotovaných vokalických grafémů a významným znakem je také distribuce měkkých a tvrdých variant koncovek při flexi.

Jak jsem již uvedl, konsonant *j* nemá v grafickém pláň odpovídající protějšek. O existenci tohoto konsonantu v jazyce Grig však svědčí zejména jeho schopnost způsobovat přehlásku nosovky *o* v nosovku *ę*, která je zapisovaná grafémem pro jotovanou nosovku *а*. V iniciální a intervokalické pozici konsonant *j* vyjadřují jotované vokalické grafémy a snad také i prosté *ε*. Před vokálem *i* v iniciální pozici se zřejmě konsonant *j* nerozvinul, o čemž svědčí i současný stav bulharsko-makedonských nářečí. V intervokalické pozici však před vokálem *i* konsonant *j* předpokládám, hlavně z morfologických důvodů (např. při deklinaci tohoto typu: nom., acc. sg. рѣи (= *raj*), gen. sg. рѣѣ (= *raj-ä*), dat., voc. sg. рѣю (= *raj-u*), loc. sg. рѣи (= *raj-i*), instr. sg. рѣѣмѣ (= *raj-em*). Konsonant *j* se z hlediska měkkostní korelace jeví jako měkký nepárový. – K měkkým nepárovým konsonantům se jednoznačně řadí i neznělá postalveolární afrikáta *č*, po níž mohou následovat pouze přední samohlásky, a která vždy vyžaduje měkké varianty koncovek. Její znělý protějšek *dž* však není v textu Grig dosvědčen jediným případem. – V minulosti měkké frikativní postalveoláry *š* a *ž* se v textu Grig jeví depalatalizovanými, tedy jako nepárové tvrdé konsonanty. Jejich

depalatalizovaný charakter potvrzuje pravidelná záměna po nich stojící nosovky ϵ v ϱ a také neužívání jotovaných samohláskových grafémů. V tomto rysu je však zřejmý nesoulad s nářečním základem rukopisu, tedy se stavem v sersko-dramských dialektech, ve kterých si konsonanty \check{s} a \check{z} dodnes uchovávají palatální charakter (Marković 2001, 129). Proto spíše považuji jejich depalatalizaci v Grig za vliv církevněslovanského úzu ochridského původu.⁹ Oproti afrikátě \check{c} shledávám depalatalizovaný charakter alveolárních afrikát c a dz , a to i přes určité výše zmíněné pravopisné kolísání. Tento vývoj odpovídá stavu východomakedonských a západobulharských nářečí, kde došlo i ke změně $c\acute{e} / dz\acute{e} > ca / dza$. Tento jev není v Grig dosvědčen, tedy předpokládám přetrvávající schopnost předních vokálů pozičně měkčit tyto afrikáty.

Veláry k , g , ch se z hlediska měkkostní korelace jeví jako tvrdé nepárové. Pouze ve výše uvedených případech ve slovech cizího původu můžeme uvažovat o jejich měkkých protějšcích \acute{k} , \acute{g} , resp. ch .¹⁰ Jak ovšem známo, přejatá slova mohou tvořit vlastní fonologický subsystém, proto tyto konsonanty za zvláštní fonémy v jazyce Grig nepovažuji. – Z fonologického hlediska za tvrdé nepárové můžeme považovat i konsonanty t , d . Po nich jsou však na rozdíl od velár přípustné i přední vokály, které zřejmě způsobovaly jejich poziční změkčení, jak nasvědčuje jediný zápis $\Upsilon\text{Т}И\text{E}Н\text{I}\epsilon$ (9r17). V sersko-lagadinských nářečích sice došlo po zániku předních jerů na konci slov k fonologizaci měkkých korelátů t' a d' , které jsou schopny rozlišovat význam slov (např. $ze^{n}t$ „vzat“ × $ze^{n}t'$ „zet“, Vidoeski 2000, 196), jejich existenci v jazyce Grig však nelze prokázat. – Na tomto místě také pojednám o problematice konsonantických skupin $\acute{s}t$ a $\acute{z}d$. Pro zápis $\acute{s}t$ je vždy užíván grafém ш , naopak $\acute{z}d$ je psáno jako жД . Je však otázkou, zda se mohlo jednat o samostatné fonémy či o prosté spojení dvou konsonantů. V určité fázi historického vývoje se zjevně o samostatné fonémy jednalo, zvláště pokud přijmeme výklad jejich vzniku v bulharsko-makedonské oblasti¹¹ v důsledku disimilace starších geminát $t\acute{t}$, $d\acute{d}$ za praslovanské tj/kt , dj (Lamprecht 1987, 51).

⁹ V západomakedonských nářečích, zejména v ochridském, je možné depalatalizaci těchto konsonantů vysledovat již v 11.-12. století (Koneski 2001, 53).

¹⁰ O palatalizovaném ch však můžeme i u cizích slov uvažovat pouze jako o poziční variantně před předními vokály.

¹¹ V dnešní době se v části makedonských nářečích včetně spisovné makedonštiny objevují střídnice \acute{k} a \acute{g} , které jsou však pozdního původu, poprvé jsou doložené v 15. století, a předpokládá se o nich, že se rozšířily pod vlivem srbštiny (Koneski 1967, 84).

Tímto procesem pak vznikly gemináty s krajními disimilovanými body *šť*, *žd'*; podobně jako došlo v praslovanštině ke změně *tt* (*dt*) v *st*. Geminace je slovanskému konsonantismu cizí, proto ani takto komplikované fonémy nemohly být příliš stabilní. Dokud trvala nepárová měkkost těchto disimilovaných geminát, můžeme připustit jejich pozici samostatných fonémů, neboť samostatné palatální konsonanty *t'* a *d'* neexistovaly. To zajisté platí i pro soluňskou staroslověštinu, kde pro tyto fonémy předpokládáme adekvátní grafické vyjádření hlaholskými znaky Ψ (cyr. ψ) a Ψ' (cyr. ψ'). Tento stav snad do jisté míry zachovávají hlaholské staroslověšské památky makedonské provenience jako *Zografské čtveroevangelium* nebo *Euchologium sinajské*, v nichž lze stále prokázat palatálnost *šť* a *žd'*, neboť se po nich objevují jotované samohláskové grafémy. V mladších rukopisech, včetně Grig, se však už komponent *t'* a *d'* jeví depalatalizovaně, čímž byl i dovršen rozklad těchto komplikovaných disimilovaných geminát na dva samostatné konsonanty: *š* a *t*, resp. *ž* a *d*. Proto v konsonantickém systému Grig s takovými fonémy nepočítám, ačkoliv se zde jako reziduum předchozího stavu po konsonantických skupinách *šť* a *žd'* ve flexi vždy užívají měkká paradigmata. To vede k poměrně pravděpodobné úvaze, že jejich depalatalizovaný charakter byl spíše vlastní tehdejšímu církevněslovanskému úzu než písařově nářečí.¹²

Nejmarkantnější rozdíl mezi grafickým a zvukovým plánem je v pojmání **měkkých párových konsonantů**. Již jsem uvedl, že pro žádný měkký párový konsonant neexistuje samostatný grafém. Proto výčet jejich počtu představuje specifický problém. Měkké *ř*, *l'* a *n'* můžeme dobře identifikovat na základě užívání předních vokalických grafémů. Z grafického zápisu však nelze tyto měkké konsonanty identifikovat na konci slov, protože za nimi vždy kvůli pravopisu památky následuje tvrdý jer. Jejich existenci je však možné dobře odhalit na základě závazného užívání měkkých paradigmat. V mnoha současných makedonských a bulharských dialektech došlo k různému stupni depalatalizaci těchto měkkých párových konsonantů, tento proces je však podstatně mladší a pro přelom 12. a 13. století nemáme ještě důvod takové depalatalizace

¹² Palatální charakter *šť* a *žd'* (a jejich fonetických variant *šč* / *ždž*, *šč* / *ždž*, *šk* / *žg*) se roztroušeně uchoval do dnešních dnů v mnoha makedonských a bulharských nářečích, včetně mnoha lokálních nářečí v rámci sersko-lagadinských dialektů, se kterými jazyk Grig souvisí. O samostatné fonémy se však nikde nejedná, protože druhý komponent vždy existuje i v jiných pozicích jako samostatný foném.

předpokládat (Koneski 2001, 52-58; Koneski 1967, 63-69; Mirčev 1958, 150). – Ještě se krátce zdržím u otázky tzv. epentetického /l/, které se ve vsl. a většiny jsl. jazyků rozvinulo po palatálních retnicích, avšak v současné bulharštině a makedonštině chybí. Ač nejstarší staroslověnské památky bulharsko-makedonského původu epentetické /l/ dobře zachovávají, mladší církevněslovanské texty bývají v tomto ohledu značně rozkolísané. Grig představuje druhý krajní bod, v němž je výskyt epentetického /l/ velmi omezen, pravidelně se objevuje jen ve slovech *корулаѣ, възлаз, иѣковлаз*, sporadicky se také epentetické /l/ objevuje u slovesné flexe (*испраблѣи 59r24, жиблѣхъ 69v7, въз вблѣни 99r25* atd.).

Zánik či vůbec neexistence epentetického /l/ však vede ke značnému rozšíření řady párových konsonantů o měkké retnice *б, п, м, ѱ*¹³. Fonologické postavení těchto konsonantů je však velmi obtížné prokázat. Blaže Koneski (Koneski 2001, 55) palatální retnice za zvláštní fonémy nepovažuje, neboť se podle jeho názoru vyskytovaly pouze před předními vokály, tedy se jednalo jen o pozičně měkčené alofony. Řešení této otázky zajisté vyžaduje nalezení pozice minimálního páru, ve kterém by právě rys palatálnosti retnice byl určující pro rozlišení významu. Pro tento účel je nutné nalézt měkkou retnici buď před zadním vokálem nebo na konci slova. Jediný zadní vokál, který se může z důvodů hláskoslovného vývoje po měkkých retnicích vyskytovat, je *u*, a to pouze v io-kmenové deklinaci: dat. sg. *коруаѣу 81v23* a *чрзѣу 83v20*. Na konci slova není kvůli pravopisným vlastnostem možné měkkost identifikovat, proto může být jediným ukazatelem pouze naprosto bezvýjimečné užívání měkkých paradigmát v těchto případech, což také považuji za relevantní důkaz toho, že si v jazyce Grig měkké retnice *б, п, м, ѱ* stále pozici samostatných fonémů držely, ačkoliv s definitivní jistotou to tvrdit nelze. Z textu Grig však není možné s předností určit, zda mohly měkké retnice vzniknout i v jiné pozici než na místě předpokládaného epentetického /l/. V úvahu by přicházela pozice po zaniklém měkkém jeru na konci slov, čímž by vznikla analogie k situaci s *l'* a *d'*, avšak v tomto případě nejsou měkké retnice zachovány ani v nářečním

¹³ Pro toto období stále počítáme se zachováním bilabiální výslovnosti *в*, o čemž může i v Grig svědčit kolísání typu *εѱгъ 23v20* × *εвгъ 27r18*. Bilabiální výslovnost *w* je porůznu dodnes zachována v některých bulharských a makedonských nářečích, včetně některých nářečí sersko-lagadinských (Marković 2001, 130).

základě. Zápisy $\overline{\text{члѣколювецъ}}$ (20v8), рамѣсиа (69r21) však svědčí o pozičním měkčení retnic před předními vokály, jevu dodnes zachovaném v sersko-dramských nářečích.

Dalším významným klasifikačním rysem je pro slovanské konsonantismy **znělostní korelace**. Její vznik souvisí se zánikem jerů, s výjimkou předpon **vъz-*, **iz-*, **raz-*, kde se projevila již v praslovanštině. S výjimkou těchto předpon se v jazyce Grig však znělostní asimilace příliš neobjevuje, můžeme jmenovat doklady jako зде (**sъde*) – 101v11, здравие (**sъdravъje*) – 4v16, где (**kъde*) – 8v12, глаткѣ (**gladъky*) – 18v19, оулекѣти – 81v22 (**ulьgъčiti*). Tyto příklady svědčí o stejném typu znělostních asimilací, který je vlastní všem slovanským jazykům. Zajímavý je příklad змислъ (**sъmyslъ*) – 15r4, který je však ojedinělý, proto nemůže být použit jako doklad všeobecné asimilace neznělých konsonantů před sonantami. Nelze rovněž předpokládat, že bylo znělostní asimilací zasaženo stále bilabiální *w*, což jistě do značné míry bránilo také adaptaci neznělého *f* do konsonantického systému. Na konci slova není znělostní asimilace doložena a zřejmě nebyla běžná ani ve výslovnosti, jako je tomu dodnes v srbocharvátském jazykovém prostoru.

Konsonantický systém jazyka Grig tedy můžeme představit takto:

		<i>bilabiály:</i>	<i>labiodentály:</i>	<i>alveoláry:</i>	<i>postalveoláry:</i>	<i>palatály:</i>	<i>veláry:</i>
<i>nazály</i>	- tvrdé:	m		n			
	- měkké:	ń		ń			
<i>plozivы</i>	- tvrdé:	p / b		t / d			k / g
	- měkké:	p̣ / ḅ					ḳ / g̣
<i>afrikáty</i>	- tvrdé:			c / dz			
	- měkké:				č		
<i>frikativы</i>	- tvrdé:	w	f	s / z	š / ž		ch
	- měkké:	ẉ					
<i>vibranty</i>	- tvrdé:			r			
	- měkké:			ř			

bilabiály: labiodentály: alveoláry: postalveoláry: palatály: veláry:

aproximanty - tvrdé: l
- měkké: p j

Korelační řada podle měkkosti:

n r l m w p b k g
ň ř ľ řn w p b k g

Korelační řada podle znělosti:

p t k k' c s š
b d g g' dz z ž

Kurzívou jsou označeny konsonanty *k' / g'* a *f*, které jsou v textu Grig doloženy pouze ve slovech cizího původu a nejsou tak samotnému konsonantickému systému Grig vlastní. Nářeční základ pravděpodobně disponoval ještě bohatším systémem měkkostních korelací, kromě uvedených také *t'* a *d'* a uvažovat můžeme i o palatálních *s'* a *z'*. Ve slovech onomatopoického původu v nářečí zřejmě existovala i znělá postalveolární afrikáta *dž* a snad i labiodentální frikativa *f*. Uvedený konsonantický systém se v zásadě nevymyká historickou dialektologií předpokládanému stavu pro toto období v bulharsko-makedonském prostoru, avšak v oblasti zachování rozsáhlé měkkostní korelace vykazuje značnou archaičnost. Tento konsonantický systém je rovněž seriózním důkazem sepětí písaře se sersko-dramskými dialekty, které obdobně rozsáhlý systém měkkostních korelací i pozičního měkčení zachovávají dodnes.

