

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

**Užití autobiografických motivů v dílech Edgara Dutky,
Elišky Vlasákové a Antonína Bajaji**

The Use of Autobiographical Motifs in Works of Edgar Dutka,
Eliška Vlasáková and Antonín Bajaja

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Autorka DP: Jitka Pokorná

Bydliště: Pražského 632, Praha 5

Obor studia: ČJ – AJ

Typ studia: prezenční studium

Rok dokončení DP: 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury.

V Praze dne 1. 6. 2012

.....
Jitka Pokorná

Obsah

Předmluva.....	4
Proměna psaní v literaturu.....	5
Proměna textu v příběh.....	10
Proměna života v umění.....	14
Proměna literatury v totalitě.....	21
Edgar Dutka.....	25
Prototyp 20. století.....	25
U Útulku 5.....	26
Téma dvojníka.....	38
Prolínání světů, autenticita díla.....	46
Eliška Vlasáková.....	48
Jako sen.....	48
Jedním okem.....	54
Povídky a drobné prózy.....	59
Mozaika života.....	63
Antonín Bajaja.....	67
Na krásné modré Dřevnici.....	70
Tříšť vzpomínek.....	72
Amare a ricordare – milovat a vzpomínat.....	77
Realita nebo literární fikce?.....	79
Jedna generace, jedno téma.....	81
Užití autobiografického motivu.....	85
Autobiografie jako žánr.....	87
Seznam použité literatury.....	90
Seznam elektronických zdrojů.....	92
Resumé.....	94
Abstract.....	95
Klíčová slova.....	96
Key Words.....	96

Předmluva

Předmětem diplomové práce je srovnání přístupů k využití autobiografických motivů v literárním díle. V úvodní teoretické části je pojednáno obecně o problematice autora a autorství, o odrazu údajů biografické povahy v uměleckém díle a je nastíněna i problematika provázející československou uměleckou literaturu ve druhé polovině 20. století.

Všichni tři autoři, jejichž díla jsou předmětem hlavní analýzy, prožili totiž významnou (v jistém slova smyslu určující) část svého života právě na pozadí společenských událostí socialistického státu. Narodili se počátkem čtyřicátých let. Ve svých literárních dílech se obrací zejména k tématu dětství, k obyčejným až banálním dětským prožitkům, jež byly však, ač nenápadně, významně ovlivněny politickým děním. „Velké dějiny“ tak vstoupily do dějin soukromých.

Každý z uvedených autorů přistupuje ke zpracování autobiografických motivů trochu odlišně, každý volí jinou strategii a jiné kompoziční uspořádání, lze však nalézt i společné rysy.

Na prózách Edgara Dutky budeme sledovat prolínání fikčních světů, opakující se motivy, jež prostupují jeho dílo, a jejich souvislost se životem reálného autora. V analýze prozaických textů Elišky Vlasákové se zaměříme zejména na míru a způsob vyjádření pravdivostní hodnoty jejího literárního díla. A konečně, prostřednictvím vzpomínkové prózy Antonína Bajaji, ukážeme zpracování autobiografických motivů do neobvyklého kompozičního uspořádání.

Konkrétní údaje biografického charakteru byly zjišťovány zejména mediální prezentací autorů (v novinách a časopisech), Elišku Vlasákovou jsem kontaktovala osobně.

Závěrem práce je porovnání analyzovaných děl, v nichž se autobiografické motivy projevují nejvýrazněji.

Texty autobiografického charakteru mají velmi dlouhou historii, přesto se autobiografie jako uznávaný žánr zařadila na pole literární vědy teprve nedávno.

Proměna psaní v literaturu

Literární dílo může vzniknout za nejrůznějších okolností a s nejrůznějším záměrem. Obrátíme-li se hlouběji do historie, mluvíme o prvních psaných textech, prvních písemných památkách, které vznikaly především z praktických pohnutek, z potřeby sdělit konkrétní informace širšímu publiku. Šlo především o informaci, zprávu, která měla být prostřednictvím písemného projevu přenesena do větších vzdáleností, než jaké umožňoval přímý kontakt, nebo měla být prostřednictvím písma uchována pro další generace. Nejstarší písmo je spojeno se vznikem velkých společenských center, posléze států a sloužilo především k záznamům ekonomického charakteru. Nejstarší písemné památky jsou tedy anonymní, což vyplývá z jejich povahy.

Opusťme však oblast písemnictví a zaměřme se na oblast literární, tedy na psaná díla vytvořená s prokazatelným estetickým záměrem. Už ve třetím tisíciletí před Kristem se formovala literatura jako umělecký žánr a stávala se svébytnou oblastí. Nejstarší literární díla pochází z oblasti Sumeru, Egypta, Indie a Číny. Před vznikem písemných projevů je však nutné předpokládat dlouhé období ústní tradice. Vzpomínáme-li nejstarší známé literární památky, vzpomínáme, až na výjimky, konkrétní práce, nikoliv jejich autory. K přiblížení stačí jejich zasazení do kulturního kontextu či jejich místo vzniku.

Starověké kultury byly zakotveny převážně nábožensky. Vznikala tedy řada náboženských textů, jejichž autorství je někdy uvedeno, jindy není. Bible, jakožto nejrozšířenější kniha náboženských textů naší civilizace, je považována za soubor textů inspirovaných Bohem. Znamená to, že Bůh vedl biblické autory skrze pisatelovu zkušenost a zkušenost jeho společenství. To však nechrání pisatele před chybami nebo omezeními jeho doby, naopak to tyto případné chyby nepřímou vysvětluje. Některé z biblických textů mají autora explicitně uvedeného (Nový zákon obsahuje kromě jiného vylíčení života a učení Ježíše Krista v podání jeho čtyř učedníků), jiné zůstávají nepodepsány.

Postupem času se však písemný projev ustaluje, zejména po stránce formální, a nedílnou součástí literárního díla se stává i podpis autora. Z období 8. – 7. století před Kristem tedy známe například díla konkrétních čínských básníků.

S anonymitou významných literárních děl se setkáváme ještě ve středověku, kdy vzniká řada hrdinských eposů, ovšem obecná tendence díla podepisovat a jméno autora považovat za podstatnou součást díla je prokazatelná.

Autorství postupem času nabývá pevnou pozici, autor již není jen pisatelem, ale stává se skutečným uměleckým tvůrcem. Otevírá čtenářům pohled do nového fikčního světa, světa, který vybudoval, a tím světem je i provází. Autor tedy vědomě koncipuje text jako dílo, celý proces zpravidla vědomě prožívá a upírá se k danému cíli. Prosazuje se tedy moment „autorskosti“ (D. Hodrová, 2001, 25) a podpis autora se stává nedílnou součástí literárního díla.

Člověk se stává spisovatelem z různých pohnutek. Pro někoho je lákavá představa takzvaného „vstupu do literatury“, to, že jeho dílo dostane formální podobu knihy a vyvolá ohlas u čtenářů, u jiného je podstatná vidina honoráře, ale většina významných autorů, kteří značně ovlivňují literární směr své doby, píše zkrátka z potřeby psát. Psaní je nedílnou součástí jejich života, jejich posláním, i když by se někdy mohlo zdát, že život bez něj by byl jednodušší a snad i šťastnější. Sartre mluví o odreagování nutkové neurózy.

Z této neodbytné potřeby podle všeobecného přesvědčení tvořil například i jeden z nejvýraznějších tvůrců píšicích na českém území, a to Franz Kafka. Jeho potřeba psát byla tak značná, že tvořil i s vědomím, jak ho tato práce vyčerpává a oslabuje po stránce fyzické i psychické. Byl si patrně vědom jakési síly, kterou literatura má. V textu jsou klíče, které dokáží cosi intimního odhalit. Kafkovo dílo je v podstatě nepřetržitou osobní zповědí. Důkazem je i to, že na sklonku života požádal svého věrného přítele Maxe Broda, aby po jeho smrti celé dílo zničil. Franz Kafka publikoval během svého života pouze zlo-mek své tvorby, a to ne ten, který založil jeho světovou slávu.

Paradoxně můžeme ukázat dalšího výrazného tvůrce, jehož motivace psát byla zejména ekonomická. Byl to Jaroslav Hašek, bohém s věčně prázdnou kapsou.

„Vypráví se příběh, patrně anekdotický, který však jistě nemá od skutečnosti daleko, že nakladatel Vilímek nutil Haška k splnění jeho literárních závazků tak, že ho zamkl do své kanceláře a nepustil ho odtud, dokud Hašek nenapsal dávno slibovanou (a předem hono-rovanou) povídku.“ (F. Kautmann, 1999, 11)

Jaroslav Hašek publikoval rád a hojně, ale o literární slávu mu nešlo. Chápal psaní jako řemeslo, kterým si vydělává na své živobytí. Literární svět pro něj neměl valnou hodnotu, jakoby ho přezíral či jím dokonce pohrdal. Hašek měl rád lidi a život, byl to otevřený člověk, který rád bavil sebe i okolní společnost. Nad dalším osudem svého

literárního díla patrně příliš nerozvažoval, netrpěl pocitem, že se svým textem posílá do světa i část sebe.

Literární tvorba je každopádně motivována různými způsoby. Někteří autoři píšou více pro sebe, pro čistou potřebu vyjadřovat se literárním způsobem, jiní naopak považují psaní za zaměstnání jako každé jiné. Kromě těchto dvou prototypických případů existují samozřejmě i další možné cesty do „literatury“, cesty k tomu, aby se člověk stal autorem.

Literární svět se otevírá dvěma směry. Z jedné strany je otevřen tvůrcům. Ti literární svět formují, ovšem jen z části. Z opačné strany do tohoto světa vstupují čtenáři, kteří mají na jeho celkovou podobu také významný vliv. Je to důkazem toho, že literatura vždy byla a je i nadále z velké části projevem komunikace, i když jí nelze upírat, že zaujímá mezi komunikativními způsoby zvláštní postavení.