Literatura:

- Koneski 1967: Koneski, B., *Istorija na makedonskiot jazik*. Skopje 1967.
- Koneski 1983: Koneski, B., *Istoriska fonologija na makedonskiot jazik*. Skopje 2001.
- Kořínek, J. M., Erhart, A., *Úvod do fonologie*. Praha 2000.
- Lamprecht 1987: Lamprecht, A., *Praslovanština*. Brno 1987.
- Małecki, M., *Dwie gwary macedońskie. Sucho i Wysoka w Sołuńskiem*. I., II. Kraków 1934, 1936.
- Markoviќ 2001: Markoviќ, M., *Dijalektologija na makedonskiot jazik I*. Skopje 2001.
- Mirčev 1958: Mirčev, K., *Istoričeska gramatika na bǎlgarskija ezik*. Sofija 1978.
- Ribarova 1991^a: Ribarova, Z., *Grigorovičeviot parimejnik i glagolskite tradicii vo makedonskata pismenost*. In: Predavanja na XXIII seminar za makedonski jazik, literatura i kultura. Skopje 1991, 157-165.
- Ribarova 1991^b: Ribarova, Z., *Makedonská redakce církevní slovanštiny*. In: Palaeslovenica. Památce Josefa Kurze (1901-1972). Praha 1991. Str. 23-39.
- Ribarova 2005: Ribarova, Z., *Jazikot na makedonskite crkovnoslovenski tekstovi*. Skopje 2005.
- Ribarova-Hauptová 1998: Ribarova, Z., Hauptová, Z., *Grigorovičev parimejnik*. Skopje 1998.
- Stojkov, S., *Bǎlgarska dialektologija*. Sofija 1962.
- Vačeva-Choteva, M., Keremidčieva, S., *Govorǎt na selo Zarovo, Solunsko*. Sofija 2000.
- Vidoeski 2000: Vidoeski, B., *Fonološki bazi na govorite na makedonskiot jazik*. Skopje 2000.
- Vidoeski, B., *Dijalektite na makedonskiot jazik*, t. 1., 2., 3. Skopje 1998-1999.

Bohuslav Březovský: Věční milenci (1965)

Autor: Pavel Horký

Prozaické dílo *Věční milenci*, nesoucí symbolizující titul, můžeme označit za román společenský, v němž je patrný jeho osobní rozměr a s tím související subjektivnost.

Březovský opět prokázal, tentokrát však mnohem přesvědčivěji, skutečnost, na niž upozornil Bohumír Macák již v roce 1959 v souvislosti s jiným jeho románem - *Železným stropem*. Macák napsal, že Březovský „je z rodu romanopisců, kteří nevidí v románu jen vyprávění zajímavých a třeba i důležitých osudů, ani nevidí podstatu románové tvorby ve vytváření zajímavých charakterů a dobových typů. Březovskému je román životní zповědí a hledáním odpovědi na otázky po smyslu života. A to jak společenského, tak osobního.“¹⁴

Přestože s tvrzením týkajícím se dobových typů nelze tak úplně souhlasit, je pravdou, že v románu *Věční milenci* snaha o typizování výrazně ustupuje.

Dílo je z hlediska vnější kompozice (architektoniky) členěno do pěti částí. Části nazvané *První sešit*, *Druhý sešit*, *Třetí sešit* a *Čtvrtý sešit* podávají střídavě vyprávění dvojího druhu z hlediska časové ukotvenosti i charakteru narativu.

Kapitoly nazvané *Ze zápisů padesátiletého* podávají vyprávění v ich-formě. Vypravěčem je ústřední postava románu, historik Václav Havlín. Havlínovo vyprávění je časově vymezeno padesátými a šedesátými lety dvacátého století.

Kapitoly nazvané *Stará fotografie* (ve skutečnosti se jedná o podtitul každé druhé kapitoly) jsou přesně datovány, stejně jako „Zápisky“, a zabírají časové rozmezí let 1911 až 1945. Narace je realizována prostřednictvím subjektivní er-formy, přičemž subjektem vyprávění se stává hned několik protagonistů.

Střídá se tak nejen er-forma s ich-formou, ale jako další možnosti vyprávění je zde využito i střídání subjektivních hledisek, což umožňuje autorovi podat vícestranný obraz skutečnosti. Dílo tedy při čtení zaujme svou „narrativní různorodostí“¹⁵.

¹⁴ Macák, B.: *Dva pozoruhodné romány*. In: Host 12/1959, s. 548.

¹⁵ Holý, J.: *Typy vyprávění*. In: Na cestě ke smyslu. Praha 2005, s. 696.

V díle je uplatněna kompozice pásmová (sledujeme mnoho pásem jednotlivých protagonistů). Tento druh kompozice je pro Březovského tvorbu příznačný. Spisovatel ji uplatňuje i ve svých ideově angažovaných románech. Využití kompozice pásmové je nicméně charakteristické pro českou literaturu šedesátých let vůbec: „Kromě prózy třicátých let uplatnila se kompozice pásmová v české literatuře zejména v šedesátých letech. Jestliže ve třicátých letech byla v podstatě ještě avantgardní reakcí na ‚lineární‘ realistický román, v šedesátých letech byla vnímána jako zjevná reakce na ‚jednopásmovost‘ a ‚jednohlas‘ budovatelského románu a dalších žánrů padesátých let, které byly spojeny s jednotným, ideologií diktovaným stanoviskem.“¹⁶

V tomto duchu můžeme pásmovou kompozici chápat i u Březovského, i když ji autor, jak již bylo zmíněno, uplatňuje i v mnoha jiných dílech. Nejtypičtější případ její realizace pak v české literatuře šedesátých let skýtá polyfonní román Milana Kundery *Žert*.

Druh kompozičního principu není přesně vyhraněn, ale naše interpretace se nejvíce přiklání k jednomu „z nejběžnějších a také nejstarších“¹⁷, a to sice ke kompozičnímu principu paralelnímu, jehož „podstatu tvoří souběžná příbuznost probíhajících dějů a scén, která je založena na podobnostech (paralelismech)“¹⁸. Podobnostem osudů jednotlivých postav se budeme věnovat později v rámci interpretace osudů protagonistů a s nimi spojených motivů.

V textu je uplatněna fokalizace vnitřní, neboť jak pasáže podávané ich-formou, tak i subjektivní er-formou, se vyznačují tím, že vědomosti fokalizátora jsou omezené: protože je sám součástí představovaného světa, nemůže o něm vědět všechno (Rimmon-Kenanová 2001). S vnitřní fokalizací úzce souvisí i typ vypravěče, jenž je homodiegetický. Je totiž účastníkem příběhu, který vypráví (a to i v pasážích podávaných er-formou).

Pásmo několika postav lze v obecnější rovině zúžit na dvě základní dějové linie. Nemáme v úmyslu detailně převyprávět děj románu, který je poměrně rozvětvený. Sleduje totiž komplikované osudy mnoha protagonistů, a proto upřednostníme

¹⁶ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha 2001, s. 418

¹⁷ Pavera, L. – Všetická, F.: *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc 2002, s. 180

¹⁸ Tamtéž

výstižnou stručnost Zdeňka Kožmína. Jeho slova mnohé naznačí, a nadto i zhodnotí – až poté načrtneme základní dějovou linii.

Březovský „(...) neustále prolíná dvě dějová pásma. V jedné vrstvě se odvíjí život tří sourozenců: advokáta Františka Havlína, člověka tyranského, pedantického, zautomatizovaného, jeho neposlušného a neklidného bratra Jana, který se zamiluje do bratrovy ženy a má s ní tajně syna Václava, a jejich hodné sestry Ludmily. Druhou vrstvou dějů tvoří hlavně osudy jejich dětí, dovedené do dob kultovních a pokultovních. V bohatě zalidněném románu konfrontuje Březovský životní tragédie a omyly rodičů a dětí. Prolíná minulost a přítomnost a vzájemně obojí prosvětluje mnohonásobným průnikem. Chce ozřejmit kvalitu jedné doby kvalitou doby odlišné, ale přece zase něčím blízké. Tento systém konfrontací je nepochybně plodný a Březovský jím suverénně vládne. Vzniká takto svébytná časová dynamika románu: neustálé pohyby vpřed i vzad, souhra věcí zdánlivě rozpojených a zapomenutých, vědomí tísnivého opakování i osvobodivého obnovení.“¹⁹

Kožmín však současně neváhá upozornit ani na negativa díla spojená se zvolenou románovou metodou: „Rubem tohoto postupu je značná nadvláda kompozice nad vlastním filosofickým domyšlením obrozené koncepce života. Kompozice tu utlačuje sugestivnost oné afinity různých lidských životů a občas z této afinity vytváří křečovitá a banální schémata vnějškových období (např. Václav se dozví značně pozdě, že je vlastně nemanželským synem strýce Jana, ale dozví se také opožděně, že má sám kdesi na Slovensku dceru Jolanu!).“²⁰

„Zápisky“ Václava Havlína zaostřují zejména na problematickou dobu padesátých let, kdy dochází k vykonstruovaným procesům, z nichž jeden podstatně ovlivňuje jeho život, ač se Václav sám obětí totalitní mašinérie nestává. Ujme se totiž partnerky svého přítele Bedřicha Prylla, jemuž je za údajnou vlastizradu vyměřen nejprve trest nejvyšší (trest smrti), posléze mu je snížen na pětadvacet let žaláře. Přestože Václav se zdráhá uvěřit v Pryllovu vinu, nepřipouští si také možné omyly komunistické strany. Až odhalení Stalinova kultu umožňuje Václavovi prohlédnout. Pryll je v rámci amnestie v šedesátých letech

¹⁹ Kožmín, Z.: *Román a metoda*. In: *Plamen* 3/1966, s. 146.

²⁰ Tamtéž

propuštěn z vězení, na což reaguje Václav odchodem od Heleny a odstěhováním se na Slovensko k první lásce svých mladých let - Jolaně.

„Staré fotografie“ se věnují disharmonickému vztahu Václavovy matky Anežky s manželem Františkem, soudním radou ve Skaličce. Anežka se zamiluje do manželova bratra, herce a bohéma Jana Havlína, jenž se stane otcem Václava. Druhá polovina „starých fotografií“ zachycuje ideové sblížení Václava s Bedřichem Pryllem, představitelem komunistické inteligence třicátých let.

„Kompozičně je román vybudován na paralelách mezi třemi milostnými trojúhelníky: 1. Václavovi rodiče a matčin milenec Jan; 2. Václav Havlín, jeho láska ze studentských let Jolana a její manžel; 3. Bedřich Pryll, Václav a Helena. Od tohoto konstrukčního schématu Březovský přechází k širšímu obrazu doby a vytváří důmyslně prokomponovaný celek, složený z množství epizod a podobizen jednotlivých postav. Způsob řazení motivů, kapitol, jakož i střídání časových pásem vychází z principů paralelismu a kontrastu. Především jde o vztah dvou časových pásem. V případě osobního bilancování Václava Havlína je důraz kladen na subjektivitu vypravěčových reflexí. S tím kontrastuje objektivismus rodinné kroniky Havlínů, tvořící druhou časovou i vypravěčskou rovinu románu. Funkčně lze ‚staré fotografie‘ vymezit jako zásobnici životních zkušeností, z nichž vychází filozofie ‚zápisů padesátiletého‘. Zvláštní postavení zaujímá v románu předposlední kapitola, nazvaná Noci Jindřicha Markuse, jež je vnitřním monologem totálně rozvrácené osobnosti starého stalinisty, pro kterého destrukce Stalinova kultu znamená konec vlastního světa (důsledkem je pro Markuse absolutní negace – vražda manželky a následující sebevražda). Tímto vyústěním vytváří autor nečekaně prudký kontrast k převládající harmonizaci vztahů jednotlivých postav i motivů v ostatních částech díla, které je jako celek především výpovědí o životních zkušenostech a deziluzích autorovy generace.“²¹

František Ryčl si povšiml nejen kompozičního principu založeného na paralelismu, ale i přítomnosti kompozičního principu kontrastního, který je pro Březovského charakteristický.

S ohledem na zvolenou narativní techniku můžeme mluvit o tom, že Březovského román má zřetelný metafikční charakter. Nejvíce k této naší

²¹ Ryčl, F.: *Bohuslav Březovský. Věční milenci*. In: Slovník české prózy 1945-1994. Ostrava 1994, s. 38.

domněnce přispívá technika „zápisků“. Autor „zápisků“, Václav Havlín, hned v úvodu reflektuje své psaní: „(...) *nechtěl jsem psát ani vzpomínky ani paměti. Na to se necítím ještě přece jen tak stár. Zamýšlel jsem od prvopočátku dát svému vyprávění románovou podobu. To znamená, že jsem se nechtěl připravit o rozkoš domýšlet, nahlížet za masky, a že jsem se bránil poutat jakkoliv a čímkoliv svou představivost, nejméně pak chronologickým líčením. Jakákoliv shoda událostí, osudů a jmen je tedy náhodná. Bystrý čtenář také postřehne, že Skalička, jméno mého rodného města, je jméno krycí, ba vypůjčené. Již před čtvrtstoletím použil téhož jména snad pro totéž místo český spisovatel, veliký jak svým uměním, tak svým životem, ve známém románu *Tři řeky*.*“²²

„Zápisky“ se stávají Václavu Havlínovi nutností, patří do jeho života. Pomáhá si jimi ujasňovat mnohé životní problémy, až by se chtělo říci, že psaní pro něj představuje formu terapie, jíž si léčí svou rozbolavělou duši. Jde především o samotný akt psaní, neboť přiznává, že málokdy zápisky otvírá. Pro zápisky je typická fragmentárnost, nesoustavnost, to nejdůležitější v nich často chybí: „*Mé zápisky, které si vedu dlouhou dobu, myslím že od té chvíle, kdy jsem přišel do Prahy na vysokou školu, jsou sice kusé, jsou v nich dlouhá němá období, kdy jsem na ně zapomínal, či jsou v nich zaznamenány věci nepodstatné (které se mi ovšem v době, kdy jsem je psal, zdály smrtelně či životně důležité) a naopak to podstatné v nich chybí, jsou tam místa možná velmi nespolehlivá pro historika, neboť po dlouhých obdobích mlčení jsem se snažil rekonstruovat některé události, rozhovory, setkání a dojmy z nich až dodatečně. Nicméně byl jsem si jist, že pomohou mé paměti. Mám-li být k sobě upřímný, málokdy jsem je otvíral či listoval v těch černobílých sešitech a ptával se sám sebe, k čemu jsou a proč vlastně je píši.*“²³

Václavovo psaní je motivováno potřebou syntézy zejména v obdobích, kdy je mu nejhůře. Naopak ve šťastných chvílích, kdy intenzivně žije a prožívá štěstí, na své zápisky zapomíná.

Svůj ambivalentní vztah k Pryllovi se Václav taktéž rozhodne řešit literaturou. Napíše román odehrávající se za druhé světové války a pojmenuje ho *Zrada*. Více než o osobní ambice a spisovatelskou prestiž mu však v tomto románu jde o to,

²² Březovský, B.: *Věční milenci*, Praha 1966, s. 10.

²³ Tamtéž, s. 190

aby skoncoval své duševní zápolení s Bedřichem Pryllem, z něhož v díle udělá zrádce. Helena díky své schopnosti číst mezi řádky Václavovu motivaci pozná a dojde kvůli tomu mezi nimi k roztržce. Také Jindřichův zpovědní text *Noci Jindřicha Markusa* představuje výrazný metafikční element románu.

Vedle metafikčního charakteru díla zaujme také jeho časté odkazování do světa literatury, obecněji vzato do světa umění. Dílo je uvedeno mottem z J. A. Rimbauda (*Zahálko mladosti / jež ke hříchu svádí, / z přílišné jemnosti / ztratil jsem své mládí*).

Kromě toho, že má motto intertextový charakter, platí zde pro něj i další charakteristika, a to sice že „kromě rozdílu v délce a celistvosti se však motto od vlastního textu odlišuje svým žánrem, případně druhem (motto je například od následujícího prozaického textu veršované).“²⁴

Na Rimbauda je v textu odkazováno v souvislosti se ztraceným mládím několikrát. Ve spojitosti s politickou situací se v románu objevuje další odkaz k francouzské literatuře; o Sartrovi se totiž v tisku objevilo absurdní tvrzení, že „*je to dokonale maskovaný trubadúr imperialismu*“²⁵.

Francouzské literární prostředí muselo být Březovskému něčím blízké a sympatické, neboť i v románu *Člověk Bernard* nalezneme zmínku například o Proustovi. V nyní interpretovaném díle však najdeme i aluze na literaturu českou. Vančura byl již zmiňován v souvislosti s Václavovým fiktivním rodným městem Skaličkou, protože ve spisovatelově románu *Tři řeky* se tento název města objevuje taktéž. Žhářská epizoda ze Skaličky pak živě připomene román Egona Hostovského *Žhář*.

Ve Skaličce hoří čas od času stodoly. Jejich zapalování organizuje tajemný muž přezdívaný Kulhavec. Je placen sedláky, aby zařídil zničení jejich stodol. Sedlákům je poté vypláceno pojištění. Kulhavec dává zakázku partě kluků, mezi něž patří i Jindřich Markus. Jednoho dne jsou žháři přistiženi.

Důležitým tématem díla je komunistická ideologie a vyrovnávání se s ní. Na rozdíl od dvou předchozích románů již není tato otázka nahlížena z vyhraněných pozic. Ba naopak, problém se subjektivizuje. Komunista Václav Havlín má

²⁴ Hodrová, D.: ...na okraji chaosu..., Praha 2001, s. 274

²⁵ Březovský, B.: Věční milenci, Praha 1966, s. 154

mnohem blíže – pomůžeme-li si srovnáním s dílem *Železný strop* – k váhavci Ludvíku Janebovi než k nekompromisnímu funkcionáři Ondřejovi Machartovi. K Machartovi má naopak blízko Václavův nadřízený z Ústavu historie, ředitel Severa. Ovšem s tím rozdílem, že za rezolutní příklon k stalinské ideologii schovává svou slabost. Je přesvědčen o tom, že „*apolitičnost buržoazní historické vědy je klam, iluze, sloužila vždy k posílení pozic vládnoucí třídy, domnívá se, že pro takovou samozřejmost nemusí v semináři historiků snášet doklady.*“²⁶

Zmiňované přesvědčení se stane osudným historiku Vojtěchu Neřoldovi, kamarádovi Václava, jelikož si dovolil kritizovat Severovu práci o husitství, napsanou zjednodušeně a tendenčně. Kvůli kritice je pak Neřold přerazen do administrativního aparátu Ústavu.

Nejvíce čtenářem asi otřese zpráva o chystaném Pryllově oběšení za údajnou špionáž. Na příslušných místech nikdo nechce sdělit nic bližšího, úředníci mlží, vše je obestřeno absurditou, z níž nepříjemně mrazí. Zpodobení byrokratického aparátu strany, která uplatňuje moc nad bezbrannými lidmi, čtenáři připomene Orwellův román *1984* a ještě více snad Kafkův *Zámek*.

Václavovou počáteční vírou v Pryllovu nevinu otřese jeho přítel Jindřich Markus, když mu říká, že musí jít především o jeho důvěru ve stranu, neboť „*strana bude i bez tebe – ty nebudeš bez strany*“²⁷.

Logické argumenty lidí ve společnosti jsou neustále korigovány s poukazováním na jejich nebezpečnost či imperialistickou služebnost, racionální názory jednotlivců nejsou brány na vědomí, vše je podřizováno vyššímu hledisku. Tato situace se postupně mění, neboť po Stalinově smrti roku 1956 dochází ke kritice kultu osobnosti a tzv. tání. Najednou se uznává, že politické procesy jsou velikým omylem, že došlo k mnoha chybám a přehmatům. Tuto skutečnost si uvědomuje i Helena Killerová a podvědomě očekává Pryllův návrat, což vnáší nesoulad do dosud harmonického vztahu s Václavem. Najednou se dýchá volněji, avšak existují i lidé, kteří změnu situace neunesou. Příkladem budiž Jindřich Markus: z obávaného stalinisty ve vysoké funkci se pozvolna stává alkoholik a podvodník.

²⁶ Tamtéž, s. 170.

²⁷ Tamtéž, s. 118.

Ve Václavových zápiscích z 30. května 1958 se dočítáme o velkém omylu celé generace, jenž citelně poznamenal lidské životy: *„A žili jsme svůj sen o revoluci. S Markusem, s Pryllem, s tisíci a milióny jiných lidí. Ten sen téměř po celý náš život byl spojen se jménem žijícího Stalina. Ještě živý člověk se stal mrtvým, bezkrevným symbolem, maskou, přestal být člověkem. Byl nepochybně přísný, ale spravedlivý, ukázněný v životě, v práci a citech. Tak jsme si to říkali, tak jsme ho cítili. Nic lidského jsme o něm nevěděli, nechtěli vědět, nemohli vědět a nesměli vědět. On byl svoboda, on byl revoluce, on byl socialismus. On byl velká lež, velká iluze.“*²⁸

Velký rozdíl shledáváme mezi tímto přiznáním a údernými slovy *Železného stropu*. Zde se jistě i sám autor vyznává ze svých omylů; takovéto zpovědi, a není jich v románu málo, mají nepochybně bilanční charakter.

Václav Havlín podle svých slov patří do generace, *„na jejíž bedra toho dějiny naložily víc, než mohla unést“*²⁹. To je nepochybně pravda; a nejedná se přitom jen o zločiny komunistického režimu, ale také o prožitek dvou světových válek, které otřásly samotnými základy lidství. Životy generačních vrstevníků (včetně svého) považuje Václav za nemocné: *„Jsou to životy nemocné zbytnými nezbytnostmi, jako je svědomí, věrnost jednou víře, jež prý dává životu smysl, podruhé rozumu, kterým lze všechno vysvětlit, pravdě, již prý lze dokonce poznat, jsou to životy malomocné iluzemi, zdeptané věštbami o velké budoucnosti, unavené marnými sny, věčnou láskou a věčným pochodem, jenž nikam nevede...“*³⁰

Iluze zbavovaly mnoho lidí Václavovy generace soudnosti. Jistě v tom hrálo roli mnoho dobových příčin, ale to neznamená, že by vše šlo odbyť konstatováním, že taková byla prostě doba. Spíše by měla být přiznána skutečnost, že v padesátých letech vládla ve společnosti nenávist a zaslepenost, neboť lidé byli málo soudní. Kráčet s davem je jistě pohodlnější než se snažit o dobovou reflexi událostí. Každý z generace nese svůj díl odpovědnosti a je na místě to přiznat, tak jako to udělal i Václav v rozhovoru s Helenou. Závěr románu vlivem dílčích životních ztroskotání

²⁸ Tamtéž, s. 330.

²⁹ Tamtéž, s. 191.

³⁰ Tamtéž, s. 397.

nutí Václava k bilancování a jakési životní syntéze. Konečně se zbavuje iluzí a otevřeně se ve svých „zápiscích“ přiznává k hrůzným věcem, byť třeba spáchaných jen v myšlenkách. Nebojí se otevřeného pohledu do minulosti a snaží se být upřímný: *„Ale je v tom ještě cosi, co nás drtí, co bylo mimo Jindřicha, mimo Prylla, mimo mne, mimo nás všechny, kdo žili, chtěli žít, musili žít a prožít tento náš čas. Když jsme se zastavili odraní téměř o všechno, nevěrci, jimž bylo najednou těžko bez víry, vyznavači rozumu, který nebyl s to nic pochopit a vysvětlit, s čímsi okoralým a vyschlým v dlani, co bylo kdysi srdcem, s ušpiněným a potrhaným cárem, jenž byl kdysi praporem, když jsme se zastavili a podívali zpět, zjistili jsme s hrůzou, že jsme stokrát vraždili, někdy v myšlenkách, jindy doopravdy, že jsme soudili a odsuzovali, aniž jsme byli k tomu povoláni, že jsme byli stokrát vraždění, souzení a odsouzení, někdy v myšlenkách stejně nadšených a důvěřivých, a jindy doopravdy.“*³¹

Domníváme se, že *Věční milenci* jsou románem s výraznými existenciálními motivy, jež zde, na rozdíl od dvou románů předcházejících, mají navrch nad ideologickou rovinou díla, která je tentokrát značně subjektivizována. V tomto románu již Březovský skutečnost neredukuje, čehož si všiml i Zdeněk Kožmín: „Nechce už redukovat, ale naopak zkoumat zázemí, spodní vrstvy. Jeho metoda se nyní vyhraňuje kolem jemněji viděných determinant. Autor pátrá po průsečíku, kde by se ony třídní a erotické faktory spojily ještě s něčím jiným. To jiné nemá být jen přídávkem, kořením, které prodává pod novým názvem včerejší polévku, nýbrž něčím lidsky rovněž relevantním a nepostradatelným. Je jistě svědectvím autorova organického hledání, jestliže regeneraci své metody uskutečňuje nyní i pomocí svých raných vývojových stádií. Sahá do minulosti, aby přes ni domýšlel svou současnou koncepci člověka. Znovu se mu vrací otázka, kterou kdysi naléhavě položil Josef Hora ve svém Dechu na skle: Kdo jsem? Ostatně tuhle otázku si kladli hrdinové Blíženců také. A dávají si ji hrdinové Věčných milenců, hlavně ti, kteří prožili vystřízlivění z padesátých let. Ale nejen to, Březovský využívá i své vlastní osobní problematiku z Blíženců: snaží se obnovit jejich znepokojivou atmosféru, danou povědomím o jistých paralelách a obdobích lidských osudů. Zdá se, jako by právě toto setrvačné porovnávání životů a shledávání jejich

³¹ Tamtéž, s. 488.

styčných bodů bylo jedním z hlubokých vnitřních prožitků autorova dospívání (a ne náhodou souvisí Březovský leckde i s Fráňou Šrámkem).³²

Prvními existenciálními motivy, o jejichž odhalení a následnou interpretaci se pokusíme, jsou motivy slabosti, pasivního života a citové ochablosti. Protagonista Václav Havlín je člověkem nejistým, váhavým. Podepsala se na něm i výchova soudního rady, jenž upřednostňoval staršího bratra Františka, jelikož šel téměř přesně v jeho šlépějích. Václav tíhl spíše k matce Anežce, po níž zdědil sklony k plachosti a úzkostem. Studentská láska Jolana a světem protřelý Pryll ho úzkostí a nejistoty do jisté míry zbavují, ale pocity životní pasivity u Václava stále převládají.

Soudíme tak nejen dle jeho jednání a chování, ale i podle zápisků (ze 7. ledna 1952), kde přiznává, že svůj život dosud prožil jako statista: *„Není příjemné doznat, že jsem svůj život žil až do dnešního dne na okraji dějů, jako statista, a jejich hrdiny že byli jiní. Jedinou událostí, která proměnila a promění nejen můj dosavadní způsob života, ale která nahradila můj dosavadní pocit ze života pocitem novým, dosud nepoznaným, je můj sňatek s Helenou a fakt, že s ní čekám dítě.“*³³

Václav Havlín se soužitím s Helenou zbavuje svého samotářství a staromládeneckého pohodlí a začíná vidět smysl lidského bytí v činném životě a v lásce k blízkým. Zpočátku ale má problém zvyknout si na změny, neboť staromládenecký život se vyznačoval pravidelným během.

Neautenticky žije i Václavův pravý otec Jan Havlín, který hraje nejen na jevišti, ale i v životě, aby se vyhnul nepříjemnostem. Proto stále předstírá lásku Anežce, i když z jeho srdce již dávno vyprchala. Raději dále hraje roli věrného milence, poněvadž situaci nechce řešit. Zároveň se tak chová i ze soucitu, aby Anežku nezranil a obohatil její prázdný a pustý život a trochu zpříjemnil její nudné a nešťastné soužití s okresním radou.

Hrdiny na jejich pouti strastiplným životem provází také citová ochablost, jež určuje jejich chování, někdy až osudově – to když necitelnost a ztráta lásky

³² Kožmín, Z.: *Román a metoda*. In: *Plamen* 3/1966, s. 146.

³³ Březovský, B.: *Věční milenci*. Praha 1966, s. 197.

k manželce Albíně dovolí Jindřichu Markusovi nastavit jí žebřík na prasklé prkno na balkóně, což způsobí její tragickou smrt.

Citovou vyprahlost si uvědomuje i herec Jan Havlín, když se vrací do svého rodného města a zastavuje se u hrobu matky. Tento motiv naprosté necitelnosti nám může připomenout úvod Camusova románu *Cizinec*, kdy se u Mersaulta při pohřbu jeho matky nedostavuje vůbec žádná lítost a klidně to pak i při soudním přelíčení přizná. Taktéž Václav Havlín hodnotí svůj vztah k matce jako problematický a má k ní pouze soucit. V její přítomnosti se cítí nesvůj a neví, jak se chovat. Není mu s ní dobře a neustále předstírá spěch. Nedokáže se k ní přiblížit, přestože ji v dětství miloval.

Ze soudního rady Havlína se v období, kdy se jeho život nachyluje, stává citová troska. V době okupace se stává kolaborantem. V důsledku toho se pak jeho život i vinou intrik chýlí ke konci, respektive soudní rada se rozhoduje raději ho ukončit sám, neboť již nemá pro co žít. Zbývá mu již jen shovívavý a rezignovaný úsměv nad sebou samým: „*Necítil nic. Ani hněv, ani pokoření, ani soucit. Zkameněl jsem, zkameněl jsem, opakoval si v duchu, pak se podívil tomu, co říká, a usmál se.*“³⁴

Citové ochrnutí zcela určuje naprosté selhání Jindřicha poté, co se přičiní o smrt Albíny. Zakope ji na zahradě a před sousedy předstírá, že manželka odjela za nemocným otcem. Sám potom v chatě ubíjí dny a noci v zoufalství, jež se však zdánlivě nelogicky pojí i s jeho naprostou lhostejností a netečností. Ta je pro něj typická – podle jeho slov – v situacích, z nichž není východiska: „*Nemám snad výraz pro ten stav netečnosti a lhostejnosti, do něhož upadnu vždycky, kdykoliv se mi zdá, že není z mé situace východiska. Ač je to podivné, nepocítuji v takových chvílích ani strach. Je to nejen naprosté citové ochrnutí, ale zdá se mi, že nejsem schopen pohybu ani logicky domýšlet to, co mi táhne hlavou.*“³⁵

Postava Jindřicha se Zdeňku Kožmínovi nezdá dostatečně věrohodná. Hlavně vražda je podle něj nedostatečně motivovaná a domnívá se, že její funkcí je sloužit jako protimotiv k jedné dávné maloměstské vraždě, kterou spáchal hospodský Doubek na své manželce. Nutno přiznat, že i Jindřichovy náhlé záchvaty agresivity proti okolí (zejména proti manželce) působí značně křečovitě a

³⁴ Tamtéž, s. 365.

³⁵ Tamtéž, s. 469.

nevěrohodně. Připomenou nemotivovanou agresí básníka Vladimíra Bezděka z předchozích Březovského románů. Opět je v této souvislosti nutné zopakovat, že přepjatá expresivnost patří k slabinám autorova psaní a do jisté míry i devaluje jeho jinak poměrně vytříbený styl.

Dotkli jsme se motivu vraždy. Odrazme se od tohoto motivu dále. Jindřichovou reakcí na smrt Albíny se stává jeho sebevražda. A to se již dostáváme k typickému a frekventovanému leitmotivu Březovského románů. Je to tzv. motiv „intertextový“, jehož znakem je mimo jiné to, že „se vrací v řadě děl téhož autora“³⁶.

V tomto románu se vyskytují sebevraždy dvě: okresního soudce Havlína a Jindřicha Markuse. Na rozdíl od sebevražd v předchozích románech jsou tyto lépe motivovány. Okresního soudce Havlína by na konci války s největší pravděpodobností čekala smrt a ani Jindřich Markus se nemohl donekonečna vymlouvat na to, že Albína odjela k nemocnému otci. K logickým důvodům se navíc přidává psychická vyšinutost hrdinů, a tak snad ani jinak skončit nemohli. Shodné rysy nalezneme i ve skutečnosti, že u obou jejich tragický konec zapříčinila i tzv. velká historie (dějiny), i když naprosto rozdílně: okresní soudce nenáviděl bolševiky, a i proto kolaboval s fašisty; Jindřicha Markuse naopak zrtily a rozvrátily události po Stalinově smrti.