„Operujeme tu s pojmem „dílo“ jako s „konstantou“, ale ve skutečnosti se jedná o „proměnnou“. Za tímto pojmem si totiž musíme představovat celou sérii různých pojetí díla. Především je zřejmé, že něčím jiným je dílo pro toho, kdo je píše a pro něhož je součástí díla i jeho geneze, jiným je pro toho, kdo je čte, a jiným pro toho, kdo je analyzuje...“ (D. Hodrová, 2001, 23)

Na otázku *Proč čtete?* velká část dotazovaných odpoví ve smyslu *Abych se něco dověděl*. Probíhá-li diskuze o literárním díle, téměř vždy dojde na otázku *O čem to je?* V nejširším slova smyslu nese obsah literárního díla nějakou informaci, ať už historickou, psychologickou, sociologickou nebo jinou. Děj prózy, i když smyšlený, finguje zpravidla nějakou skutečnost. Tedy – vydává se za historii. A pro některé čtenáře může mít tato historie větší váhu než konkrétní historická událost podložená vědeckými fakty. V literárním díle je (i když zdaleka ne vždy) událost zobrazena barvitě, detailně, zkrátka tak, že si ji dokážeme zasadit do světa, ve kterém žijeme nebo ve kterém žili naši předkové, a tím dostává informace obecnější platnost.

„I ti nejnávštěvnější čtenáři hledají v krásné literatuře poučení: Marx např. konstatoval, že se z Balzacových románů dozvěděl o politické ekonomii víc, než ze všech politicko-ekonomických knih té doby dohromady. Masaryk s oblibou studoval krásnou literaturu určitého národa, aby poznal jeho charakter.“ (F. Kautman, 1999, 6)

Vrátíme-li se ještě jednou k otázce *Proč čteme?*, další častou odpovědí bude *protože nás to baví*. Velká část čtenářů stále považuje čas strávený nad knihou za relaxaci a příjemný zážitek. Tato a předchozí zmíněná odpověď *Abych se něco dověděl* leží paralelně vedle sebe, přesto se částečně překrývají. Ty, které uspokojí především vstřebávání informací, se uchylují k dennímu tisku či k literatuře faktu. Naopak ti čtenáři, kteří vyhledávají estetiku, uchýlí se k beletrii, čili literatuře krásné. Přesná hranice mezi beletrii a literaturou faktu se však stanovuje těžko. Navíc je předěl mezi krásnou a naučnou literaturou čím dál tím vágnější.

„Ve starověku u mnohých národů splývají vědecké a náboženské představy, historie a filozofie v literárních formách, které dnešní literární historie běžně přijímá jako díla beletristická. Současně však mají své místo i v dějinách náboženství, filozofie a historiografie. Lucretiova básnická skladba *O podstatě světa* je jistě zaznamenána všemi dějinami antické poezie, dokonce se na ní demonstrují některé zákonitosti latinské poetiky, ale stejně tak je probírána ve všech dějinách antické filozofie jako nejkompaktnější shrnutí filozofických názorů Epikurových. Platonovy dialogy patří na prvním místě do dějin filozofie. Jsou však demonstrovány i v dějinách literárních žánrů.“ (F. Kautmann, 1999, 7)

Už v dobách antického Říma byla literatura charakterizována adjektivy *dulce et utile*, čili literatura líbezná a užitečná. Každý z těchto přívlastků odděleně představuje polární nepochopení funkce literatury. Teze, že literatura je potěšením, reaguje na názor, že literatura je poučením. Ani jedna z tezí odděleně není pro charakteristiku literatury přijatelná. Tyto dvě funkce by měly, mluvíme-li o takzvané kvalitní literatuře, nejen koexistovat, ale přímo splývat.

„...potěšení z literatury není jedinou preferencí z dlouhé řady možných potěšení, nýbrž je to „potěšení vyšší“. Je totiž potěšením z vyššího druhu činnosti, tj. nezaujatým rozjímáním. A užitečnost – vážnost, poučnost – literatury je příjemnou vážností, tj. není vážností povinnosti, kterou je nutné vykonat, či nezbytným poučením, nýbrž estetickou vážností vnímání.“ (R. Wellek, 1996, 41)

Dnešní čtenář nevyhledává v literatuře zpravidla pouze poučení nebo pouze estetický zážitek, ale obojí zároveň. Autoři beletristických

děl zašifrovávají do svých prací fakta z vlastního či jiného života, naopak autoři literatury faktu se často odchyľují od historických pramenů, ať už nevědomky nebo záměrně.

Umělecké dílo nese vždy obě funkce – informativní i estetickou, i když každou v různé míře. Čtenář literárního díla si je většinou vědom toho, že mu umělecký text má zprostředkovat určité obsahy, ale specifickým způsobem. Čtenář musí být otevřen určitému stylu komunikace, aby s autorem, respektive s jeho sdělením, navázal kýžený kontakt. Komunikačním prostředkem mezi autorem a vnímatelem se pak stává tzv. umělecká řeč, která dává čtenáři i autorovi mnohem větší prostor pro interpretaci než běžný prostý slovní projev.

„Pokud tedy čtenář přistupuje k uměleckému literárnímu dílu jako k prostému řečovému projevu, který plní funkci informativní, apelativní či emocionálně expresivní, pak samozřejmě se mýlí se smyslem uměleckého sdělení, uniká mu jeho specifičnost.“ (A. Haman, 2002, 75)

Proměna textu v příběh

Jazyk je materiálem pro tvorbu literatury, stejně tak jako bronz či kámen pro sochu nebo barva pro obraz. Jazyk ovšem nelze srovnávat s inertními materiály jako je například žula nebo akrylová barva. Jazyk je lidský výtvar se svým neustálým vývojem, se svou historií a kulturním dědictvím své jazykové skupiny.

Kromě jazyka pro běžnou každodenní mezilidskou komunikaci můžeme odlišit jazyk pro užití vědecké a pro užití umělecké, čili pro tvorbu imaginativní literatury. Specifičnost jazyka literárního lze nejlépe ukázat na kontrastu s jazykem vědy. Vědecký jazyk je silně denotativní, směřuje k systematickému užívání znaků blízkému symbolické logice či matematice. Tudíž jeden znak lze jednoduše nahradit znakem ekvivalentním. Takový znak přímo směřuje ke svému referentu, označuje určitou extralingvistickou realitu a nepoutá pozornost k sobě samému.

Literární jazyk je v tomto ohledu velmi odlišný, z určitého úhlu pohledu se může jevit i jako méně dokonalý. Charakteristickým znakem je konotativnost: každé slovo vyvolává v čtenáři určité představy a pocity, které zdaleka nejsou univerzální, ale závisí na konkrétních zkušenostech a vlastnostech recipienta. Umělecký jazyk není tedy primárně referenční, je plný dvojznačností a homonym. Kromě konkrétních odkazů k mimojazykové realitě sděluje i expresivní stránku – naladění a postoj mluvčího. Od čtenáře se tak neočekává jen prosté vstřebávání faktů, ale určitá forma aktivní spolupráce při vytváření celkového obrazu. Konkrétní znak není v umělecké řeči tak snadno nahraditelný jiným synonymním znakem, jelikož s sebou nese ještě další konotace potřebné k doladění vytvářeného příběhu. V uměleckém jazyce je kladen důraz na znak jako takový, na jeho zvukovou, grafickou i významovou stránku. Důkazem je i to, že v průběhu literárního vývoje vznikaly nejrůznější techniky pro zdůraznění určitých znaků, například metrum nebo aliterace. Jazyk imaginativní literatury zpravidla zdůrazňuje svou expresivní a pragmatickou stránku, vědecký jazyk se ji naopak snaží co nejvíce minimalizovat.

Běžně mluvený jazyk má mnoho podob, celou škálu sociálních a pragmatických variant. Jeho primární funkcí je komunikace, má samozřejmě i svou expresivní funkci, jeho podoba se liší podle emocionálního naladění mluvčího. Ovšem existují i případy, kdy tento jazyk nemá (alespoň primárně) funkci komunikativní, například tzv. „small talk“ – nezávazná společenská konverzace, která má především funkci sociální, nikoliv sdělovací.

V umělecké řeči jsou možnosti jazyka využívány zpravidla mnohem promyšleněji a systematictěji. Spisovatel, podobně jako sochař postupně z kusu neopracovaného kamene či hroudy hlíny tvoří svou sochu, hledá ta správná slova, formy a způsoby vyjádření k tomu, aby bylo dílo alespoň v jeho očích co nejdokonalejší. Literárnímu jazyku je vlastní estetická funkce, ale ani to nelze jednoznačně konstatovat. Hranice mezi literárností a neliterárností je pohyblivá, estetická funkce může proniknout i do neuměleckých jazykových projevů. Existují i přechodné literární formy jako esej nebo biografie.

Umělecký text není uměleckým textem sám o sobě. Literární dílo netvoří jen jeho autor, i když je jeho nejzjevnější příčinou, ale také čtenář a literární kritika. Recipient literárního díla může mít na jeho celkové vyznění zásadní vliv tím, že „...natáčí dílo k obrazu své estetické zkušenosti a uplatňuje svůj způsob přečtení díla...“ (A. Haman, 2010, 12) V procesu recepce každého textu nastupuje fáze interpretační, která je právě úlohou čtenáře.

Problém jednoznačné interpretace tkví v tom, že literární dílo není pouze artefaktem, není to jen text, který začíná a končí, ale právě vzhledem k použitému materiálu, tedy jazyku, přesahuje i mimo něj. Problém identity literárního díla je tedy v jeho neohraničenosti, jeho rozplývavosti. Autor si s rozplývavostí literárního díla často pohrává, činí onu nezřetelnost a neohraničenost smyslem či tématem.

Reakcí na toto rozplývání literárního díla v prakticky nekonečném množství interpretací je zkoumání díla jako věci prostřednictvím formalistické školy, kdy byly narativní postupy a konstrukce díla chápány jako něco pevného a neměnného. Na formalistickou školu navazuje teorie strukturalismu, kdy byla tato fixnost zpochybněna a od díla jako věci se posouváme k dílu jako znaku.