Proti životu neautentickému je v díle kontrastně postaven život opravdový. O ten se snaží zejména Václav Havlín a Bedřich Pryll. Každý si pod ním ale pod vlivem svého dřívějšího života představuje něco jiného. Václavovi vztah s Helenou a narození syna pomohly překonat sobectví: *„Dosud mne neopustil pocit, že žiji něco nového. A přece jsou tomu už dva roky, co jsem se definitivně rozloučil se starým způsobem života, se svou samotou v samotě, jež mě učila sobectví a nezdravému pohodlí. Stále mám pocit, že začínám něco nového, objevuji v rodinném životě stále něco překvapivého a dosud nepoznaného.“*³⁷

Bedřich Pryll vidí opravdový život v maximální možné jednoduchosti. Nechce nic vlastnit, jen to nejnnutnější, aby nemusel věcem otročit a mohl se volně pohybovat z místa na místo. I pojem domov pro každého z nich znamená něco jiného. Bedřich se Václavově touze po domově *„vždycky smál, nazýval to místem,*

³⁶ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha 2001, s. 727.

³⁷ Březovský, B.: *Věční milenci*. Praha 1966, s. 256.

kde umírají city, vládne nuda, iluze o spokojenosti, místem kde se předčasně stárne. Ale pro mne, a myslím, že i pro Helenu, je to místo, kde je bezpečí, kde je ticho, kde můžeš a nemusíš být sám, kde tě sblíží malá a velké starosti, kdy prožíváš společnou úzkost o nemocné dítě, kdy se raduješ z jeho úsměvu.“³⁸

Pryllův život se po návratu z vězení mění. Stále touží po jednoduchém životě, ale zároveň chce žít jinak než doposud. K Heleně se vrátit nechce, neboť mu připomíná minulost. Prostý život (chce se stát dřevorubcem) vidí pro svou budoucnost jako nezbytnost, má-li být naplněna smysluplně. Tento svůj postoj vysvětluje Václavovi, který se mu snaží oponovat, že prostý život je nesmysl: *„Je to holá nezbytnost, dokonce bych řekl sebeobrana – jsem vyvrácen, chci se zase najít – to je všechno. Nikomu to nedoporučuju, ani to nehlásám jako program. Chce-li si někdo dělat dějiny nebo spekulovat o organizaci lidské společnosti, já mu v tom nebráním. Vždycky bude musít počítat s dřevorubci. Ale já už nejsem na nic zvědav, jsem unaven, unaven i přemýšlet. Poznal jsem, že se dá žít bez rostbífů, šunky, riedersheimského, dokonce bez umění, bez vzdělání a bez ideologií. Nechci tu zkušenost zašantročit...“³⁹* Bedřich Pryll svá slova dodrží a opravdu se stává lesníkem v jižních Čechách.

Ruku v ruce s oslabenou ideologičností díla jde relativita zobrazených událostí ve fikčním světě. Život již není zpodoběn jako objektivní entita, do popředí se dostává pochybující subjekt, jenž si není jistý, zda žije opravdový život, popřípadě zda nežije životů vícero. To nám připomene čapkovské téma nepoznatelnosti člověka a mnohoznačnosti životních rolí.

Václav Havlín se cítí podveden, když se těsně po smrti matky dozví, že jeho otcem je ve skutečnosti strýc Jan: *„Připadám si jako hlupák. Mám takový nepříjemný pocit, že jsem byl podveden. Že jsem žil vlastně něco jiného, než jsem žil. Že všechno bylo jinak. Něčemu věříš, nenapadne tě o tom pochybovat, a najednou poznáš, že lidi, s kterými jsi žil, byli zcela jiní, než jsi předpokládal, že všechno byla – nějaká šalebná hra, komedie – nevím.“⁴⁰*

Václav Havlín si také uvědomuje v jiné souvislosti, že *„jedním ze znaků naší doby je, že známe životy svých bližních, přátel, ba nejbližších lidí jen z polovičky.“*

³⁸ Tamtéž, s. 258.

³⁹ Tamtéž, s. 406.

⁴⁰ Tamtéž, s. 288.

Velmi často jsem se přesvědčil, že v té druhé půlce života se projevují jinak, někdy i zcela opačně. Rozdělujeme si svůj život, aniž si to často uvědomujeme na oblast soukromou a veřejnou, a v každé z této oblastí si počínáme zcela jinak, ba často protichůdně, jako by v nás sídlilo dvojí svědomí.“⁴¹

Albína při jedné příležitosti vyřkne větu, která jako by částečně předznamenala její tragický konec. Jindřich jí ukazuje revolver (opět typický motiv - symbol Březovského děl) v zásuvce stolu, aby se na chatě cítila bezpečněji, když tam zůstává sama. Albína možnost případného použití revolveru odmítá a vtipkuje, že by ji mohl Jindřich někdy ve vzteku zastřelit, neboť „*člověk nezná dost dobře ani sama sebe, natož toho druhého.*“⁴²

Na závěr naší interpretace věnujme ještě pozornost některým postřehům a zamyšlením protagonistů, které přispívají k atmosféře výjimečného čtenářského zážitku (jedná se, i přes dílčí nedostatky, o vynikající román, a to i v kontextu české prózy šedesátých let).

V prvním z nich Václav Havlín upozorňuje na to, jakou roli hraje v našem životě náhoda, což připomene slavnou Kunderovu úvahu v *Nesnesitelné lehkosti bytí*: „*Ve svém věku bych už měl vědět, že dokud člověk žije, nic nekončí. Každý tvůj skutek, ať dobrý, ať špatný či mimoděčný, má někde pokračování, načíná řetěz důsledků v osudu tvém i jiných lidí a je počátkem náhod, které tě uvádějí v úžas. Potkáš známého, prohodíš s ním několik slov a jdete dál, každý svou cestou. Ale už toto zastavení, už toto zdržení má možná důsledky pro každého z nás. Třeba jsi několika vteřinami promeškal setkání s jiným člověkem, jež mohlo být pro tvůj život rozhodující, třeba to krátké zastavení zachránilo tvůj nebo jeho život, třeba těch několik vteřin, o které na tebe někdo čekal déle, dalo podnět k rozhodnutí, které čekající nikdy nezamýšlel.*“⁴³

Dalším zajímavým postřehem, tentokrát Jindřichovým, je poznání, že fakta ještě nemusí znamenat pravdu, v důsledku čehož člověk pociťuje jakési rozdvojení. Tuto reflexi Jindřich rozvíjí v souvislosti se svým nepochopitelným chováním po smrti Albíny: „*To jsem snad nebyl já. Proč jsem si počínal tak nepochopitelně? To jsem nemohl být já. Zavřel jsem rádio a vyskočil z postele. Měl jsem potřebu něco*

⁴¹ Tamtéž, s. 293.

⁴² Tamtéž, s. 451.

⁴³ Tamtéž, s. 370.

dělat. Cokoliv. Napíšu dopis Fiedlerovi, rozhodl jsem se. Tentokrát jsem se snažil psát fakta. A najednou jsem viděl, že fakta ještě nejsou pravda. Jak bych je musil vysvětlovat, aby se mi podařilo říci jen část pravdy. Na to už nemám sil. Má strohá výpověď vlastně všechno zkreslovala.“⁴⁴

František Ryčl ve *Slovníku české prózy* začleňuje *Věční milence* do kontextu české literatury šedesátých let a nachází i návaznost na tradici českého psychologického románu: „Svým způsobem tu vlastně Březovský navazuje na Otčenáškovu *Občana Brycha* a do jisté míry předjímá vlnu společenskokritických románů konce 60. let (L. Vaculík: *Sekyra*; M. Kundera: *Žert*; K. Ptáčník: *Šestapadesátý*; J. Putík: *Brána blažených*). V pásmu ‚starých fotografií‘ je zřejmá návaznost na tradici českého psychologického románu (K. M. Čapek-Chod, J. Havlíček, V. Řezáč aj.).“⁴⁵

Kapitolu věnovanou Březovského nepochybně nejlepšímu románu uzavřeme citací slov kritika Vladimíra Nováka ze studie *Proměny románu*: „Chápu tuto prózu mimo jiné i jako dílo autorského prestiže – mělo patrně dokázat, že autorův tvůrčí potenciál a nadání jsou mnohem větší a samostatnější, než jak se dosud jevíly. Je-li tento román účtováním životním, je zároveň, zdá se mi, i velice upřímnou rekapitulací uměleckou. Mám za to, že se to Březovskému podařilo a že se touto prózou nyní realizoval ne už jenom jako spisovatel, ale jako skutečná tvůrčí osobnost. Věční milenci jsou nepochybně jeho nejlepší dílo – a pokud je budeme porovnávat s ostatními českými romány posledních let, výsledek bude mluvit pro tuto knihu. Nejen proto, že je to na naše poměry dílo nadprůměrné kultury slovesné, oživující s dobrými výsledky tolikrát pohřbívanou epičnost, ale především proto, že je neseno vlastností, jíž je třeba si obzvlášť vážit: odvahou jít až na konec věcí, byť bychom tam našli poznání sebevíce hořké, schopností podívat se bez přetvářky a bez iluzí i sám na sebe. A v neposlední řadě také proto, že v této knize regeneruje román jako přirozený útvar.“⁴⁶

⁴⁴ Tamtéž, s. 460.

⁴⁵ Ryčl, F.: *Bohuslav Březovský. Věční milenci*. In: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava 1994, s. 38.

⁴⁶ Novák, V.: *Proměny románu*. In: *Literární noviny* 4/1966, s. 5.

Literární experiment a problém jeho recepce ve školní praxi

Autor: Kateřina Tošková

Literární experiment se ve středoškolské výuce literatury netěší velkému zájmu. Pohledem do několika učebnic či čítanek lze zkonstatovat jistou bezradnost nad pojetím tohoto literárního směru. Problémů je hned několik, přičemž zastřešujícím problémem je absentující odpověď na otázky ohledně jasného a srozumitelného zařazení literárního experimentu do kontextu literární historie, možnost jej jednoznačně interpretovat, teoreticky podložit a rovněž jej – byť dnes už s odstupem několika dekad – zhodnotit.

Uvedeným otázkám je věnován tento příspěvek. V rámci (do jisté míry zjednodušujícího) didaktického pohledu se pokusíme odpovědět na zcela konkrétní otázky: Jak zařadit literární experiment do dějin literatury? Patří vůbec do literatury? Nejde spíše o směr v rámci výtvarného umění? Jak se vyznat v mnohosti různých termínů, které experimentální směry provázejí? Vzpomeňme kupř. na termíny poezie konkrétní, vizuální, fónická, evidentní, vzpomeňme na asambláže, koláže, muchláže, frotáže, na poezii kybernetickou a permutacionální, na lettrismus, na texty logické, matematické, molekulární, preparované, přísudkové atp. A dále: jak literární experimenty číst, jak jim rozumět, jak je interpretovat? A jak s nimi pracovat ve výuce?

Vycházíme z několika nelichotivých faktů –: stávající didaktická praxe zpravidla omezuje literární experiment jen na kontext české kultury 60. let, tj. bez uvedení vlivů a podnětů zahraničních. Stejným omezením je i výklad experimentu jako čistě literárního faktu, tedy bez souvislosti s výtvarným uměním, s hudbou či dramatem. A co je snad největším faux pas je fakt, že experiment je zpravidla řazen vedle zpívané poezie – snad náhodou (vzhledem k omezenému prostoru v čítankách), snad v domněnce, že tyto dvě tendence mají cosi společného. Studentům se tak vytváří nepochopitelné dvojice jmen Karel Kryl a Bohumila Grögerová, Joan Baez a Ladislav Novák či Jiří Kolář a Paul Simon.

Vlivy a východiska literárního experimentu

Kulminace literárního experimentu je kladena do 60. let 20. století, a to jak v české kultuře, tak i ve světě, s nímž českoslovenští experimentátoři navzdory železné oponě čile komunikovali. Výrazná centra světového experimentu lze hledat a nalézat v NSR, Francii, Itálii, Švédsku a Jižní Americe (Brazílii), přičemž dokladem fungujících vztahů s těmito centry je zastoupení československých umělců na řadě zahraničních výstav, v mezinárodních antologiích či zvukových nahrávkách.

Východisek moderního experimentu je hned několik: jeho základy položili již modernisté (G. Steinová, J. Joyce) a avantgarda, zejména G. Apollinaire. S hledáním nových cest experimentovali i futuristé, dadaisté a surrealisté, ve výtvarném umění pak především kubisté. To jsou však východiska spíše vzdálená a nepřímá. Za bezprostřední vliv lze označit sbírku *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* Stephana Mallarméa, v níž již byly položeny základy čisté formy vizuální poezie a k níž přímo okazují téměř všechny osobnosti experimentální generace 60. let. Československé autory pak výrazně ovlivnily Hiršalovy překlady hravých textů Christiana Morgensterna.

Mnohem přesnější i účelnější by však bylo chápat experiment nikoli diachronně, ale spíše z pohledu synchronního, jako odraz dobové estetické normy, která se počíná etablovat již v 50. letech. Z hlediska světového vývoje jde především o válečné a poválečné hledání nových vyjadřovacích forem, jejichž výrazem se brzy stal např. francouzský nový román či absurdní drama. Oba naplnily požadavky na novost literární struktury a zároveň dokázaly vyjádřit dobově podmíněné pocity absurdity, deziluze a především vyčerpání jazyka plného klišé o míru a lidskosti. U nového románu jde o jazyk vyprávění, kterým se vypravěč nechává odnášet od toku tradičního vyprávění směrem k úvahám a rozkládání skutečnosti na jednotlivé (jazykové i tematické) elementy, v lecčems tedy navazuje na i výtvarný kubismus. V absurdním dramatu je pak hlavním hrdinou jazyk jako takový, resp. ad absurdum dovedené (Wittgensteinovy) řečové akty, zautomatizované vyjadřování, které – implantováno do dialogu postav – upozorňuje na vyčerpání jazyka jakožto komunikačního prostředku, na neschopnost se jazykem domluvit. V českém kontextu pak toto zklamání ze sdělnosti jazyka zesílilo v pounorovém období propagandy, na což velmi případně

reagovala Bondyho a Vodseďálkova poetika totálního realismu a trapné poezie (zasazování propagandistických budovatelských hesel do nepřipadného kontextu vulgarit a slangu). Připočteme-li k tomu zvýšený zájem o analytickou filozofii, která výsostným předmětem svého zkoumání učinila jazyk, ocitáme se v průsečíku tendencí, v nichž lze úspěšně nacházet zrod experimentu, anebo přesněji: konkrétní poezie. Jakkoli je tedy experimentování na první pohled směrem zcela odlišným, mimojdoucím a nezařaditelným do dobově převládajících estetických norem, hned na pohled druhý musíme konstatovat, že naopak tuto převládající tendenci kopíruje, dokonce lze říci, že ji absolutizuje, že tvoří její vyhocenou podobu.

Znaky, definice, terminologie

Při snaze popsat základní ideový koncept experimentu dříve či později narazíme na rozpor: na odlišnost teoretických východisek od samotné realizace a recepce experimentu. Přední teoretici experimentu, za všechny kupř. Max Bense, vycházeli z kybernetiky a teorie informace, která oprošťuje jazykové znaky od jejich významů a chápe je jako matematickou veličinu.⁴⁷ Tyto postupy se snažili aplikovat i na umění. Výsledkem byly jejich požadavky na vytvoření umělé poezie, která by byla prosta lyrizace, jakékoli citovosti a subjektivismu.⁴⁸ Jedině tak bylo

⁴⁷ „Je nutno pojem informace do jisté míry zbavit obsahu a zabstrahnit jej (...). Toho dosáhneme právě tím, že na jedné věci, v tomto případě na informaci, označíme pojmem jen to, co je možno chápat v číslech a co lze měřit. (...) [vědecký pojem informace] označuje jen to, co lze na zprávě měřit nebo vyčíslit. (...) Pojmem množství informace můžeme rozumět číselnou veličinu, která nějakým způsobem počítá prvky použité k reprodukci a získanou hodnotu zavádí jako numerický index pro rozsah reprodukce.“ (Bense, s. 17)

⁴⁸ „V této přirozené poezii nepřestává být tedy psaní ontologickým pokračováním. Každé slovo, které vyjadřuje, je výsledkem zkušeností, které já získalo ze světa, a dokonce i estetické hodnocení, jehož se mu přitom dostane, může být pojato jako odlesk tohoto světa. Naproti tomu rozumíme umělou poezií takový druh poezie, v níž neexistuje, pokud je produkována např. strojově, žádné osobní poetické vědomí se svými zkušenostmi, zážitky, pocity, vzpomínkami, myšlenkami, obrazotvorností atd., tedy žádný preexistující svět, a v níž už psaní není žádným

podle nich možné vyhnout se zbytečným a zavádějícím nánosům, kterými byl každý jazykový znak obtěžán svými výskyty v různých kontextech a četnými posuny významů. Jednotlivé konkrétní realizace experimentálních básní však toto východisko v mnohém popřely, ale o tom později.

Cestou k této „umělosti“, „odosobněnosti“ mělo být totální očištění znaků jazyka: předně od symbolických významů slova, poté abstrahováním od jeho syntaktické vůle (valence) a nakonec i odlukou litery od jejího zvuku.

Výsledkem byla, a na tom už se shodují jak teoretické statě zakládající experiment,⁴⁹ tak i teoretici jeho recepce,⁵⁰ elementarizace jazyka, totální rozklad, obnažení jazyka na samou holou podstatu – a následné zaměření se na některý z elementů: grafický znak (v případě lettrismu), na uspořádání znaků v prostoru, resp. způsob konstrukce celku (v evidentní poezii), anebo na jednotlivý zvuk (v případě poezie fónické).

Podle prvků, s nimiž daný experiment pracuje, jej lze dělit do jednotlivých proudů. Nyní je namístě utřídit terminologický chaos. Experimentální poezie je totiž pojmem velmi obecným, zastřešujícím různé experimentální tendence a metodické přístupy; jako ekvivalentní se chápe pojem **konkrétní poezie**, tj. poezie vyhýbající se subjektivismu a abstraktnu a využívající konkrétních znaků. Jejími podkategoriemi jsou poezie **vizuální**, která pracuje především s obrazovou kvalitou, a poezie **fónická** zaměřená výhradně na zvuk. U vizuální poezie se

ontologickým pokračováním, jehož prostřednictvím by se mohl aspekt slov k světu vztahovat na nějaké já. Následkem toho nemá smyslu vyvozovat z jazykové fixace této poezie ani lyrické já, ani fiktivní epický svět. Zatímco tedy pro přirozenou poezii je charakteristický intencionální začátek slovního procesu, existuje v poezii umělé jedině materiální vznik.“ (Bense, M.: *Teorie textů*. Praha 1967, s. 121.)

⁴⁹ „...dynamické dílo hovoří i něčem v protikladu ke strukturální kompozici, která umožňuje jazyku, aby mluvil sám, a tak přivádí ke slovu v něm obsaženou přítomnost či skutečnost. Rozkladem literární jednoty rozumím prakticky emancipaci jednotlivých jazykových konstituent: síly, výšky tónu, tónového zabarvení, délky hlasového projevu stejně jako velikosti typů, tučnosti typů, způsobu psaní, rozsahu a plochy psaného projevu. Prvním a rozhodným krokem k rozkladu ve službách kompozice nových, komplexnějších jazykových forem je radikální rozluka hlásky a písma. (...) [Tato rozluka] má přesto destruktivní charakter, o němž Walter Benjamin říká, že nerozmetává v trosky kvůli troskám samým, ale kvůli nově vzniklé cestě, jež se jimi vine.“ (Kriwet, F. *Rozklad literární jednoty*. In Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku. Praha 1967, s. 163.)

⁵⁰ „1. obnažení elementu. Konkrétní poezie se soustřeďuje nebo vědomě omezuje na využití základních, nejjednodušších prvků jazyka: nepracuje s náměty, motivy, větami, ale se slovy, zlomky slov, s písmeny.“ (Červenka, M.: *Problémy moderního básnictví*. In *Jak číst poezii*. Praha 1969, s. 36.)

někdy zvlášť vyčleňuje poezie **lettristická**, jejímž materiálem jsou výhradně litery, a to nejen jejich sémantické hodnoty, ale především jejich grafická podoba – tvar, velikost, typ, font, a poezie **evidentní**, která k vizuálnímu estetickému účinku užívá jakýchkoli znaků, přičemž zcela rezignuje na sebemenší sémantický rozměr slova a písma využívá čistě jako materiálu grafického, vizuálního. Písmo je tu stejným prvkem jako např. barva či čára.

Lze-li obecně charakterizovat vizuální poezii, pak jde o díla, jejichž rovnocennými složkami jsou prvky literární a výtvarné.⁵¹ O fónické poezii lze pak říci, že jde o básně kombinující prvky literární a zvukové.

V dalším výkladu se budeme věnovat jen poezii vizuální.

Recepce a interpretace

Výše uvedený fakt by měl být základním východiskem při recepci experimentu, resp. vizuální poezie: ta se totiž vzpírá klasickému „literárnímu čtení“.

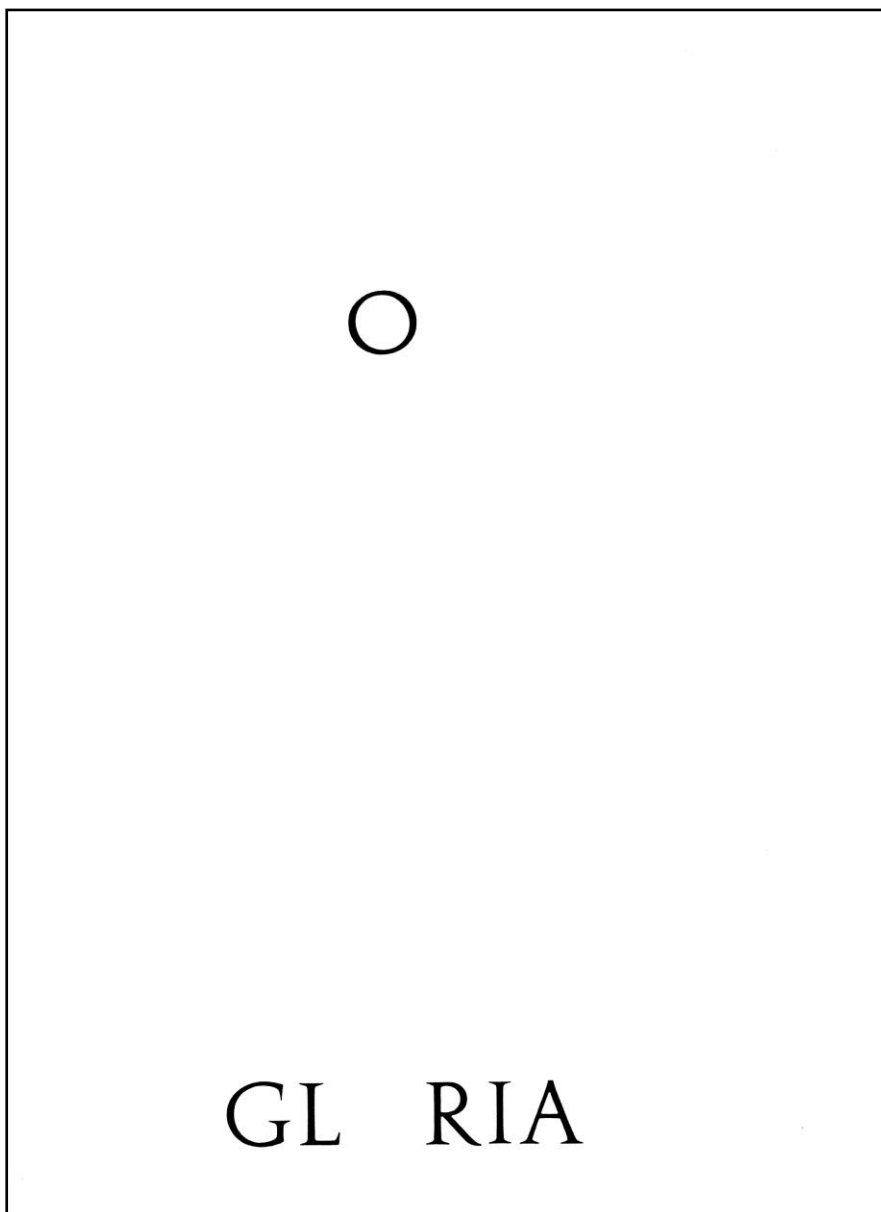
Nelze zde uplatnit recepci lineární, díky níž bychom mohli dílo „číst“ odněkud někam – jako je tomu u textu románu, který začínáme číst na první a končíme na poslední stránce, a jako u básně začínáme číst od prvního verše. Naopak. Vizuální báseň je na první pohled dílem výtvarným, jehož literární rozměry lze spatřovat až při druhém a dalším pohledu. Od toho se odvíjí i způsob „čtení“: báseň vnímáme jako celek, jako vizuální objekt, vnímáme tedy její tvar, barvu, materiál, celkový dojem. Teprve později se můžeme zaměřit na jednotlivosti, ovšem ani tyto nevnímáme nijak uspořádaně; snad tu lze mluvit alespoň o hierarchii založené na výraznosti jednotlivých prvků – nejprve si všímáme vizuálně dominantních či nezvyklých částí, teprve pak zbytku. Obě kategorie jsou však poměrně subjektivní, což vede k těžko předvídatelné recepci a zakládá velmi široké interpretační pole, resp. interpretační jádro. Ale vcelku platí,

⁵¹ „Podstatné z toho je zjištění, že je tu nová rozporuplná jednota (jazykový znak, jehož význam je posunut do výtvarné polohy prostřednictvím takové plošné organizace, jež je podobná výtvarné kompozici), bezesporu působící esteticky. Tato jednota je nová, a proto zaráží.“ (Hlaváček, J.: *Optické básně*. Pandora 14/2007, s. 147).

že vizuální báseň je stejně dílem literárním jako dílem výtvarným, a tak je nutné ji i vnímat.

Přistoupíme-li k interpretaci, je třeba brát v úvahu všechny složky vizuální básně: v první řadě tedy celkové uspořádání znaků, konstrukci básně, její vizuální architekturu, teprve poté se lze zaměřit na sémantiku užitých znaků a symbolů, které však vždy – zpětně – čteme zároveň v kontextu jejich uspořádání, čímž nabývají dalších významů.

Na tomto místě je vhodné vrátit se k naznačenému rozporu mezi teoretickými východisky experimentu a jeho konkrétními realizacemi.



Asémantičnost, umělost, kterou prosazovali zakládající teoretici experimentu (Max Bense a řada jeho souputníků), vycházející z odosobněné kybernetiky, objektivizující matematiky a od emocí oproštěné teorie informace, se záhy proměnila – a řada realizací konkrétní poezie se stala nadmíru kritickou reakcí na aktuální situaci. Navzdory původním požadavkům totiž

„odosobněné znaky“ začínají v kontextu básně nabývat symbolických významů, navíc umocněných jejich vizuálním upořádáním. (viz následující ukázky – L. Novák, V. Havel)

Ladislav Novák

Václav Havel: Antikódy

POŤOUCHLOST

A se za jistých okolností rovná B
B se za jistých okolností rovná C
C se za jistých okolností rovná D
D se za jistých okolností rovná E
E se za jistých okolností rovná F
F se za jistých okolností rovná G
G se za jistých okolností rovná H
H se za jistých okolností rovná I
I se za jistých okolností rovná J
J se za jistých okolností rovná K
K se za jistých okolností rovná L
L se za jistých okolností rovná M
M se za jistých okolností rovná N
N se za jistých okolností rovná O
O se za jistých okolností rovná P
P se za jistých okolností rovná Q
Q se za jistých okolností rovná R
R se za jistých okolností rovná S
S se za jistých okolností rovná T
T se za jistých okolností rovná U
U se za jistých okolností rovná V
V se za jistých okolností rovná X
X se za jistých okolností rovná Y
Y se za jistých okolností rovná Z
Z se za jistých okolností rovná A
(A pít se po tom, čemu se rovnají
jisté okolnosti, je poťouchlost,
příznačná pro j i s t é l i d i)

V tomto ohledu vynikala zejména česká odnož experimentu, ostatně měla k tomu mnoho podnětů: politická a celospolečenská situace nejen že nabízela, ale často si i vynucovala kritickou reflexi, k níž právě literatura se v českém kontextu již po staletí cítila být povolána. Za reprezentativní lze v tomto považovat zejména *Antikódy* Václava Havla, ale i četná díla Miloše Horanského, Eduarda Ovčáčka, Jiřího Golda a dalších, která reflektují jak politiku, tak především existenciální situaci člověka.

Metoda a náhoda

Výrazným znakem literárního experimentu je zaměření se na metodu. Ostatně samotný pojem experiment je v tomto více než přesný: experiment jakožto pokus, zkouška, která má ověřit či vyvrátit původní hypotézu a funkčnost zvolené metody. Experimentální autoři však povyšují metodu na literární, resp. umělecký akt, metoda v jejich rukou není pouhým pravidlem, ale stává se svébytným vyjádřením, řečeno se strukturalisty se forma stává obsahem. Vzniká tak žánr návodů, který prosakuje do prózy i poezie (viz zejména L. Novák, J. Hiršal a B. Grögerová).

Realizace textů podle návodů je ale povětšinou v rukou náhody, ta se tak stává dalším významným principem díla – a to jak její element nepředvídatelnosti, tak zvláště její výstupy, pro jejichž často absurdní charakter je náhoda dobrou výmluvou, zdůvodněním nonsensu. Využitím principu náhody se tak díla experimentu vrací k původnímu požadavku na odosobněnost, umělost: dílo je objektem, který vznikl zásahem jiných než subjektivních sil, je prosto lyrizace, „bylo utvořeno“, nikoli „já jsem jej vytvořil“. Pasivitu vzniku však samozřejmě nelze chápat takto absolutně, i zde je stále přítomný subjekt autora – a to právě v konstrukci samotného návodu, metody. Čímž se opět vracíme k původní tezi o neschopnosti experimentu dostat svým teoretickým východiskům.

Experimentování ve školní praxi

Již bylo výše naznačeno, že experimentální poezie není směrem bez uměleckých východisek a bez literárního kontextu, naopak jde o tendenci, jejíž kořeny lze nacházet jak v historii literatury – v modernismu, avantgardě, dadaismu, surrealismu, futurismu, tak i v dějinách výtvarného umění, zejména v kubismu. Zároveň jde o směr, který lze dobře zařadit i do kontextu vlivů a poetik pro 50. a 60. léta signifikantních: absurdní drama, nový román, nová hudba, totální realismus. Při výuce by měly být tyto souvislosti zohledňovány, stejně jako dobový ideový diskurz, jehož významnou součástí jsou východiska analytické filozofie a rovněž nové technologie strojového přenosu informací reflektované kybernetikou. Alespoň zběžný úvod do celé široké filozofické a umělecké, ale i historické problematiky a jejich vzájemných souvislostí mj. vybízí ke spolupráci mezi předměty a k propojování poznatků napříč obory.