„Každé umělecké dílo je autonomní znak, který se skládá 1. z „díla-věci“, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z „estetického objektu“, který je v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci – jelikož běží o autonomní znak – nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů (věda, filozofie, náboženství, politika, ekonomie atd.) daného prostředí.“ (D. Hodrová, 2001, 31)

O díle se už tedy neuvažuje pouze jako o obrazu skutečnosti, nýbrž jako o jejím znaku. Je však třeba mít na paměti, že každý čtenář může rozumět témuž znaku jinak a také, že tento znak je historický, podléhá době a vždy se v novém kontextu proměňuje.

Jak již bylo zmíněno, tzv. non-fiction usiluje o předání informace s minimem možných komunikačních šumů, kdežto umělecká literatura je založena právě na své fiktivní povaze a často komunikační mezery záměrně nabízí. Volba těchto míst „nedourčenosti“ se od díla k dílu mění a podle Romana Ingardena může být jedním z charakteristických rysů struktury nejen konkrétního díla, ale i určitého literárního stylu a má význam i při studiu literárních druhů a žánrů. Kontrast je dobře patrný například v detailním realistickém popisu prostředí či zevnějšku postav a záměrné neurčitosti a „děravosti“ popisu ve fantastické próze.

„Označující a označované klouzají po hladině skutečnosti a v tomto procesu každé z nich „přesahuje“ rámce, které pro ně má v systému jazyka určeny jeho partner: označující chce vykonávat jiné referenční funkce než svou vlastní, a tak se chce vyjádřit jinými prostředky, než je jeho vlastní znak (tj. označující) a tak obohacuje své příslušné synonymie.“ (A. Haman 2010, 14)

Z toho vyplývá významová víceznačnost umělecké literatury. Výchozí text zůstává stále stejný, ale při různých čteních vznikají různé významy, zejména při čteních s časovým odstupem. Ve srovnání s ostatními uměleckými obory je postavení literatury specifické právě vzhledem k materiálu, jenž užívá. Jazyk je živý stále se vyvíjející element, který dostává svou konkrétní podobu až v konfrontaci s jeho uživatelem. Každý uživatel jazyka je individuálním subjektem s vlastními specifiky, a tudíž funkce určitých jazykových forem nemůže být nikdy zcela univerzální.

Literární interpretace jako součást literární vědy má blízko ke kritice. Zabývá se totiž přímým kontaktem mezi konkrétním dílem a jeho čtenářem. Ovšem interpretace bývá často zařazována i k teorii literatury, jelikož často používá její subdisciplíny (stylistika, versologie) jako klíče k odkrytí smyslu textu.

Interpretaci nelze vymanit ani ze souvislosti s literární historií. Každý text vznikl v určité době za jistých socio-kulturních okolností a podmínek. Jen těžko si lze představit kvalitní rozsáhlou interpretaci díla bez historické charakteristiky doby, v níž se formovalo. Historický umělecký i sociální kontext je nezbytnou součástí dobrého výkladu.

Každé literární dílo je v jisté míře determinováno dobou svého vzniku. Historická fakta pronikají do umělecké literatury v různé podobě a je otázkou, do jaké míry pak zůstávají fakty s objektivní výpovědní hodnotou či do jaké míry uměleckou fikcí, která nemá žádnou historiografickou platnost. Co se děje s historickými fakty, stanou-li se součástí uměleckého díla? U některých interpretací se

setkáváme s absurdním oddělením estetické a informativní funkce, což jednoznačně vede k nepochopení literárního díla jako celku. K takovýmto záměrným dezinterpretacím docházelo ve větší míře za dob totalitního režimu v Československu, kdy byla vlivnými jedinci nařizována likvidace konkrétního uměleckého textu či znemožnění působení konkrétní literární osobnosti. Objevovaly se tak pokusy o kontrolu literatury shora a o její „institucionalizaci“, což znamenalo eliminaci estetické povahy sdělení. Aby se umělecký text mohl stát předmětem institucionálního šetření a potažmo předmětem soudního sporu, musí být posuzován výhradně na úrovni věcné výpovědi. Takovýto pohled na literární dílo je absurdní, jelikož znamená popření základního atributu literárnosti čili popření jeho estetické povahy.

Moment, kdy se umělecká literatura stane politickým nástrojem, není pro literaturu přínosný. Ovšem lze v dnešní době na literární díla pohlížet čistě a jenom z estetického hlediska? Každý dnešní čtenář má na dosah velkou spoustu cest k nejrůznějším informacím z oblasti veřejného života. Některé zprávy o známých osobnostech nás neminou, i když se o to snažíme, jiné zprávy si naopak sami aktivně vyhledáváme. Přestože dnes není literární život zrovna tou nejsledovanější oblastí, tzv. velké osobnosti současné literární tvorby se v hledáčku novinářů a zpravodajů čas od času objeví a odkryjí veřejnosti něco z jejich soukromého života. Jsou však informace tohoto typu relevantní pro správný výklad literárního díla?

Proměna života v umění

Interpretace uměleckého díla z hlediska života a osobnosti tvůrce je jednou z nejstarších metod zkoumání literatury. Jedná se o biografickou metodu, kdy se badatel opírá o autorův životopis, je-li k dispozici, nebo alespoň o dostupné životopisné údaje. Tato cesta je oprávněná do té míry, kdy biografie vysvětluje či osvětluje skutečný autorův výtvar, tedy objektivně existující text, z čehož vycházejí především strukturalistické teorie.

„Právě text musí být tím, z čeho interpretace vychází a tím, k čemu se posléze opět vrací: „...badatele se týká jedině básnickovo slovo (...). Pouze ten, kdo interpretuje, nehledě napravo ani nalevo a zvláště ne za báseň, je básnickému dílu plně práv a hájí tak svrchovanost literární vědy“ (E. Staiger, 1996, 1). Zkoumání literárních i mimoliterárních faktů (autora, společenské reality) bývá pro interpretaci relevantní do té míry, do jaké se tyto jevy odrážejí v textu.“ (J. Holý, 2002, 12)

Vrátíme-li se opět hlouběji do historie literatury, obvykle nenarazíme na biografický materiál, ze kterého by bylo možné sestavit autorův podrobnější životopis. Bývají k dispozici jen údaje z veřejných dokumentů (jako jsou například matriky), ale ani tyto údaje nejsou příliš spolehlivé. U mnoha literárních velikánů není znám přesně rok narození, jelikož se záznamy různých úředních knih liší. Například o životě spisovatele celosvětového formátu jako je William Shakespeare objektivně víme jen velmi málo – narodil se ve Stratfordu nad Avonou, v 18 letech se oženil, poté přesídlil do Londýna, kde vynikl jako herec a dramatik a stal se spolujednatelkou jedné z tehdy nejlepších divadelních společností. Přesto nedostatek objektivních dat neodrazuje od pokusů sestavit podrobnější Shakespearův životopis. Ti, kteří se o to pokoušeli, zpravidla dospěli k seznamu trivialit typu, kde a v jakém období Shakespeare přebýval a podobně.

Aby v biografii bylo možné pokročit dále, nezbyvá než se opřít o další a jediný další zdroj, a tím je Shakespearova literární tvorba. Tímto krokem však vstupujeme na tenký led. Pracuje-li se s jeho hrami a sonety povrchně, vychází pak jako výsledek práce romanticky vykonstruovaný životopisný příběh, který je pak spíše fikcí než biografií. Z umělecké práce velkého spisovatele nelze prakticky odvodit nic, co by mělo pro jeho biografii objektivní platnost. Názory typu, že

Shakespeare prošel obdobím deprese, v němž napsal své nejslavnější tragédie, a že osobní vyrovnanosti dosáhl v *Bouři*, nejsou nikterak podloženy. Je absurdní si myslet, že k tomu, aby byla napsána kvalitní tragédie, musí být autor v depresi. Promluvy literárních postav nemusí korespondovat s myšlenkami, náladami ani názory jejich stvořitelů (psychofyzických autorů). Krajně biografický přístup pak dovoluje soudy typu: *MacBeth* je nevýznamná hra, jelikož je nejvzdálenější Shakespearově osobnosti (respektive tomu, co je za Shakespearovu osobnost považováno). K tomuto je třeba připomenout, že někteří vědci o Shakespearově autorství pochybují.

„Umělecké dílo tvoří jednotu na zcela odlišné rovině a má zcela jiný vztah ke skutečnosti než paměti, deník či dopis. Jedině zkomolením biografické metody se mohlo stát, že se ty nejintimnější a často také nejméně formální dokumenty autorova života staly ústředním tématem zkoumání, zatímco skutečné básně byly interpretovány ve světle těchto dokumentů a uspořádány podle měřítek, která nesouvisí, či jsou dokonce v protikladu s měřítky vyplývajícími z kritického posouzení básní.“ (R. Wellek, 1996, 106)

V literární teorii lze mimo jiné odlišit dvě tendence spisovatelských přístupů – objektivní a subjektivní. Objektivní básník zdůrazňuje svou otevřenost vůči světu a schopnost potlačit svou konkrétní osobnost, prvek osobního vyjádření je v tomto případě velmi slabý, zatímco subjektivní tvůrce pracuje právě na zdůraznění své osobnosti jakožto autorského subjektu, ve svém díle se vyznává a zpovídá. Nemůžeme však zjednodušeně tvrdit, že jsou tvůrci, kteří píší o sobě, a vedle nich ti, kteří píší o světě. I v subjektivně pojatém díle musíme rozlišovat mezi údaji autobiografické povahy a užitím autobiografického motivu. Pokud se v určitém díle objevují prvky, které jsou prokazatelně biografické, musíme si uvědomit, že tyto motivy jsou v průběhu tvůrčí činnosti autora různě transformovány a přeskupovány tak, že v podstatě ztratí specificky osobní význam a stanou se prostě jen materiálem nebo inspirací.

Literární dílo je dílo umělecké – je to záměrně vytvořený lidský produkt, jehož účelem bývá potěcha smyslů, estetický účinek na čtenáře. Přestože vztah mezi dílem a životem jeho autora je často velmi intimní, nemůžeme z toho vyvozovat, že umělecké dílo je pouhou kopií života. Autor se naopak ve svém díle může realizovat jinak – může ztělesňovat svá přání nebo si může vytvořit jakousi masku (své anti-já) a tak život zakoušet jinak. Tvůrce literárního díla je také ovlivňován

literární tradicí a konvencí, může tedy záměrně utvořit vykonstruovanou biografickou fikci stejně tak jako vskutku autentický biografický román třeba proto, že si to doba nebo móda žádá.

Ke značnému rozmachu autentizačních tendencí v české literatuře dochází v průběhu normalizace, a to vlivem politické situace. Z touhy vymanit literární projev z konvenčně nastavených schematických budovatelských románů socialisticko-realistické éry vzešla tendence prózu trochu polidštit, proniká tak do ní životní fakticita a osobní zkušenosti autora. Autorský subjekt není vzhledem k příběhu upozaděňovaný, naopak může text výrazně ovlivňovat, třeba pozdější konfrontací s vlastní životní realitou.

Ovšem k posilování role autorského subjektu v literatuře samozřejmě docházelo dávno předtím, úspěšní spisovatelé už od dob romantismu nezřídka zveřejňovali svůj deník či osobní korespondenci. Ani po pádu totalitního režimu autentizační tendence z literatury nemizí, ba naopak se zdá, že jejich intenzita narůstá. Dnešní čtenář, chtě nechtě denně ovlivňovaný bulvárními zprávami ze soukromého života veřejně činných osobností, má jistou zálibu v odtajňování soukromí. Vydání vlastního deníku se stává pro umělce módou, někdy dokonce i potřebným klíčem k úspěchu.

„Dneska je požadavek autenticity natolik usazen v myslích, že už není ani tak uměleckým hledáním, jako se stává kanonizovaným bičem... vypadá to, že kdo neuveřejní svůj deník, přestává být považován za spisovatele.“
(E. Kantůrková, 1994, 23)

Forma deníku je krajním případem subjektivace literatury, kdy si autor zaznamenává důležité i méně důležité události a zážitky svého života. Kromě konkrétních prožitků narážíme v denících i na intimní myšlenky, úvahy či prožitky nálad. V rámci tohoto žánru můžeme rozlišit tři typy, z nichž první je deník autentický, někdy též označovaný jako autochtonní či primární.

Takový deník zpravidla nebývá původně určen k veřejné produkci, i když se stává, že je přesto po čase vydán. Chce-li si někdo pravidelně zaznamenávat, co se mu v životě přihodilo, jaké události zažil, vede si deník. Jedná se tak o zcela soukromý dokument, který slouží svému pisateli k nejrůznějším účelům. Někdy bývá papír přítelem sdílejícím všechny strasti života a tím je pro člověka činí polovičními, jindy člověk usedá k prázdnému papíru proto, že si potřebuje utřídit své myšlenky a dojmy. Ať už je motivace k psaní deníku jakákoli, není to zpravidla motivace umělecká, i když se deník

posléze může uměleckým dílem stát. Jako příklad poslouží světově proslulý *Deník Anny Frankové*, deník třináctileté holandské židovské dívky, která se stala obětí fašismu a jejíž soukromé zápisky se dostaly po její smrti na veřejnost ve filmové i tištěné podobě.

Často bývají vydávány, zpravidla posmrtně, deníky známých osobností. Není výjimečným případem to, že genialita, charisma či výjimečný talent člověka jsou oceněny až po jeho smrti. Za života jsou takoví lidé v lepším případě přehlíženi, v horším případě utiskováni či dokonce trestáni. Takové deníky, jsou-li k dispozici, pak bývají vydávány v době, kdy se přijde na jejich výjimečnost, čili in memoriam. Nejčastěji bývají vydávány deníky spisovatelů. Je-li životní náplní člověka tvůrčí psaní a jeho práce mají u čtenářů či kritiků ohlas, je velmi pravděpodobné, že se spisovatelovo jméno dostane do povědomí veřejnosti a jeho dílo bude žít i po smrti svého autora. V případě, že si takovýto člověk vede deník, už implicitně je v něm zakódována možnost vydání. Lze tedy pak na deník spisovatelů či veřejně známých osobností vůbec hledět jako na vskutku autentický dokument? Z povahy věci vyplývá, že i tak věrně se tvářící dokumenty je třeba brát s nadhledem.

Jsou také deníky, jejichž atributem není intimita a soukromí, ale již předem jsou plánovány ke zveřejnění, jedná se o tzv. otevřené deníky. Formálně mají podobu deníku, mají i jeho charakter, ale poskytují informace obecnějšího rázu. Jedná se především o deníky z cest či z určitých životních nebo politicko-spoločenských období.

Jistou ilustrací může být *Reportáž psaná na oprátce* českého komunistického novináře Julia Fučíka, který byl nacisty odsouzen k smrti a v roce 1943 v Berlíně popraven. Své zápisky z pankrácké věznice psal na lístky papíru a tajně je posílal své ženě na světlo světa. Tedy psal je už s vědomím, že je budou číst další lidé a psal je vlastně pro ně. Autor dává explicitně najevo, že on sám je aktérem, avšak v tomto případě můžeme předpokládat, že autorovy myšlenky prošly před realizací na papíře jakousi autocenzurou. Jako politickému vězni odsouzenému k smrti a ještě k tomu jako novináři musela Fučíkovi nejdou problesknout hlavou myšlenka, že by mohl jeho text být v budoucnu vydán ve vysokém nákladu. Autor měl vidinu toho, v jakém světle se chce před veřejností ukázat, a lze předpokládat, že nehrdinské myšlenky, které jistě potkávají každého, kdo se ocitne v tak nepříznivé situaci, zkrátka nenapsal, nebo je alespoň nepředal. Toto dílo není stylizováno jako deník, není příkladem otevřeného deníku a snad ani deníku vůbec, už vzhledem k tomu, že žánr je otevřeně označen v názvu. Nemůžeme však dílu upírat jeho osobní rozměr ani vypjaté okolnosti vzniku. Dílo takového typu nelze považovat za osobní zpo-

věd' v pravém slova smyslu, ale je třeba k němu přistupovat s vědomím, za jakých podmínek vznikalo.

Ovšem pohledme na *Reportáž psanou na oprátce* ještě z jiné stránky. Mnohým čtenářům při jejím čtení běhá mráz po zádech, jelikož si představují toho ubohého vězně drženého v tak nelidských podmínkách. Představa je o to intenzivnější, známe-li Fučíkovo jméno jako jméno reálného člověka, který opravdu prošel nepřízní osudu a podle něhož byly ještě do nedávné doby pojmenovávány ulice a objekty. Pociťovali bychom však stejné mrazení i v případě, kdy bychom jistě věděli, že je tato osobní zpověď pouze fikcí? Autor nám nemusí dávat jasné a dokonce ani vůbec žádné signály k odlišení hranice fiktivních a reálných světů. Toto rozhraní je tak nejasné a chaotické, že ho mnozí autoři využívají k tomu, aby rozehráli jakousi hru na pravdu a nepravdu.

A právě na tom staví tvůrci tzv. fiktivních deníků. Jedná se o literární díla už od počátku stavěná jako umělecká, ale svou formou napodobují intimní deníky. Často je náročné rozeznat, zda jde skutečně pouze o autorovu fikci nebo je na příběhu přeci jen něco pravdy.

Na podobné vlně se nachází i další literární forma, která zdůrazňuje autorský subjekt, a tou jsou paměti. Vzpomínková literatura se začala rozvíjet koncem 16. století, zpočátku měla převážně soukromý, rodinný ráz, často tedy zůstávala pouze v rukopisech, vydávána byla jen výjimečně. Postupem času se memoárové postupy dostávaly do kronikářských prací a otevíraly se tak širší veřejnosti. V těchto vzpomínkách však nebyly líčeny pouze události, které se staly, ale prozrazoval se zde čím dál výrazněji i autorský subjekt, který zachycovaný děj komentoval či ho přímo reprodukoval z vlastního hlediska. Zároveň se tento autor vyjadřoval i k souvisejícím událostem osobním a rodinným.

Paměti jsou na rozdíl od deníku psány s časovým odstupem, často až na sklonku života, kdy mívají lidé tendence bilancovat, vzpomínat a vracet se do dětství. Osobní rozměr zde však není tak silný jako v případě deníkových zápisků. Paměti vykreslují vzpomínky obecnějšího rázu, vzpomínky na události nebo osobnosti. Jednotlivé epizody se nemusí týkat bezprostředně toho, kdo vzpomíná, někdy se stává dílčím hrdinou právě ten, na kterého se vzpomíná. Tento žánr je často více vázán na obsah sdělení než na formu sdělení, stojí tak opět na pomezí beletrie a literatury faktu. Je to do značné míry labilní, přechodný typ mezi několika příbuznými žánry. Jsou-li paměti spolehlivé, stávají se důležitým historickým pramenem, jsou-li psány především se smyslem pro umělecké podání, stávají se rovnoprávnou součástí beletrie.

Dalším žánrem na pomezí umění a faktografie je biografický román. Ten portrétuje určitou zpravidla významnou historickou osobnost a vykresluje i dobu, v níž žila, čímž se přibližuje románu historickému. Autor čerpá z dostupného biografického materiálu – z deníků, korespondence, svědectví apod., ale drží se esteticky účinných románových postupů. Tam (a nejen tam), kde objektivní informace chybí, nastává prostor pro autorovu imaginaci. Biografický román je čtenářsky oblíbený žánr, zřejmě proto, že kombinuje osobní intimitu a kulturní rozměr literatury. Touhu po nahlížení do soukromí vyvažuje forma uměleckého literárního žánru, čili se s jistou nadsázkou dá mluvit o kulturně pojatém bulváru. Míra bulvárnosti samozřejmě závisí na kvalitě zpracování – jak na práci s historickými prameny, tak na uměleckém pojetí.