Jistý problém při výuce by snad mohl působit terminologický chaos, ten jsme se rovněž pokusili utřídit výše: experimentální, resp. konkrétní poezie je termínem zastřešujícím pro poezii vizuální (založenou na obrazových kvalitách) a poezii fónickou (pracující se zvukem), přičemž v rámci poezie vizuální lze odlišit díla lettrismu a evidentní poezii. Četné ostatní pojmy, zmíněné v úvodní kapitole, pak označují různé metody a techniky, které jsou často tvořeny ad hoc a bývají produktem autorovy fantazie i hravosti a nezdědka fungují i jako parodie vědeckých termínů – to se týká muchláží, alchymáží, textů logických, matematických, molekulárních, preparovaných, binárních básní atd. Řada termínů byla rovněž převzata z výtvarného umění – koláže, asambláže, frotáže, chiasmáže, dripping apod., jejich významy lze najít v běžně dostupných slovnících.

Zásadním problémem by pro pedagoga mohl být způsob recepce experimentálních děl. V tomto příspěvku jsme se snažili naznačit, že experimentální poezie se vymyká klasickému lineárnímu chápání literárního díla. To je skutečnost, která by měla být východiskem i při školní praxi: pedagog by se měl smířit především s tím, že vizuální poezii nelze recitovat a že fónická poezie se vzpírá grafickému záznamu. A že k recepci obojího je nutná nejen čtenářská gramotnost, ale i kompetence z oblasti výtvarného umění a hudby. K vysvětlení

těchto rozdílů v přístupu lze použít jednoduchý příklad kaligramu G. Apollinairea: srovnání prostého textu s jeho grafickým ztvárněním:

„bud' zdrav' světe jehož já jsem výmluvným jazykem který tvá ústa ó Paříži vyplazují a budou vyplazovat věčně na Němce“

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

(originální francouzská verze)

B
U
D
ZDRAV'
S
VĚ
TĚ
JEHOŽ
JÁ JSEM
VÝMLUVNÝM
JAZYKEM
KTERÝ TVÁ
ÚSTA
Ó PAŘÍŽI
VYPLAZUJÍ A BUDOU
VYPLAZOVAT
VĚČ
NĚ
NA N ĚMCE

(převedené do češtiny)

Jakým způsobem se promění vnímání textu je nasnadě, stejně tak prostředky, jichž je užito k této proměně (prostorové upořádání znaků a slov, zvýraznění odlišnou velikostí či fontem písma apod.).

Kromě základů interpretace výtvarného díla lze tak studenty podněcovat k vytváření vlastního manuálu k vnímání forem a významů, s nimiž dosud neměli možnost pracovat, tj. učít je obecné kompetenci k řešení otevřených otázek, k rozvoji vlastní fantazie, ke spoléhání se na vlastní – zdůvodněný – úsudek. O to více, pokusí-li se sami podobnou vizuální báseň vytvořit. Stejně tak lze jejich fantazii rozvíjet nápodobou žánru metod a návodů – na základě již existujících děl z této oblasti může pedagog zadávat analogické úlohy a tvůrčí úkoly.

Ukázky (Grögerová – Hiršal z *Vrhu kostek*, L. Novák):

Permutace – typ matematického textu, který pracuje se čtrnácti celky: složené adjektivum provází složené substantivum. Naprogramovaným zaměřováním jednotlivých částí složených slov vznikají jiné částečně sémantické složeniny, často groteskního zabarvení.

Ukázka z tvorby B. Grögerové a J. Hiršala:

horomluvný málolezec, listoplodný chorobopad, staroslepý barvousedlík, pětitočivý levostěn, utřikrevný chudonos, koloznáký světotoč, knihoněmý hluchomol, mrakovzdorný žarudrap, dřevomyslný slaborubec, půltvorný divoměsíc, rudoústý zlatovous, kuločinný samomet, opožravý masočlověk,

JAK SE DĚLÁ EPICKÁ BÁSEŇ

Napiš pod sebe následující slovesa v třetí osobě jednotného čísla:

slyšel

viděl

viděl

děl

neslyšel

lál

udělal

oddělal

/tj. zabil/

zbyl

a ostatní slova si doplň dle vlastní volby. – Můžeš pochopitelně napsat pod sebe i jiná slovesa v jiné osobě jiného čísla a času, nebo stejná slovesa v jiné osobě jiného čísla a času, nebo jiná slovesa ve stejné osobě jiného čísla a času atd. a pod..

rukokožený celopis

K ověření schopnosti specifického transferu a nadto i k posilování vyjadřovacích schopností studentů je vhodný úkol prostého doplňování příkladů v rámci dané metody (doplňte příklady permutací) či její variace (jak se dělá lyrická báseň? jak se dělá rapový text?). Tyto techniky je možné posunout na další úroveň, která bude vyžadovat vyšší nároky na fantazii i tvůrčí přístup (vytvořte vlastní metodu tvorby textu). Stejným tvůrčím způsobem lze pracovat i na kolážích, asamblážích a dalších výtvarných technikách. Domníváme se, že vlastní ozkoušení metody je mnohem účinnější i zábavnější než pouhý výklad, proto lze počítat i s vyšší motivací studentů k práci a k následnému zažití získaných poznatků.

Doufáme, že naznačené metody práce alespoň v základu načrtnou možnosti větší integrace konkrétní poezie do výuky literatury, jsme totiž přesvědčeni, že experiment nabízí veliký prostor k uměleckému vyjádření i originalitě, a to ve všech jejích polohách.

Současný jazyk reklamy a jeho vnímání z pohledu studentů SŠ

Autor: Radka Čapková

Reklama je běžnou součástí našich životů a odborníci nepochybují o nutnosti zařadit do výuky mediální výchovu a osvojování strategií potřebných k tomu, aby nás reklama příliš neovlivňovala – naše spotřebitelské chování, ale i naše hodnoty, postoje, pocity...

V rámci seminářů mediální výchovy na Pedagogické fakultě UK studenti učitelství na ZŠ a SŠ zkouší tvořit vlastní reklamy. Zaujalo mě, že vedle často popisovaných přesvědčovacích prostředků (rým, nápodoba, splnění snu, více viz např. Burton – Jiráček, 2001) studenti používali často odkazy na různé filmy, knihy či písničky. Zajímalo mě, zda intertextovost⁵² (a okrajově i architextovost⁵³) působí i na studenty středních škol a gymnázií, zda mají reklamy založené na intertextualitě větší vliv a dosah než reklamy s jinými strategiemi, a je tedy nutné se jim ve škole podrobněji věnovat, zařadit je do repertoáru persvazivních prostředků využívaných v reklamě.

Mnoho průzkumů hodnotících účinky reklam a postoje veřejnosti k reklamám je prováděno reklamními agenturami při koncipování reklamních kampaní. Ty ovšem svoje výsledky nezveřejňují, ba naopak, úzkostlivě tají svoje „know how“. Jen zřídka najdeme tiskové zprávy či popularizační časopisové články s obecnou náplní typu: „Češi jsou přesyceni reklamou“, „Na Čechy v nejvíce zabírá v reklamě humor“ nebo „Příliš mnoho sexu v reklamě neprodává“. Musíme tedy hledat jiné zdroje, jak zjistit, co děti a mladé lidi skutečně ovlivňuje, jaký dosah reklamy mají.

V tomto příspěvku vás chci seznámit s některými výsledky dotazníkové sondy z roku 2008, které se zúčastnilo 245 respondentů z pražských gymnázií a středních odborných škol ve věku 15–19 let. Dotazníky byly anonymní, respondenti uváděli pouze věk a pohlaví. Na otázky odpovídalo celkem 145 dívek

⁵² Intertextualitu (Intertextovost) definujeme ve shodě s J. Homoláčem jako navazování textu na jiný text nebo soubor textů, který se stane součástí významové výstavby navazujícího textu (např. odkazy k písním, příslovím, aluze na filmy apod.).

⁵³ Architextualitou (Architextovostí) rozumíme odkazování k obecným pravidlům, podle nichž byl text vytvořen. Některé reklamy jsou např. koncipovány jako dopis, hádanka, horor, kaligram apod.

a 95 chlapců, 5 dotazovaných nevedlo pohlaví. 121 respondentů studovalo na gymnáziích, 124 na středních odborných školách. Snažila jsem se o vyváženost vzorku, mezi dotazovanými jsou proto studenti všeobecně, humanitně i technicky zaměřených škol.

Jsem si vědoma toho, že nemohu hodnotit skutečný účinek zkoumaných reklam, protože není technicky možné experiment se stejnými skupinami zopakovat a zjistit, zda si výrobky pamatují či zda se jim reklamy vybavují a asociují jim dané produkty. Jedná se pouze o zkoumání prvotních pocitů z exponovaných reklam, které má omezenou vypovídací hodnotu.

Takovýto výsledek může mnohdy i zkreslovat. Např. výsledky sondy ukazují, že přestože se určitá reklama respondentům nelíbila, až hnusila, velmi dobře si pamatují, co propaguje. (Např. v dotazníku studenti opakovaně uváděli reklamu na Penny Market s písničkou od skupiny Těžkej Pokondr, kterou nesnáší.) Paradoxně tak reklama splnila jeden ze svých cílů – vryla se do paměti. Otázka je, zda budou dotazovaní supermarket vyhledávat, když u nich recepce není spjata s pozitivními emocemi.

Základem dotazníku bylo hodnocení konkrétních reklam, srovnávání, řazení, „známkování“ či asociace.

V první otázce tohoto typu měli studenti zakroužkovat tu ze dvou reklam (A a B), která jim přišla zajímavější, a svůj výběr zdůvodnit. V obou případech se jednalo o reklamy inzerující přípravek pro zmírnění následků hmyzího štípnutí. Preparát není primárně určený pro děti a mládež, ale mohou ho používat a zřejmě ho budou znát. Ani reklamy tedy nejsou zaměřeny na tuto cílovou skupinu. Obě reklamy obsahovaly fotografii balení přípravku a zhruba stejné informace, tj. jméno přípravku a jeho účinky. Použité barvy byly v obou případech podobné. Reklama A byla založena na intertextovém odkazu na písničku *Komáři se ženili* a současně architektonické podobě svatebního oznámení. Předpokládali jsme, že na adresáta bude působit i vtip ukrytý v odkazu, který ale pro některé příjemce může být interpretačně obtížnější. Slogan reklamy B byl založen na rýmu. Ve sloganu se objevuje graficky zvýrazněný název výrobku, který tak zřejmě bude lépe zapamatovatelný. Slovo *rychle* a vykřičník mohou dodat na naléhavosti a umocnit tak účinek reklamy.

Reklamu A si vybralo 157 respondentů (64 %), reklamu B zakroužkovalo 83 studentů (33,8 %). (Čtyři lidé odpověděli, že se jim nelíbí ani jedna z těchto reklam, jeden respondent neodpověděl vůbec). Svůj výběr zdůvodňovali následujícím způsobem:

Reklama A:

Nejvíce dotazovaných (65) zaujal vtip či humor obsažený v reklamě. Příklady odpovědí:

Je vtipná / je vtipnější / je aspoň trochu vtipná / má určitý vtip / humor (56), je legrační (3), vtipný slogan (2), člověk se u ní může zasmát, originální nápad s vtipným podtextem, narozdíl od suchopádného prostého sdělení v B.⁵⁴

Domníváme se, že když někdo vnímá tuto reklamu jako vtipnou, je nezbytné, aby nejprve odhalil intertextovou narážku na lidovou píseň. V těchto případech tedy také implicitně působí na recipienta intertextovost.

22 respondentů explicitně uvedlo, že je zaujala návaznost textu na jiný text, přičemž zčásti byli schopni tento pretext pojmenovat. Jako důvod uváděli např.:

Písnička Komáři se ženili (6), narážka na písničku Komáři se ženili (2), připomíná písničku Komáři se ženili (2), navazuje na písničku Komáři se ženili, Vlastně ani nevím. Možná je to i kvůli písničce Komáři se ženili. Přeformulovaný úryvek z písničky je pro mě lepší než trapný rým, V Béčku to je jen nějaká rýmováčka, ale A má nějaký podtext, navíc na písničku Komáři se ženili, která je docela legrační, vtipná parafráze na známou písničku, Je spojena s něčím, co již znám (V tomto případě s dětskou písničkou), zpestřuje připomínkou písničky, Vtipná upoutávka s asociací na písničku, ale musí u toho člověk přemýšlet. Využití známé písničky podle mě donutí člověka o reklamě přemýšlet.

Někteří studenti si uvědomují jistou náročnost interpretace textu (*Člověk u toho musí přemýšlet. Musím si ji prohlédnout důkladněji, abych zjistila, o co jde, nutí mě přemýšlet o významu svatebního oznámení, viz též výše*). Někteří si povšimli i toho, že pretext je známý (*parafráze na známou písničku*), v čemž částečně spočívá úspěšnost reklam založených na intertextovosti, a „docela legrační“.

⁵⁴ Uvádíme jen příklady odpovědí, celková statistická analýza bude zpracována v disertační práci. Příklady uvádíme v přesném znění, jak byly uvedeny v dotaznících, s formulačními i stylistickými nedostatky.

Považují text za zpestřující a vtipný. Místo slova intertextovost považují slova : *narážka na, připomíná, navazuje na, parafráze*. Jen jeden dotazovaný zmínil, že úryvek z písně je přeformulovaný.

Někteří možná odkaz nepochopili, ale přesto je reklama upoutala. O tom svědčí odpovědi jako: *komár spojený se svatbou;*, *zábavný nápad se ženěním komárů;* *Líbí se mi na tom ty komáři, to, že se berou. Je to legrační.*

Velká skupina studentů preferovala reklamu A, protože ji považovala za nápaditější, originálnější, zajímavější apod., viz některé opakující se odpovědi: *Má lepší nápad (14), nápaditá / nápaditější (5) originální / originálnější (13), poměrně originální, i když opravdu hloupá reklama, originální nápad, nevšední nápad, má aspoň nějaký nápad, dobrá vynalézavost, víc upoutá (4), víc mě zaujala (5), má trochu pointu, zábavnější (4), zajímavější (4), protože na sobě má aspoň něco zajímavého.*

Sedm respondentů upoutala reklama kvůli využití svatebního oznámení (či dopisu), které popisovali jako neobvyklé a originální. Zde tedy zaujal princip architektonosti, i když méně, než jsme očekávali.

Zaznamenali jsme i odpovědi jako: *výraznější, nápadnější, přesvědčivější, akčnější, je větší, není obyčejná (2), propracovanější, člověk si ji lépe zapamatuje.*

O špatné identifikaci pretextu svědčí odpověď: *Využití známého přísloví.* Celkové nepochopení principu můžeme identifikovat v odpovědích jako: *První nedává smysl. (2) Jak má ženění pomoci?; v A nechápu spojení mezi svatbou a gelem na bodnutí hmyzu (2)*

Některé odpovědi byly výjimečné, až poetické, např.: *Má víc zákoutí.*

Část respondentů uváděla jako důvod preference srovnání s některým jevem v reklamě B, který považovali za negativní: *není to jen slogan;*, *není to jen oznámení;* *není to jen rýmovačka;* *nesnaží se zapůsobit rýmem;* *není to jen text s obrázkem krabičky;* *není tak strohá;* *není suchá jako B;* *B je moc vážný a suchý;* *Protože Béčko je trapná, nenápaditá, jen obrázek výrobku a ničím zajímavý text. B je otřepaná. Ta druhá je taková moc jednoduchá.*

B je jen další obyčejná reklama, fakta hozená do poetického pláštíku – jako za komunistických ér. B je ubohá, primitivní pseudovers. B má laciný slogan. Heslo v B je fádní apod.

Reklamu B volili respondenti z následujících důvodů:

je jednoduchá / jednodušší / dávám přednost jednoduchosti (14), stručná (5), jasná (4), srozumitelnější (2), přehlednější (2) .