Životopisné práce s malou mírou beletrizace tvoří součást literatury faktu, drobnější útvary jako medailonky se pak řadí do publicistiky. Životopis neboli biografie patří k nejstarším literárním projevům na světě vůbec. Už od pradávna se zaznamenávaly důležité události a skutečnosti ze života člověka. Staří Egypťané zvěčňovali slávu svých zemřelých králů tím, že zapisovali jejich životopisy ozdobným hieroglyfickým písmem na stěny hrobek. Ve středověké literatuře se pěstovaly zejména životy světců a mučedníků, tzv. hagiografie.

V pamětech, biografickém románu i v biografii líčí autor nějaké události nebo pohlíží na určitého člověka s jistou mírou odstupem. Na předmět svého díla může hledět s obdivem či despektem, ale jeho osobní názor nemusí být v celkovém obrazu ani znát. Jak je to ale v případě, kdy pozorovaným a popisovaným objektem je autor sám? Lze vůbec psát o sobě samém objektivně? A je to vlastně žádoucí?

Nejtypičtější formou psaní o své vlastní osobě je autobiografie, čili vlastní životopis. K takovému žánru se většinou uchylují lidé ve středním či zralejším věku, lidé na vrcholu svých tvůrčích sil, a pojmají autobiografii jako ohlédnutí za svým životem. Píší o sobě s časovým odstupem, pohlížejí na své hříchy mládí, na své naivní představy a ideály jako na něco, co se jich teď už netýká. Tvůrci autobiografií často bilancují a ze svého dosavadního života se pokouší vyvodit závěr, nějaké poselství pro nadcházející generace. Neodmyslitelným přívlastkem autobiografie je nepochybně niternost a intimita, autor se čtenářům poměrně důvěrně svěruje. Na to, že autor pohlíží nebo se přinejmenším snaží pohlížet na sebe sama s určitou objektivitou, však nelze spoléhat. Autobiografie je útvar nadmíru subjektivní, ovšem psaný cíleně jako čtení pro veřejnost. Tato dvě tvrzení si mohou samozřejmě snadno protirečit. Lze napsat skutečně intimní zpověď pro veřejnost? Autobiografie jako čistý žánr může být utvořena snad jen osobností, jež si je naprosto jistá svou velikostí a neohrožeností, může

to být dílo sebevědomého člověka, jež o sobě nepochybuje. Slabší povahy (čímž nemyslím negativní vlastnost, ba naopak) se spíše uchýlí k žánrům s výraznější uměleckou stylizací, k románovému pojetí autobiografie či k jiným přidruženým žánrům.

Jindy zase může autor sám sebe přetvářet ve fiktivního vypravěče nebo hrdinu, jemuž se obvykle příliš nepodobá.

K ilustraci toho, jak se konkrétně odrážejí životní zkušenosti autora v literatuře – s jakou mírou pravdivosti, jakým stylem a s jakým účinkem na čtenáře, poslouží nadcházející rozbory několika literárních děl s prokazatelně autobiografickými rysy. Jejich společným jmenovatelem je totalita, tedy období literatuře a umění obecně příliš nepřející, přesto však v jistém smyslu obohacující a přinášející do tohoto oboru určitou nezaměnitelnou specifičnost.

Proměna literatury v totalitě

Umění je z velké části nepochybně niterná záležitost. Přesto je vždy více či méně ovlivňováno vnějšími vlivy, je spoluurčováno svou dobou, její ideologií, sociálními vztahy a zpětně k podmínkám svého vzniku poukazuje.

Období totality, ačkoliv jakkoli nepříznivé pro celou řadu oblastí lidské existence, ač značně znepríjemňující či dokonce zcela ochromující život mnohých, vnáší do literárního života mnohá specifika.

Centralizace ediční činnosti způsobovala české literární tvorbě jistá omezení. Nelze opomenout cenzurní opatření a zásahy, které mnohdy likvidovaly jakékoli tvůrčí možnosti jednotlivých autorů. Byla v podstatě dána závazná tvůrčí metoda, tzv. socialistický realismus, která byla těžko bezezbytku definovatelná, o to důsledněji však byla redaktory vyžadována. „Tendence mocensky uplatnit normu, jež směřuje – jako každá norma – k všeobecné platnosti, se již od počátku dostává do rozporu se specifičností estetického projevu...“ (Brabec, 2009, 148n.)

Organizovaný spisovatel byl v zajetí nastavených pravidel, ze kterých bylo téměř nemožné se oficiální cestou vymanit. Tato spoutanost tvůrčí práce naopak vyhovovala autorům průměrným a podprůměrným, kteří ke své tvorbě nepřistupovali příliš kriticky a byli ochotni se přizpůsobit navzdory svým vnitřním pohnutkám. I v této nepřející době však vznikala díla umělecky hodnotná.

Ačkoliv může doba útlaku či společenská „nepohoda“ přinášet potřebnou inspiraci, umělecké tvorbě obecně přejí svobodné podmínky. Umělci mohou pak vcelku libovolně uplatňovat svůj talent a svou tvořivost. Vzniká tak umění otevřené životu i světu, umění tvůrčí a volně hledající nové formy vyjádření. V době násilného utlačování společnosti se však umění uzavírá do sebe, často otevírá intimní témata a předkládá subjektivní pohled na svět. V literatuře se tato tendence projevuje sklonem k autentizaci, tedy k prózám deníkového či memoárového typu.

„Oproti objektivačním tendencím se zde prosazují tendence subjektivační...subjektivace literatury ústící až v sebereflexi...je jedním z příznaků prózy posledního půlstoletí.“ (A. Haman, 2002, 450)

Kromě děl vyhovujících konvenčním fabulačním vzorcům diktovaných především snahou obhájit společenský systém (literatura oslavující čelní představitele režimu, velkorypadla či spořádané

budovatele) byla na straně druhé psána i osobnější literatura, ve které, někdy zřetelně, někdy mlhavě, zůstává zaznamenána část autorova života a jeho intimních myšlenek. „Právě z odporu k ideologii se rodila nejen snaha ztvárnit život, jaký je, nýbrž i potřeba dobrat se toho, kým skutečně je člověk skrytý pod nánosem sociálních iluzí, konvencí a předsudků. Odtud vzešla tendence k autentičnosti...“ (A. Haman, 2002, 451) Takovým dílům už zpravidla nebylo umožněno spatřit světlo světa, alespoň oficiálně ne. Toto jsou samozřejmě dva krajní případy, vždy existovalo něco mezi, něco neutrálního. Výjimkou nejsou ani práce, které oscilovaly mezi přípustným a nepřípustným břehem a záleželo často jen na náhodě, zda budou zařazeny do „správné“ přihrádky či budou tabuizovány. Lcitovalo se o každou jednotlivou knihu.

Literární díla byla uměle rozdělena na dva základní proudy, a to na literaturu takzvaně neoficiální, čili pro společnost nevhodnou, a na literaturu oficiální, čili takovou, která je pro společnost přínosná nebo se dá alespoň trpět. Umělecká literatura je svou podstatou těžko uzavíratelná do nějakých plošných norem. V každém období tedy, vedle nosného a ideologicky nejzávažnějšího žánru (tzv. budovatelského románu), vnášela vznikající literární díla do opatření „shora“ rozpory, jež znesnadňovaly definici požadovaných norem. Proto se v průběhu let přihrádky „neoficiální“ a „oficiální“ proměňovaly. Ona díla s intimnější tematikou se zpravidla zařazovala do první zmíněné kategorie. Někdy tam byla uvržena násilně cenzurou, ale v mnohých případech autoři byli již natolik zkušení a soudní, že ani zbytečně neplýtvali energií na to, aby se své dílo snažili oficiálně vydat, záleželo na konkrétním období. Psali si pak buď především pro svou potřebu psát – takzvaně do šuplíku, nebo hledali alternativní cesty k tomu, jak své dílo šířit.

Vznikla tak další specifická záležitost pro literaturu totalitní éry – „samizdat“. Samizdat je ruské zkratkové slovo složené ze dvou slov – sam a izdatelstvo čili sám a vydavatelství. V sedmdesátých letech dochází k nevídanému rozmachu skupinové samizdatové činnosti, jež se zabývá vydáváním tzv. ineditní literatury, tedy literatury, která nemůže být z jistých důvodů vydána legálně tiskem, ale šíří se v několika kopiích opsaných ručně nebo na psacím stroji. V době technické vyspělosti, kdy lze texty rozmnožovat rychle a moderními způsoby, tedy dochází k paradoxnímu jevu – česká literatura se náhle vrací v podstatě do dob před vynálezem knihtisku.

V zemích reálného socialismu se častěji setkáváme s termínem neoficiální či nelegální literatura. Pojem nelegální ale v tomto případě příliš neodpovídá, dokonce „přímo protiřečí postoji, který na bázi zákona zaujímají ineditní autoři. Pokládají totiž svou činnost za zcela zákonnou, protože žádný zákon u nás nezakazuje opsat s několika

kopími na psacím stroji svou práci a půjčovat ji známým. Takže se zde nic nelegálního neděje.“ (F. Kautmann, 1999, 272)

Samizdatovou literaturu si v podstatě vynutil sám režim svou přísnou kontrolou nakladatelské a vydavatelské činnosti, čímž vyloučil značnou část tvorby z veřejného života. Je to vlastně svépomocná akce, která má udržet literaturu při životě. Striktní stalinismus nepřipouštěl vznik jakékoli nepohodlné literatury pod hrozbou nejvyšších trestů. K rozkvětu samizdatu tedy došlo až po Stalinově smrti. Od počátku 70. let u nás vzniká nevidaná samizdatová činnost, reprezentovaná *Edicí Petlice*, kde se přepisovaly a svépomocí vázaly literární práce autorů, jimž režim znemožnil publikovat legálně, a distribuovaly se čtenářům za cenu výrobních nákladů.

„Petlicová literatura“ má ještě jednu zvláštnost: zpravidla převyšovala oficiální literaturu svou kvalitou a na rozdíl od ní by obstála mezi světovou konkurencí. Navíc ji autor psal s vědomím, že za své dílo nebude honorován, naopak na svou práci nejspíš ještě doplatí. Literatura se tak stává těžkou prací vyžadující odříkání až sebeobětování. Navíc legální literatura byla v té době odměňována nebývale štědře. Autor ineditní literatury se mohl utěšovat tím, že jeho práce bude na celospolečenské úrovni doceněna někdy v budoucnu, ale jak je pro český národ typické, patrně až po jeho smrti.