Opět je patrné vnímání intertextovosti jako intelektuální zátěži, něčeho, co vyžaduje příliš mnoho aktivity: *U A jsem musel dýl přemýšlet, než jsem to pochopil. Není potřeba se na ni soustředit.* (na B)

Další odpovědi preferující reklamu B vyzdvihovaly mimo jiné *slogan, rým či básničku (18), „normálnost“ či běžnost, klasičnost reklamy (8), lepší barvy či grafiku (9), nepřehlácanost či vkusnost.*

Opakovaně (4x) se vyskytl názor, že přestože se respondentovi více líbí reklama A, koupil by si Fenistil, protože s ním má lepší zkušenosti, ví, že je lepší, používá ho. Takovéto postoje svědčí o tom, že ne všichni jsou ochotni podlehnout mediálnímu nátlaku, a měli bychom je v rámci mediální výchovy podporovat.

Objevily se i reakce do jisté míry paradoxní, popírající princip reklamy. Studentům se víc líbila reklama B a jako důvod uváděli: *Protože Fenistil znám. Protože Fenistil znám a mám s ním lepší zkušenosti. Protože Fenistil používám. Protože skutečně pomáhá. Výrobek používám častěji. Protože Tantum neznám.*

V následující otázce respondenti volili mezi reklamou C a D. Otázka zněla: *Které z reklam na žvýkačky si spíš všimnete nebo si ji zapamatujete? Proč?* V obou případech se jednalo o reklamu na žvýkačky, tedy produkt primárně určený zkoumané cílové skupině. Obě reklamy zobrazovaly balíček inzerovaných žvýkaček. Reklama C měla výrazné barvy, snažila se zaujmout dynamičností obrazu, fotografií mladého cyklisty v pohybu a snahou o přiblížení sociolektu mládeže (*Zažij ten hukot! máš to v ruce*). Reklama D naopak využila tlumené barvy, na jejichž podkladu obrázek žvýkaček vyniká, zobrazuje J. A. Komenského s rákoskou a odkazuje k jeho dílu *Škola hrou: Škola hrou, ale rákoska je rákoska*. Dodatek k tomuto sloganu může být náročnější na interpretaci a zřejmě ne všichni ho pochopí: *Tak čistý jako vaše zuby budete chtít všechno, i svědomí. Orbit, čistá*

práce. Opět zde tedy působí humor ve spojení s intertextovostí, doplněný o využití známé historické postavy.

Reklamu C si vybralo celkem 85 respondentů (34,7 %), reklamu D 153 (62,4 %). (Obě varianty zakroužkovali 3 dotazovaní, 2 otázku nezpracovali a jeden odpověděl: ani jedna.)

Svůj výběr u reklamy C studenti zdůvodňovali následujícím způsobem:

26 respondentů zaujala barevnost obrázku (*je barevnější, má příjemnější barvy, výrazné barvy, upoutá mě barevnost, barvy trknou do očí, mám rád modrou apod.*).

10 dotazovaných pouze konstatovalo, že C je výraznější nebo že víc upoutá pozornost. 21 respondentů uvedlo jako důvod výběru některý z aspektů modernosti, akčnosti či energičnosti, např.: *je modernější, novější design, akčnější, aktivnější, dynamičtější, živější, zdůrazňuje pohyb apod.* 9 dotazovaných ocenilo stručnost, jednoduchost a méně textu (*Není tam tolik písmen, méně nápisů, stručné, srozumitelnější apod.*). Skupinu 10 respondentů oslovilo využití sportovního motivu (*je tam kolo, mám ráda cyklistiku; cyklista je záživnější, je sportovní*).

Poměrně velké množství studentů (16) uvedlo, že se jim nelíbí spojení J. A. Komenského se žvýkačkami, případně že C jim přijde pro spojení se žvýkačkami vhodnější, např.: *Spojení žvýkačky s cyklistou mi přijde logičtější než s Komenským. Komenský a žvečka k sobě nejde. Protože spojit žvečku a J. A. K. mi nepřípadá vhodné. Slogan v D si se žvýkačkou neumím nijak spojit.*

Mezi respondenty, kteří preferovali C, najdeme i zdůvodnění kuriózní až paradoxní, např.: *Je divnější. Tak odporného sportovce si budu pamatovat až do smrti. Je trapnější. komensa=škola=zlo.*

Reklamu D vybralo 37 respondentů proto, že jim přijde vtipnější. (*Je vtipná, vtipnější, celkem vtipně udělaná apod.*). Domníváme se, stejně jako v případě předchozí dvojice reklam, že odhalení intertextového odkazu je do jisté míry potřebné pro to, aby byla reklama považována za vtipnou.

33 dotázaných vybralo reklamu D, protože je v ní ztvárněn J. A. Komenský (studenty často označovaný jako J. A. K.). Některé příklady odůvodnění:

Jana Ámose Komenského jsme vloni probírali. Cyklista mě nezaujme, ale starý dobrý Jan Ámos ano. Navíc slogan mě jakožto studentku pedagogické školy zasáhne dávkou humoru Vtipné přirovnání k J. A. K. Kdo by si nezapamatoval Komenského! J. A. K. upoutá pozornost. Ámos je zajímavější. Vybaví se mi Komenský a rákoska.

Dalších 20 respondentů uvedlo jako důvod využití známé osobnosti, jedná se tedy o stejný princip jako výše, pouze konkrétní osoba nebyla pojmenována: *Je zde známá / významná osobnost / postava / osoba / historická osobnost, zesměšnění známé osobnosti, kterou zná víceméně každý.*

31 dotazovaných dále ocenilo originalitu, nevšednost, neotřelost, neobvyklost, 23 větší zajímavost. Dobrý slogan (či citát, jak ho mnozí studenti označovali) zaujal 10 respondentů.

Jestliže některým studentům nepřipadalo vhodné spojovat Komenského se žvýkačkami (viz výše), jiným naopak přišlo toto spojení zajímavé a funkční, např.: *Protože J. A. K. není moc často na reklamách. / J. A. K. se narozdíl od kola v reklamě jen tak nevidí. / Cyklista na kole je ve spoustě reklam. Kdybych na tuto reklamu mrkla jedním okem, nevěděla bych, jestli je na sprchový gel, pěnu na holení... J. A. Komenský v moc reklamách není. Nevhodné jim naopak přijde sportovní ztvárnění reklamy C: *C vypadá spíš jako reklama na sportovní vybavení. Vypadá jako reklama na sportovní kolo.**

Některé odpovědi opět svědčí o tom, že reklamy založené na intertextovosti vyžadují větší intelektuální nasazení: *U C se nemusí tolik přemýšlet. Výroky hodnotící D: Protože nad ní budu tejdén přemýšlet. Na první pohled nic společného – musím přemýšlet... Na první pohled není vidět žádná souvislost mezi Kom. a žvejkačkama a nutí mě proto ke zvýšené pozornosti.*

Není jisté, zda v případě této otázky hodnotili respondenti, které reklamy si spíš všimnou či si ji zapamatují, nebo zda označovali reklamu, která se jim „víc líbí“. Tyto položky by se samozřejmě mohly lišit. Někteří si tuto diskrepanci uvědomovali a explicitně ji vyjádřili:

D je sice vtipnější , ale C již na první pohled upoutá svojí výraznou a sytou barvou a snad i jakousi akčností.

Je to zajímavý nápad, lépe bych si jí zapamatovala, ale víc se mi líbí zrovna na žvýkačky C, nepříjde mi moc dobré spojovat Komenského se žvejka :)) vždyť ani nevěděl, co to žvejka je :)).

D je vtipná, ale musím si ji přečíst – když jdu okolo, nemusela bych si jí všimnout. Výraznější je C, ale pravděpodobně by mě nezaujala a vůbec bych ji nečetla.

Někteří si též uvědomili rozdíl mezi dvěma fázemi percepce reklamy, tedy „všimnutí“ a „zapamatování“ (dle modelu ADAM, tedy attention, desire, action, memory, viz např. Čmejrková 2000): *C si víc všimnu, ale D si líp zapamatuju (3). D si lépe zapamatuju, ale C je výraznější. Zapamatuji si více D, líbí se mi více a je to vtipné. Ale na první pohled mě upoutá C, ale moc se mi nelíbí.*

Někteří studenti si patrně též uvědomují potřebu zaměřit reklamu na vybranou cílovou skupinu. O reklamě C: *Mládež víc zaujme kolo než škola, .Vhodné pro naši věkovou kategorii.* O reklamě D: *Není zaměřena na typického idiota z učiliště.*

V poslední otázce, kterou se zde budu zabývat, měli studenti na výběr ze tří reklam: E, F a G, jež byly záměrně vybrány na produkt, se kterým pravděpodobně dotazovaní nemají zkušenosti a nejspíš se o něj příliš nezajímají, na hypoteční úvěr. Otázka zněla: *Která z těchto reklam by vás asi na první pohled zaujala.* U reklamy E jsme předpokládali, že může zaujmout výrazným barevným obrázkem lišky a architektním odkazem k žánru pohádky, případně i intertextovým odkazem ke konkrétní výpovědi na začátku pohádky (*Jak chytrá liška k bydlení přišla*). Reklama F měla oslovit recipienta obrazovým i textovým odkazem k filmu *Postřižiny*. Reklama G oproti předchozím nebyla kreslená, ale zobrazovala reálnou postavu ženy v moderní kuchyni, ukazovala tedy konkrétně to, co mohou klienti banky získat. Výrazně barevný je slogan *Splňte si svůj sen o lepším bydlení*, který představuje jeden ze základních prostředků přesvědčování reklamou – nabídku splnění touhy (Burton – Jirák, 2001).

Z 245 dotazovaných si reklamu E vybralo 129 respondentů (52,7 %), reklamu F zakroužkovalo 63 dotazovaných (25,7 %) a reklamu G pouze 47 (19,2 %). (Tři dotazovaní na otázku neodpověděli a odpověď tří zněla, že se jim nelíbí ani jedna z nabízených reklam.)

V případě této otázky se v porovnání s předchozími reklamami důvody výběru velmi málo variovaly. U reklamy E byl nejčastějším argumentem výběru obrázků / obrázků lišky, a to celkem u 67 (!) respondentů, např.: *výrazný / poutavý / vtipný / veselý / zajímavý / pěkný / hezký obrázek, obrázek lišky, mám ráda lišky, liška je cool, hezky namalovaná liška* atp. Dále dotazovaní uváděli barevnost (celkem 26): *poutavější barvy/jasně barvy/ výrazné barvy / barevně zajímavá / víc barevná / hodně barevná / barvy bijí do očí / nejpestřejší* atd. Často se opakovala též výraznost reklamy (14 odpovědí): *výrazná/ velmi výrazná/ výraznost. Bije do očí. Kdo by ji mohl přehlédnout? Strhává na sebe pozornost* atd.

Mezi dalšími odpověďmi se objevilo např.: *Nemusí se zkoumat podrobnosti a hned je jasný, o co jde. Velká chlupatá hlava hned upoutá. Je taková veselá.*

Architextový odkaz reflektuje pouze 5 odpovědí, a to jinak, než jsme předpokládali: *Je v ní pohádková postava. Nápis na knize mě nutí ho „rozluštit“.* *Velký jasný obrázek, vtipné heslo připomínající titul pohádky, nicméně na cílovou skupinu asi lépe zapůsobí G, která je serióznější. Neobvyklé spojení lišky čtoucí pohádku o liškách. Evokuje Slabikář.*

Reklama F nejvíce zaujala intertextovým odkazem k filmu Postřižiny (33 odpovědí, např. *Protože připomíná film Postřižiny. Protože tam kopírují obrázek z filmu Postřižiny. Kvůli obrázku z filmu Postřižiny, který mám ráda a je všeobecně známý. Protože je to z filmu Postřižiny, když si nechala ostříhat ty dlouhé vlasy. Tu scénu si pamatuju z filmu Postřižiny*). 6 dotazovaných uvedlo jako důvod výběru vtipnost reklamy. Předpokládáme, že i ti zřejmě odhalili intertextovou narážku na film. 7 respondentů zaujal použitý obrázek (např. *Zjednodušený obrázek – lze ho rychleji obsáhnout. Velký obrázek, zajímavý obrázek apod.*).

O tom, že ne vždy byla narážka na film odhalena, svědčí např. tyto odpovědi: *Zajímá mě, co se skrývá pod nápisem. Zajímalo by mě, proč má za kolem přivázané vlasy.*

Tři respondenti uvedli, že je motiv Postřižin odpuzuje nebo že ho považují za zneužití filmu.

U reklamy G přesvědčila studenty větší důvěryhodnost či serióznost. Z odpovědí uvedme např.: *Jedná se o důležitou a zásadní věc, takže myslím, že sem vtipy moc nepatří a dám přednost na první pohled serióznější reklamě.*

Působí prestižněji. Je na vyšší úrovni. Ostatní mi svým dětským designem přišly nedůvěryhodné. Nepřijde mi jak pro malé děti. Tahle jediná ukazuje bydlení reálně na obrázku.

12 dotazovaných uvedlo, že se jim líbí realističnost reklamy, předvedení produktu, který chceme získat, např.: *Foto z reálného prostředí. Tahle jediná ukazuje bydlení reálně na obrázku. Je názorná. Jasně ukazuje, co můžeme získat.*

Pět respondentů ocenilo barevnost reklamy, dalším pěti se líbilo, že reklama není kreslená či „animovaná“, např.: *Kreslená reklama se mi nezdá v módě. Působí elegantně, žádné kreslené nesmysly.*

Jednoduché ztvárnění, které oproti ostatním reklamám příliš nenamáhají, ocenily následující odpovědi: *Lehce stravitelné informace v příjemném prostředí. Nevyžaduje příliš velké úsilí mozkových buněk.*

Ve třetí otázce tedy reklama se zapojeným intertextovým odkazem (F) nebyla hlediska našeho hodnocení nejúspěšnější, ale umístila se relativně dobře. Zdá se navíc, že přesvědčujícím momentem u výběru reklamy F byl v tomto případě většinou skutečně intertextový odkaz, ne kombinace prostředků nebo případně úplně jiný přesvědčovací prostředek.

Nedá se s jistotou říci, že by intertextovost fungovala víc než ostatní reklamní strategie, ale na určitou skupinu lidí zřejmě větší dopad má – na lidi vzdělané, intelektově vyspělejší, kteří mají větší přehled, dávají přednost věcem složitějším před primitivnějšími, jsou schopni odhalit vtíp. Je otázka, zda ocenění náplně reklamy posléze není samoučelné, zda fungují všechny požadované fáze recepce reklamního textu (tedy i vyvolání zájmu, přiřazení konkrétního inzerovaného produktu, jeho zapamatování a vykonání „akce“, tzn. koupě výrobku.)

Zdá se, že využití intertextovosti v reklamách vyžaduje u recipienta jisté intelektuální úsilí a není vhodné na prvotní upoutání pozornosti. K tomu je vhodnější využít jiných prostředků, např. barev či výrazných obrazových motivů. K navázání pozitivního vztahu k produktu, k probuzení pozitivních emocí, které bývají tvůrci reklam záměrně vyvolávány, je intertextovost v kombinaci s humorem velmi vhodná. Měli bychom ji tedy brát v potaz i při hodinách mediální výchovy a zařadit ji mezi často používané osvědčené prostředky reklamních kreativců, o kterých víme, že na nás působí.

Literatura:

Burton, G. – Jiráček, J.: *Úvod do studia médií*. Brno 2001.

Čapková, R.: *Intertextualita jako prostředek přesvědčování v reklamě*. In: *Metody a prostředky přesvědčování v masových médiích*. Ostrava 2005, s. 39-45.