„Jestliže oficiální literatura zaujetím „centristického“ stanoviska podporovala status quo normalizované kultury a politické moci, pak literatura neoficiální zaujetím „periferního“ stanoviska (kam byla vypuzena) a ztotožnění s „lidmi na okraji“ hájila tvořivou podstatu člověka spočívající ve schopnosti pokračovat v daných a hledat nové možnosti existence.“ (A. Haman, 2002, 417)

Období druhé poloviny 20. století v Československu přineslo ještě další specifika týkající se literární cenzury. Dřívější cenzuru zajímal obvykle pouze text, který má být vydán. V totalitním režimu však byla podstatná i samotná osoba autora. Ani „ideologicky nezávadný“ text nemohl být vydán, byl-li podepsán osobou politicky zavrženou, názorově nepoddajnou a pro veřejný život nežádoucí. I takováto situace našla svým způsobem řešení: skrytí se za nový pseudonym. Ovšem to v době nejvyššího stupně bdělosti úřadů nebylo vůbec jednoduché. Vytvořila se tak funkce „pokrývačů“. „Pokrývat“ znamenalo propůjčit své jméno někomu, kdo svou práci nemohl podepsat vlastním jménem. „Pokrývači“ se stávali často rodinní příslušníci nežádoucí osoby. Takovému z politických či cenzurních důvodů vypůjčenému jménu se odborně říká allonym.

Po srpnových událostech v roce 1968 část autorů odchází do ciziny, čímž vzniká další fenomén, a to exilová literatura. Čeští spisovatelé se v této době mohli opřít o základny těch, kteří emigrovali v první vlně – po roce 1948, a tak už bylo psaní česky v cizí zemi o poznání jednodušší. V zahraničí fungovala i česká nakladatelství, z nichž nejproslulejší je *68 Publishers* v Torontu. Někteří z autorů působících v zahraničí se po politickém zvratu v Československu neprodleně vraceli domů, jiní se v cizině zabydleli natolik, že začali psát v osvojeném jazyce a stali se tak součástí zahraničního kulturního světa. Místem sporu zůstává, nakolik ještě patří tito spisovatelé do české literatury.

Život v totalitních limitech redukoval možnost přímého pojmenování reality. To a další osobní motivace přímo nabádaly ke vzniku řady deníkových a vzpomínkových textů obracejících se k životu v komunistickém období. Zájem o subjektivní pohled oprošťující se od diktátu doby po pádu režimu vzrostl. Individuální prožívání reality a oživení tabuizovaných okolností se ukázalo být v jistém smyslu společenskou potřebou.

Užití autobiografických motivů budeme sledovat na dílech tří autorů, která se obracejí právě k období totality v Československu. Nejsou to deníky, ani paměti, jsou to díla beletristická, avšak s výrazným autentickým přístupem.

Edgar Dutka

Prototyp 20. století

Edgar Dutka, ročník jednačtyřicet, je, jak o sobě sám prohlásil, dítětem 20. století. Jeho život je pro druhou polovinu dvacátého století svým způsobem typický. Narodil se ještě za německé okupace, kterou pak na dlouhá léta vystřídal socialismus, jenž jeho život z velké části zformoval. Prožil v něm dětství, studentská léta, oženil se, zažil tvrdá léta padesátá, uvolnění v letech šedesátých i strnulost doby normalizace. Jeho matka byla politickou vězeňkyní, později emigrovala do zahraničí, takže Edgar Dutka zůstal v komunistickém Československu nejen jako opuštěný, ale v dospělosti i jako druhořadý občan.

Ačkoliv si přál nastoupit oficiální dráhu spisovatele mnohem dříve, politický režim mu připravil jiný osud. „Až po převratu!“ (E. Dutka, 2007, 88), slýchal dlouhá léta od přítele redaktora. Ale člověk je tvor silný a odolný, a když na to přijde, nějak si své živobytí zařídí v každé době. Edgar Dutka se uchýlil k animovanému filmu. Stal se scénáristou a dramaturgem, pracoval v Krátkém filmu a ve Studiu Jiřího Trnky. „To byl příjemný život, na mě to nekladlo vůbec žádné nároky. To mám možná minulému režimu za zlé, že jsem vlastně jel na púl plynu a stačilo mi to. Kdybych mohl psát tak jako po devětaosmdesátém, tak jsem se asi nadřel.“¹

Po roce osmdesát devět mohl konečně vydat své povídky, mnohé z nich napsal už počátkem šedesátých let. Zatím publikoval celkem čtyři beletristické knihy – tři soubory povídek a jeden román. Jejich společným jmenovatelem je život v totalitě a vyrovnávání se s minulým režimem.

„...to je moje téma. Já už jiné než těch padesát let totality – nebo kolik jich bylo – mít nebudu. Pokud ještě něco napíšu, tak se to bude vždy vracet do padesátých, šedesátých a sedmdesátých let. Jiná témata nemám, současnost už jde přeze mne, už jsem trochu starý, abych chytal témata okolo sebe, a ani o to nemám valný zájem. To neznamená, že bych se nezajímal o politiku, ale moje téma už zůstane v minulosti.“¹

¹ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

U Útulku 5

Soubor povídek s názvem *U Útulku 5* vydalo nakladatelství Prostor v roce 2003, nicméně většina z těchto textů už existovala mnohem dříve. Jedná se o stylizované vzpomínky na léta 1948 – 1950, tedy na dobu, kterou strávil Edgar Dutka v dětském domově. Napsal je v letech 1961–1963, tedy asi třináct let poté, co dětský domov opustil.

Kniha obsahuje celkem 26 povídek, dvě z nich byly napsány dodatečně až pro polistopadové vydání v nakladatelství Prostor, ostatní ležely v šuplíku a čekaly na dobu, až budou moci spatřit světlo světa. Autor původně zamýšlel jejich publikování už v roce 1964, ale navzdory dočasně uvolněným poměrům „zlatých šedesátých let“ se tak nestalo a povídky musely ještě dalších 40 let zůstat v podobě nevydaného rukopisu.

První příběh o tom, jak to všechno začalo, proč se vlastně sedmiletý kluk se svou sestrou ocitli najednou sami bez matky a proč byli vzápětí odvedeni do dětského domova, měl být původně úvodem. Taková autentická dokumentární vzpomínka. Ale editor knihy prohlásil onen úvod literaturou, a tak byl nakonec během jediného večera přepracován na úvodní povídku.

Další povídka, která vznikla později než ostatní, má název *Návštěva*. Vzhledem k tomu, že se v ní pojednává o setkání disidentské matky a jejího malého syna ve věznicí, bylo už předem jasné, že vydána být nemůže. Proto nemělo smysl ji psát. „Tehdy jsem měl v sobě tolik autocenzury, i když mi bylo třiaadvacet, že jsem nepovažoval za možné ji napsat. Takže tu jsem napsal, až když přišla svoboda.“²

Obě dodatečné povídky jsou napsány v *er-formě*, s určitým odstupem a nadhledem. V obsahu knihy jsou graficky odlišeny. Zůstala tak zachována autenticita celého vzpomínkového souboru. Autor přiznal, že tyto dva texty jsou odlišné, ačkoliv se týkají stejného tématu, zapadají do stejného celku a tvoří spolu s ostatními povídkami jeden cyklus. Každá povídka konzervuje určitou vzpomínku přesně tak, jak se Dutkovi vybavovala, a to bylo určitě jiné ve třiaadvaceti a jiné o čtyřicet let později. Obě dodatečné povídky jsou napsány z pohledu třetí osoby, z pohledu pozorovatele, který v podstatě nezúčastněně zprostředkovává to, co vidí. „Nechtěl jsem napodobovat styl chlapce z dětského domova, to už bych nezvládl, přeci jen už mi to bylo cizí.“²

² <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

Když člověk bere do ruky knihu, o které ví, že obsahuje vzpomínky na pobyt v dětském domově, většinou nečeká nic zábavného, nic pro zasmání, ale spíš sentimentální a dojemné příběhy plné hořkosti a bolesti. V případě *Útulku* to tak není. Povídky rozhodně vyloudí častěji úsměv na tváři než slzu v oku.

V prostředí dětského domova, ve kterém Edgar Dutka jako malý chlapec pobýval, bychom jen těžko hledali něco pozitivního. V domově vládne chudoba, děti mají často hlad a nemají co na sebe. Celému ústavu vládne despotická koktavá stará panna – paní správkyně. Ta si své komplexy často léčí na svých svěřencích, děti z ní mají veliký respekt hraničící až se strachem. Zlá ale určitě není, i ona by měla ráda ze svého dětského domova lepší ústav, ráda by vytvořila pozitivnější prostředí pro děti bez rodičů, ovšem tehdejší systém to neumožňoval.

„Pane předsedo, vy o těch dětech mluvíte, jako by to byli p-p-psi,“ řekla správkyně. A skoro ani nekoktala.

„Za prvé – soudruhu, soudružko. Páni už nejsou. A za druhé. Ano, jsou tam i děti. Ale převážně jsou tam nepřátelští psi,“ řekl předseda. (E. Dutka, 2003,7)

Přesto se Edgar Dutka neuchýlil ke vzpomínkovému sentimentu, nevylévá na papír svou hořkost a zatrpklost, necítí se ublížený, nedává nikomu vinu ani nečiní nikoho za svůj osud zodpovědným. Sentiment je v literatuře poměrně častým jevem. Někdy je vyjádřen tak intenzivně, jakoby měl ve čtenáři vyvolat pocit viny, že tu hrůzu neprožil i on sám. *Útulek* je naprosto oproštěn od jakéhokoli náznaku citového vydírání tohoto typu.

„Já si myslím, že sentiment je trošku trapný. Člověk může citově strádat nebo se radovat, ale v literatuře, alespoň jak já to vidím, je lepší, když má člověk odstup a nerozpláče se nad vlastním osudem...když jsem v šedesátých letech psal U *Útulku* 5, tak jsem to považoval za výtečné téma, protože jsou to pro mne dramatické zážitky, a vůbec jsem to nebral jako hořkou vzpomínku. Pro mě to byl cikánský život, tehdy v dětském domově vládla velká svoboda, nikdo se o nikoho nestaral, chodili jsme za školu, užívali si přírody a sem tam jsme dostali namláceno, samozřejmě. Tím pádem to pro

mě byly krásné zážitky a až s odstupem jsem pochopil, že jiné děti měly jiný život.“³

Děti umí prožít hezké zážitky v každé době a v každém prostředí, pokud to jen trochu jde. Jsou to tvorové nadmíru přizpůsobiví. Ale z Dutkových vzpomínek vyplývá, že to až tak šťastná léta nebyla. *Útulek* psal se značným časovým odstupem, až když byl dlouhá léta z dětského domova pryč. Mezitím navíc prožil úplně jiný život v rodině svých pěstounů – u matčiných příbuzných. Přestože s nimi bydlel ve stejném městě, kde byl útulek, nikdy se tam za ta léta nevrátil. Nesešel se s nikým z tehdejších chovanců, přestože měl mezi nimi spoustu kamarádů. Ono to tedy zas až tak růžové období v Dutkově životě zřejmě nebylo. Byla to spíše bolestná vzpomínka, i když to tak na první pohled nevypadá.

Dutka *Útulek* napsal na základě svých vzpomínek. Vzpomínky samozřejmě stylizoval – učinil je beletrií, přesto najdeme v těchto povídkách celou řadu zřetelně autobiografických prvků.

Povídka z *Útulku* vypráví malý chlapec Ben Klen. Nese jméno na svou dobu velmi neobvyklé, kam přijde, tam má se svým jménem problém. „Já se jmenuju Ben Klen,“ řekl jsem. „Penklen? A jak dál?“ řekl on. Pokrčil jsem ramenama. Nikdy jsem se už dál nejmenoval. (E. Dutka, 2003, 18) Edgar Dutka sám v jednom rozhovoru uvedl, že musel své jméno často opakovat, vysvětlovat a hláskovat:

„Já jsem od matky navíc dostal to blbé křestní jméno. V našem kraji je každý Jožka, Tonda, Bohuš, Matuš a já byl Edgar! Dneska jsem na to hrdý, ale tehdy se to ve sběrných surovinách pravidelně opakovalo: Kurva, co ti to dali za méno? Jak se to píše? – Už jako kluk se máte čím trápit! Tam jsem začal – já a svět!“³

Z Benova vyprávění se dovídáme celou řadu faktů týkajících se jeho rodiny. Zmiňuje svou o pět let starší sestru Klaudii, která onemocněla tuberkulózou a strávila kvůli tomu celý rok v sanatoriu. Ben toto neštěstí vidí z pozitivní strany, raduje se z toho, že za ní může každý měsíc jezdit – vlakem. To ostatní děti z Domova nemohou. Je na svou sestru náležitě pyšný, vidí v ní obraz své matky, o které věděl, že dokáže to, co se jiní neodvážejí. Klaudia, stejně jako její matka, šla vždycky za svým cílem, za tím, co si myslela, že je správné. „To je celá ona! Když všichni říkají tak, tak ona říká naopak.“ (E. Dutka, 2003, 162)

³ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

Benova matka byla jednoho večera odvedena ze svého bytu ve sklepě vily, ve které dřív bydleli. Zavřeli ji z politických důvodů, ale tomu malý Ben ještě nerozuměl. Dověděl se to až v Domově od zkušenějších chovanců.

„Maminka nikomu nic neudělala. Maminka doma šila.“

„Byla jako švadlena,“ řekl on.

„Ona uměla všechno na světě,“ řekl jsem.

„Tak to byla určitě politika...“ (E. Dutka, 2003, 20)

Matka Edgara Dutky byla skutečně švadlena. Když emigrovala do Austrálie, založila si tam krejčovskou dílnu na scelování látek – Invisible Mending.

V povídce *Holubice míru* se dovídáme i o matčině útěku z vězení. Ben je na svou matku náležitě pyšný, přiznává sice pocit strachu, ale především je na svou matku pyšný. Věří, že dokáže všechno. Zároveň ho hřeje pocit, jakoby i on měl malou zásluhu na tom, že matka dokázala z vězení utéci – při návštěvě jí tajně předal kamínek pro štěstí. Těší ho obdiv kamarádů z Domova, které tak odvážné rodiče nemají.

„Slyšíš to, ty vole? Můj fotr sedí. Marxův fotr sedí. Osinův fotr sedí. Všichni sedí. A tvoje matka si to pěkně štráduje po svobodě. To je frajerka, vole! Páni, to je frajerka!“
(E.Dutka, 2003, 124)

Edgarova matka byla v roce 1948 odsouzena k šesti letům vězení za převaděčství přes hranice. Z ženské věznice se jí podařilo ještě s jednou vězeňkyní utéci a dostat se do Rakouska. Nakonec se rozhodla pro emigraci v Austrálii.

Ben mluví vždy jen o matce, o otci se vůbec nezmiňuje:

„A vy nemáte rodiče?“ řekl on.

„Jenom maminku,“ řekl jsem. (E. Dutka, 2003, 19)

Na otázku týkající se otce odpovídá Edgar Dutka podobně stručně, výstižně a bez emocí: „Já mám v křestním listě pomlčku.“⁴

⁴ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

Ben byl v kontaktu s příbuznými z matčiny strany – s tetou a strýcem, kteří bydleli ve stejném městě, kde se nacházel dětský domov – v Břeclavi. Jednou je mohl Ben navštívit u nich doma. Povídka, která o této události vypráví, byla nazvána *Velký den*. Pro malého Bena to tedy očividně byla důležitá událost, jíž si velmi vážil. Znovu si zažil, jaké je to mít opravdovou rodinu, jaké je to žít v prostředí, kde se o něj někdo stará a kde ho má někdo rád. Kde mu dají bez okolků to, co je k životu potřeba, kde si může utrhnout ze stromu jablko, aniž by mu někdo vynadal.

V poslední povídce *Adyjé* se dovídáme, že si Bena teta se strýcem vzali k sobě. Ben má z toho nevýslovnou radost.

„Já mám děsnou radost, a když mám děsnou radost, tak mě nic nevadí. Chodím už tři dny s rukama v kapsách a všichni za mnou lozí jak psi. A to všechno proto, že už tady zítra nebudu. Ještě dneska budu u tety a u strýca a už tam budu pořád a už se do Domova nikdy v životě nevrátím.“ (E. Dutka, 2003, 213)

Při odchodu z Domova Ben sice na chvíli pociťuje lítost z toho, že opouští své kamarády, ale lítost mnohokrát převyšuje radost z odchodu z ústavní péče. S Domovem se mu asociuje nejvíce soustavné peskování vychovatelek, nadávání a tělesné tresty.

„Bylo mně to najednou líto. Bylo by prima, kdybychom šli všichni a zůstaly by tady jenom vychovatelky a správkyňě. A samy by si nadávaly a dávaly si pohlavky a správkyňě by se jim dívala do uší a při žrádle by jim říkala, aby nesrkaly. To by mně teda vůbec nevadilo.“ (E. Dutka, 2003, 214)

To poslední, co Ben cítil, byla jakákoli vděčnost za to, jak se o něj v Domově starali: „Ale Bene! Ani nám nepodáš ruku?... Tak jsem teda praštil kufrem a fofroval jsem zpátky, aby neřekly. Ale hnedka jsem byl zase nazpátek u kufru a už jsem byl s ním dole u dveří.“ (E. Dutka, 2003, 217)

Edgara Dutku skutečně vychovávali pěstouni, rodina matčiny sestřenice. V nové rodině byl spokojen, považoval ji za svůj domov. Se svou pravou matkou se setkal až v roce 1968 v Austrálii. Strávil tam rok, ale pak se rozhodl vrátit zpět do Československa. Rodiče, kteří ho vychovávali, byli už starší, a on je nechtěl nechat napospas v totalitní zemi a sám si užívat ve svobodné Austrálii.

Další povídky ilustrují divoký život v dětském domově. O chovance se nikdo nijak zvlášť nezajímal, vychovatelky a správkyňi zajímaly jen formality, staraly se především o to, aby někdo nesnědl více, než měl, nebo aby si náhodou někdo nevzal čisté trenky dřívě, než mu to bylo dovoleno. Chovanci tak mohli zažívat spoustu malých velkých dobrodružství. Kradli lahve v nedaleké sodovkárně, prodávali je do výkupu a za získané peníze si pak kupovali limonádu, čokoládu nebo cigarety. V povídce *Byliny* kouřili v kůlně a omylem ji podpálili. Na Vánoce se zase ve sklepě opili rumem.

Povídka *Pramice* ukazuje naturalistický přístup chovanců z Domova. Ben se Zdeňkem nešli do školy a místo toho ukradli na břehu řeky rybářskou pramici, aby se v ní trochu projeli. V řece spatřili tonoucího člověka a jako správní dobrodruzi se dali do zachraňování. Vytáhli ho na břeh a hned se kolem seběhla spousta lidí, kteří je chválili za projevovou statečnost. Chlapci ale nikdy nikomu nevěřili, naučili se ostražitosti za každých okolností.

„Jste fešáci, kluci. Jak se jmenujete?“ řekl on. A usmíval se jak měsíček na hnůj. „Mně říkají Karel,“ řekl Zdeňk. To my vždycky. Aby nikdo nevěděl. (E. Dutka, 2003, 61)

Nakonec se prozradilo, že kluci pramici ukradli u mlýna, a tak utíkali rychle pryč, aby se nikdo nedozvěděl, kdo jsou, a nenahlásili to v Domově. A z celého zážitku učinili velmi pragmatický závěr: „Podruhé, i kdyby se topil sám pánbůch, tak se na něho vyserem.“ (E. Dutka, 2003, 63)

V povídkách *Koupání*, *Milování* a *Sebevrah* prožívají dětští hrdinové první sexuální zážitky, od pozorování nahých dívek ve sprše až po milování na střeše dětského domova. Prožívají první lásky a zklamání, žárlí na mladé vychovatelky, které si namlouvají mladí pánové.