Češi a reklama 2008, Proměny postojů české veřejnosti k reklamě. dostupné na:

<http://www.factum.cz/tz292?PHPSESSID=b2ebb0da967467b86a1248579422aa05>

. cit. 26.10.2008

Čmejková, S.: *Reklama v češtině, čeština v reklamě*. Praha 2000.

Homoláč, J.: *Transtextovost a její typy*. In: *Slovo a slovesnost* 1994, roč. 55, s. 18-33, s. 99-105.

Potůček, J.: *Dejme tam sex*. In: *Reflex* 2007, č. 9, s. 38 – 44.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

A.



*Dovolujeme si oznámit,
že se ženíme Komáři*

TANTUM 40 g
5% gel

www.medicomint.cz

**Po bodnutí hmyzem
chladí, léčí, zklidňuje**

B.



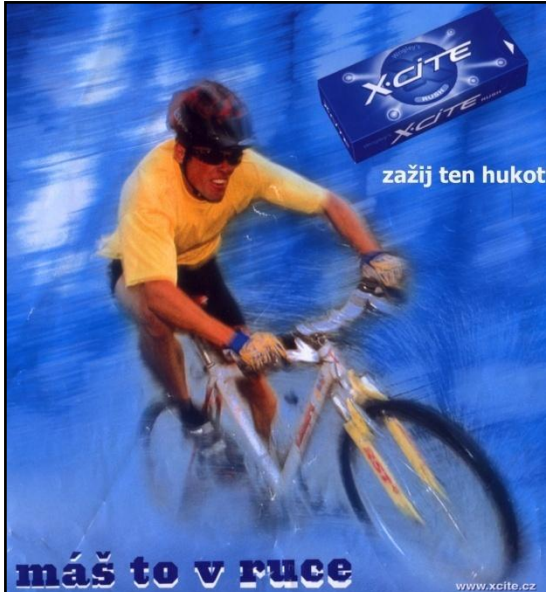
**Podráždění Vaší kůže
GEL FENISTIL rychle zmůže!**

Fenistil gel 20 g

Odstraňuje svědění po poštípání hmyzem

Výrobce: Novartis s.r.o., Praha, ČR.

C.



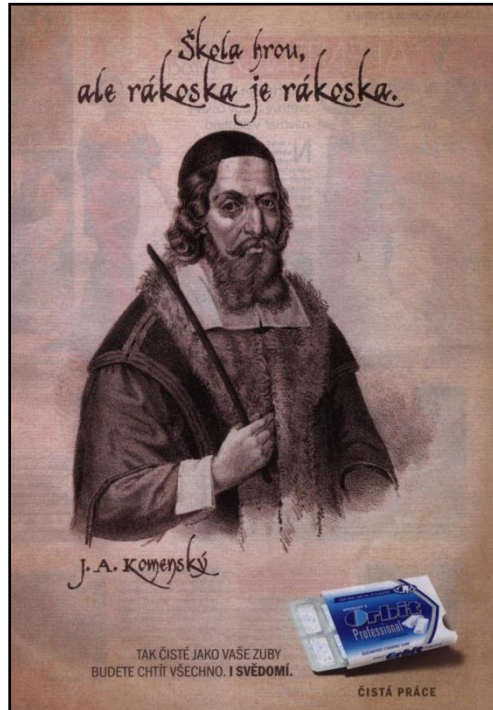
XCITE

zažij ten hukot

máš to v ruce

www.xcite.cz

D.



*Škela hrou,
ale rákoska je rákoska.*

J. A. Komenský

TAK ČISTĚ JAKO VAŠE ZUBY
BUDETE ČHTÍT VŠECHNO. I SVĚDOMÍ.

ČISTÁ PRÁCE

E.

do 31.12.

JAK CHYTRÁ LIŠKA K BYDLENÍ PŘIŠLA

Českomoravská hypoteční banka zkracuje...
A to nejen své jméno, ale i cestu k bydlení...
Přijďte - a zkrátte si cestu domů...

**Českomoravská
stavební spořitelna**

Na těchto zápisnicích můžete získat výhodu...

F.

Je nová doba zkracování!

Českomoravská hypoteční banka zkracuje...
A to nejen své jméno, ale i cestu k bydlení...
Přijďte - a zkrátte si cestu domů...

Hypoteční banka
ZKRÁTÍTE SI CESTU DOMŮ

Českomoravská

G.

Splňte si svůj sen o lepším bydlení

CSOB
Pro lepší život

Jde to rychle a jednoduše
Potřebujete peníze na rekonstrukci, zařízení nebo dokonce koupit nemovitost? Do druhého dne můžete mít bez zálohů až 600 000 Kč na svém účtu. Informujte se v kterékoli pobočce CSOB.

Letní prázdninový kurz lužické srbštiny

Autor: Jitka Holasová

V letním semestru akademického roku 2007/08 jsem absolvovala v rámci mého studia jednooborové češtiny na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem další z kurzů slovanských jazyků (předcházela slovenština a polština), a to lužickou srbštinu pod vedením Mgr. Zdeňka Valenty. Uvědomila jsem si, že sorabistickou problematiku vůbec neznám, přičemž bych se o ní ráda dozvěděla něco více. To byl jeden z důvodů, proč jsem se přihlásila na letní kurz lužické srbštiny.

Ve dnech 28. července až 15. srpna 2008 se v Budyšíně konal již XVI. Letní prázdninový kurz lužickosrbského jazyka a kultury. Zastřešující osobou tohoto setkání byl pan Šen ze Serskeho institutu v Budyšíně.

V Budyšíně sídlí dvě důležité instituce Lužických Srbů – Domowina a Serbski institut. Obě instituce se zajímají o osobitou kulturu Lužických Srbů v minulosti i současnosti. Domowina byla založena v roce 1912, přičemž se zaměřuje na prosazování národních zájmů a pěstování lužickosrbského jazyka a kultury. Serbski institut vznikl v roce 1992, má podobné zaměření jako Domowina, navíc se zabývá i interdisciplinárními výzkumy současné situace Lužických Srbů a otázkou postavení tzv. malých jazyků a kultur v Evropě.

Je dobře známo, že postavení Lužických Srbů není jednoduché. V německé ústavě se mluví o jednom národu (německém). Z tohoto pohledu je s jistou nádsázkou snad možno říci, že komunita Lužických Srbů je řazena vedle jiných kulturních a zájmových spolků.

Prázdninového kurzu se zúčastnilo 49 účastníků – z České republiky, Polska, Německa, Ruska, Ukrajiny, Slovenska, Slovinska, Makedonie, Srbska, Japonska, Maďarska, Spojených států amerických, Finska a Švýcarska. Většinou se jednalo o

vysokoškolské studenty či pedagogy slavistických oborů, popř. zájemce o sorabistiku.⁵⁵

Na kurzu si bylo možno zvolit mezi výukou horní či dolní lužické srbštiny. Většina z nás, především Češi, preferovala horní lužickou srbštinu, která je bližší češtině. Přesto letošní kurz zaznamenal zvýšený zájem i o dolní lužickou srbštinu. Navštěvovalo ji okolo dvaceti studentů (v předchozích letech pouhých deset). Lektori jazyka pocházeli zejména z řad pracovníků Serbského institutu v Budyšině či vyučujících z lipské univerzity, kde se sorabistika vyučuje (počet vyučujících a studentů je třicet sedm). Byli to např. Kamil Štumpf, Timo Meškank, Fabian Kaulfürst.

Pořadatelé připravili účastníkům bohatý program. Každé dopoledne mimo neděli probíhala výuka jazyka, poté následovala přednáška o životě, kultuře a historii Lužických Srbů. V době odpolední vždy probíhal literární seminář pod vedením Dietricha Šořty, který nás seznamoval s tvorbou Kresćana Krawce. Se zmíněným spisovatelem jsme se setkali na jeho autorském čtení v Smolerově knihkupectví, kde četl z jeho nové knihy *Paradiz*.

Pro kurzanty byly také připraveny výlety do Dolní Lužice, a to do Lubina, kde jsme *colmikovali na blatech* (colmikovat = jezdit na loďce), později zhlédli ve vesnici Nowej Niwje tzv. *lapanie kokota* (= chytání/trhání kohouta). Tento zvyk pořádá srbská mládež během žní. Dále následovala exkurze do Míšně a do katolické Horní Lužice. V Njebelčicach byl pro návštěvníky připraven tzv. ptačí kvas – hostina, která se vždy chystá na svatby. Jedná se o typickou polévku a vařené hovězí maso s křenovou omáčkou. Zajímavou zkušeností bylo rovněž setkání s rekonstrukcemi tradiční lužickosrbské hudby v podobě vystoupení skupiny Stara serbska hudźba.

Průběh letního prázdninového kurzu lužické srbštiny hodnotím velmi pozitivně. Lze však jen s lítostí očekávat další jazykové, resp. kulturní osudy Lužických Srbů.

⁵⁵ V České republice již není sorabistika součástí studijních programů. V současnosti je vyučována pouze na PF UJEP v Ústí nad Labem a na FF MU v Brně. V obou případech se jedná o jednosemestrální kurz.

Dodatky k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského

Autor: František Čajka

Projekt Dodatků k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského⁵⁶ (dále Dodatky) je dalším stupněm ve zpracování a představení unikátního lexikálního materiálu, který čeští paleoslovenisté a slavisté sbírali zejm. v druhé polovině minulého století. Výsledkem jejich práce je již ukončený *Slovník jazyka staroslověnského* (dále SJS; I. díl 1966, II. díl 1973, III. díl 1982, IV. díl 1997 – celkem vyšlo 51 sešitů, které vycházely v období 1958-1997).⁵⁷ Dodatky na SJS přímo navazují s tím, že se po realizaci stanou integrální, pátou částí slovníku.

Již v době průběžného vydávání jednotlivých sešitů původního SJS byla zřejmá nutnost zpracovat paralelní materiálové dodatky k SJS.⁵⁸ V souvislosti se zpracováním SJS byly mj. řešeny velmi složité teoretické a diskusní otázky, které si uvědomovali zejména zpracovatelé sami, zčásti na ně byli upozorněni recenzenty. Řadu jich vyřešili z hlediska lexikografické praxe již v průběhu práce na II. dílu SJS a zvláště počínaje III. dílem, jehož definitivní podobu (jakož i IV. dílu) jako hlavní redaktorka dotvářela doc. PhDr. Z. Hauptová, CSc.⁵⁹ Úvodní díl SJS byl tedy vydán za zmiňované, ne zcela ujasněné situace. Průběh projektu je tedy motivován snahou o povýšení původního prvního dílu SJS na kvalitativní úroveň dílů následujících. Idea sestavení dodatků k prvnímu dílu SJS byla rozsáhle diskutována i v kontextu mezinárodním, přičemž byla všestranně podpořena (v poslední době např. na mezinárodní konferenci *Církevněslovanská lexikografie 2006*, již uspořádal Slovanský ústav AV ČR, Český komitét slavistů a Komise pro církevněslovanské slovníky při Mezinárodním komitétu slavistů).⁶⁰

⁵⁶ Příspěvek vychází s podporou grantového projektu GA ČR č. 405/08/1582 Dodatky k prvnímu dílu Slovníku jazyka staroslověnského.

⁵⁷ Viz *Slovník jazyka staroslověnského* (= *Lexicon linguae palaeoslovenicae*). Hl. red. J. Kurz (díl I-II), hl. red. Z. Hauptová (díl III-IV). – V nedávné době byla vědecká hodnota díla oceněna také reedicí původní podoby slovníku, viz *Славяръ старославянскаго языка*. I-IV. Санкт-Петербург 2006. [reprint].

⁵⁸ Bláhová, E.: *Jubileum Slovníku jazyka staroslověnského. K 30. výročí zahájení jeho tisku a k 60. narozeninám jeho hlavní redaktorky Zoe Hauptové*. *Slavia* 4 (1989), s. 337-352.

⁵⁹ Práce jako hlavní redaktori vedli J. Kurz (sv. I-II) a Z. Hauptová (sv. III-IV), která ovšem z politických důvodů nemohla být uvedena jako hlavní redaktorka třetího svazku, kde je nominálně uveden jako hl. redaktor J. Kurz.

⁶⁰ Viz Havlíková, L.: *Církevněslovanská lexikografie*. *Akademický bulletin* 12 (2006), s. 15. [zpráva] – Povaha projektu a postup prací byl prezentován na zasedáních Komise pro církevněslovanské slovníky při Mezinárodním komitétu slavistů, a to v Moskvě (2007) a v Ochridu (2008).

Projekt Dodatků si klade za cíl zpracovat doplňky a opravy k prvnímu dílu dokončeného, světově uznávaného *Slovníku jazyka staroslověnského*. Předkládaný projekt způsobem zpracování vychází z úzu SJS. Opírá se o dosud nevyčerpaný materiál staroslověnské lístkové kartotéky, která obsahuje přes 2 000 000 lístkových záznamů. Smyslem projektu je sestavení doplňků k existujícím heslům prvního dílu SJS, a dále zpracovat na základě nové excerpce staroslověnská hesla zcela nová, jež z řady důvodů neobsahuje první díl SJS (těmito důvody jsou zejména nové nálezy staroslověnských rukopisů a neúplná excerpce původních pramenných podkladů). Současně probíhá revize problematických hesel prvního dílu SJS.

Excerptní báze pro Dodatky vychází z teoretického vymezení okruhu excerpovaných památek pro původní slovník – je využit materiál z nejstaršího období staroslověnského písemnictví, tj. z památek zachovaných či vzniklých v této epoše. Prakticky se jedná o památky náležející do tzv. kánonu klasických textů (jazykově se jedná o tzv. klasickou, resp. kanonickou staroslověnštinu), dále o biblické, liturgické, paraliturgické, hagiografické, homiletické, právní aj. texty, které vznikly v období literární činnosti slovanských apoštolů či jejich žáků (i když nejsou zachovány v podobě kanonické), a o texty českocírkevněslovanské (materiál zmiňovaných památek je zařazen z důvodů jazykových a kulturněhistorických).

Při shromažďování materiálu je u památek v době vydání SJS neznámých a zatím neexcerpovaných provedena úplná excerpce, u památek vyexcerpovaných neúplně je excerpce doplněna (jedná se o nově nalezené části *Euchologia sinajského a Sinajského žaltáře*, *Vatikánský palimpsest*, *Zografský hlaholský palimpsest*, *Bojanský hlaholský palimpsest*, tzv. novgorodský rukopis *Nikodémova evangelia*, *Besědy na evangelije*, *kánon Dimitriův*, *Někotoraja zapověď*, nově nalezené předlohy *legendy o svatém Vítu*, *Napisanije o pravej věre*, nově nalezené části předlohy *Supraslského kodexu*). Součástí projektu jsou i opravy původních slovníkových hesel prvního dílu SJS.

Projekt je zpracováván v oddělení paleoslovenistiky a byzantologie Slovanského ústavu AV ČR, které se jako jediné pracoviště svého druhu v České republice zabývá kromě výzkumu v oblasti staroslověnského a církevněslovanského jazyka především lexikografií. Oddělení disponuje staroslověnskou lístkovou kartotékou, dále také

řecko- a latinsko-staroslověnskou kartotékou a bohatou lexikologickou a lexikografickou příruční knihovnou.

Projektem Dodatků tak bude splněn ambiciózní vědecký cíl uzavření a aktualizace podstatné části nejrozsáhlejšího a nejúplnějšího staroslověnského slovníku vůbec. Potřeba vydání je dále posílena paralelní reedicí původního SJS vydaného v současné době v Rusku.

Zamýšlené dílo je primárně určeno slavistům a paleoslovenistům. Mnoho důležitého materiálu však přinese i byzantologům, historikům, historikům umění, etymologům, grecistům aj.

Tříletý projekt bude zakončen v roce 2010 publikací tří sešitů Dodatků v rozsahu 64 stran A4 na jeden sešit.