Pravdivost povídek pojednávajících o nejrůznějších dobrodružstvích a klukovinách lze jen těžko posoudit. Některé zážitky jsou ovšem tak výjimečné a přesto jsou líčeny tak přirozeně, že lze těžko věřit tomu, že by historika byla smyšlená. Například v povídce *Pohřeb* omylem spadnou panu řečníkovi brýle z nosu přímo do hrobu – na pohřbívanou paní správkyňi. „Měl brýle jak ševc, když si utíral nos, tak mu ty brýle najednou spadly až dolů, až tam do té díry, přímo na správkyňi. A byl v prdeli.“ (E. Dutka, 2003, 209)

V *Útulku* jsou i povídky, které ukazují, jaký osud čekal děti disidentů. Většina z nich dostala místo jen v zednickém nebo v hornickém učilišti. Benova sestra Klaudia, kamarád Marx i chovanka Maruša, ti všichni studovali na zedníky.

„A jak se ti, Maruško, líbí práce?“ řekla správkyň. „Mám být upřímná, paní správkyň?“ řekla Maruša. „Upřímně. Stojí to za hovno. V mrazu, v dešti, furt stojíme na lešení a hážeme maltu. A furt nám zvyšují normu. Někdy si myslím, že se na to vyseru.“ (E. Dutka, 2003, 193)

Edgar Dutka vzpomíná, že Marx se učil na zedníka, ale pak vystudoval práva a stal se z něj právník.

Dětský domov byl na jižní Moravě, v Dutkově rodné Břeclavi. Povídky jsou psány jazykem tehdejšího rakousko-moravského pohraničí, kde se mísila němčina, jidiš i výrazy z maďarštiny. Tuto svéráznou mluvu kombinuje malý Ben se svou chabou znalostí češtiny. Často narazíme na výrazy, které lze dešifrovat jen pomocí kontextu. To celé nahrává autenticitě celého povídkového souboru.

Věty o fikčních světech nemají pravdivostní hodnotu, nelze je označit za pravdivé ani za nepravdivé, přesto jsem se konfrontací s mediální prezentací biografického autora pokusila pravdivostní hodnotu *Útulku* ukázat. Společných rysů života fiktivní postavy Bena a reálné postavy Edgara Dutky je celá řada. Nejzásadnější z nich jsou pobyt v dětském domově, život bez vlastní rodiny a útěk matky z vězení.

Fiktivní svět v Dutkově díle je tedy svým způsobem defikcionalizován a oním prostředkem defikcionalizace jsou postavy v textu a prostředí, ve kterém se vyskytují. Dílo se autentizuje a rozehrává se hra na skutečnost. Z toho může čtenář snadno propadnout pocitu, že to, co se mu prostřednictvím textu předkládá, je život sám. Musíme mít ale stále na paměti, že se pohybujeme v oblasti literárního díla a musíme tedy uvažovat pouze o fiktivním čtenáři a analogicky o fiktivním autorovi, jež není totožný s autorem biografickým.

„Autor jako postava fiktivního světa, byť někdy vystupuje pod svým skutečným jménem, není totožný s autorem díla – už z toho prostého důvodu, že se jedná o jeho textovou podobu. Nicméně právě tento stav skutečnost v díle na druhé straně svým způsobem zároveň autentizuje...“ (D. Hodrová, 2001, 30)

Humberto Eco rozlišuje autora empirického a interního neboli modelového. Empirický autor jakožto reálná postava, fyzický tvůrce literárního díla, je logicky nezbytnou podmínkou existence díla. Jeho identita, i když může být někdy skryta (v případě anonymních děl či děl podepsaných pseudonymem), a lidská jedinečnost se odráží v jeho tvorbě. Přesto nakonec stojí empirický autor jaksí mimo dílo, „je vytčen

tak říkajíc „před závorku“ díla“ (D. Hodrová, 2001, 64). Naopak interní čili modelový autor funguje jako jeho součást a může promlouvat ke čtenáři. Přechod mezi interním a empirickým autorem někdy bývá velmi nenápadný, zejména právě v případě, jedná-li se o dílo autobiografické.

Přistoupíme-li na tezi, že sledované Dutkovy prózy nesou značné autobiografické rysy, pohledme nyní na to, jaký účinek má tento fakt na čtenáře. Když knihu *U Útulku 5* vezmeme do ruky, na obálce spatříme starobylou fotografii malého chlapce. Fotografie je obyčejná, prostá jakýchkoliv uměleckých úprav, a působí proto velmi reálně. Na zadní straně obálky čteme krátký Dutkův text, v němž se zmiňuje o složité cestě od rukopisu ke knize. Také otevřeně říká, že se v povídkách rozpomíná na dva roky strávené v dětském domově poté, co mu v roce 1948 uvěznili matku. Bylo mu tehdy sedm let. Ovšem víc tento fakt „nerozmazává“ a zbytečně nebalí do emocí, což je Dutkovu spisovatelskému a zřejmě i životnímu stylu vlastní. Lze tedy říci, že už z prvního kontaktu s knihou máme jako čtenáři pocit, že to, co se nám předkládá, je určitá historie, kterou autor následujících řádků skutečně prožil, a své vzpomínky nám nyní dává k dispozici.

Ovšem hned první řádky první povídky v nás mohou navodit určité pochybnosti. Jaksi automaticky očekávaná ich-forma je vystředána vyprávěním ve třetí osobě, i když v jednom okamžiku trochu neúplně:

„Bylo to divné. Neřekla „Kde ses tak dlouho toulal, spratku?“ ani vztekle „Nevíš, kdy se chodí domů?“. Ale ani neřekla, abych šel k sousedům. Nebo abych chvíli počkal venku ve tmě. Odchytila ho mezi otevřenými dveřmi, strčila mu něco do kapsy od bundy a zašeptala: „Utíkej!“ A tak utíkal.“ (E. Dutka, 2003, 9)

Všechny další povídky, až na jednu výjimku, jsou již napsány v očekávané ich – formě a důvod pro tento „nesoulad“ (který je zmíněn výše) lze vyčíst až z Dutkovy mimoliterární prezentace, z hovorů o této knize, nebo z ediční poznámky na konci knihy.

Před zmíněnou ediční poznámkou narazíme v knize ještě na jednu zvláštní „povídku – nepovídku“. Je nazvána *Příběh dvou fotografií*. Graficky je od ostatních povídek odlišena stejně jako ty dvě napsané později – *Návštěva a Sbohem, domove!*, ovšem obsahově plní spíše funkci doslovu.

Doslov píše zpravidla znalec dotyčného díla a autora či jeho editor. Podává v něm čtenáři doplňující informace o spisovateli, knize nebo uvádí dobový kontext, hodnotí místo díla v celku autorovy tvorby, případně osvětluje další stránky s vydaným dílem související. Někdy ho

píše autor sám, považuje-li za potřebné ještě něco dopovědět. Doslov může být „svědectvím proměny díla v knihu, vypravuje dílo do světa, jehož hlavními postavami jsou nakladatel, čtenář a kritik.“ (D. Hodrová, 2001, 281)

Příběh dvou fotografií působí zpočátku jako doslov, ve kterém autor osvětluje, jak se to stalo, že na dávno v šuplíku zastrčené rukopisy vlastně přišla řada. Tato zdánlivě obyčejná událost se rázem přehoupne do Dutkova typicky tragikomického, milého a vyrovnaného vyprávění beletristické povahy a pak zase stejně plynule přejde do lehce cynicky působícího zakončení, které jakoby přímo znělo z úst empirického autora:

„Jak je to už dávno! Jako by ty naivistické obrázky byly nakreslené jen tak prstem do mokrého písku a vlna času je hned zase spláchla. Opravdu, nebýt té staré fotografie, jež se tak záhadně přede mnou vynořila, zůstal by někde zasunutý i tento zažloutlý rukopis. Já vím. Nic by se nestalo. Přežili jsme to.“ (E. Dutka, 2003, 221)

V povídce se v podstatě předkládá čtenáři, že to, co bylo na předchozích stránkách napsáno, je život sám.

„Už ale nevím, jak to tu neděli se mnou v domově dopadlo. Zato si vzpomínám na řadu jiných situací, které jsem kdysi, na počátku šedesátých let, sepsal tím zparchantělým, leč autentickým jazykem našich dětských let. Tenkrát jsem se dokonce rozhodl doplnit těch dvacet pět krátkých povídek fotografiemi autentických míst, abych podrhl jeho pravdivost.“ (E. Dutka, 2003, 220)

Záhy se ovšem dostáváme do beletristického vyprávěcího stylu shodného s předchozími povídkami, a tak opět nemůžeme jako čtenáři s jistotou říci, kde, a hlavně zda-li vůbec, končí fikce a začíná život. Metatextový a komentující typ doslovu tak plynule přechází v doslov narativní⁵, což je opět zřejmým příkladem prolínání fikčního a reálného světa, prolínání výpovědi empirického a modelového autora.

Celá kniha *U Útulku 5* působí jako sbírka vzpomínkových pohlednic. Jakoby Dutka své střípky paměti, každou svou jednotlivou vzpomínku, ať už významnou nebo jen banální, zahalil do beletristického roucha a pak je všechny svázal dohromady. Každá z povídek by mohla bez

⁵ Termínologie podle D. Hodrové

problémů plnohodnotně existovat samostatně, ovšem ve spojení s ostatními nabývá nový rozměr.

Povídka, jakožto prozaický žánr kratšího rozsahu, je charakterizována mimo jiné intenzitou uměleckého sdělování. Činí tak i užitím techniky „výřezu z reality“ (D. Mocná, 2004, 516), soustředí se tedy na jednu konkrétní událost nebo postavu, což lze právě v těchto Dutkových povídkách dobře sledovat. Už od počátku své existence mají povídky, jako prozaické miniatury, tendenci se sdružovat do větších celků. Povídka zařazená do cyklu či souboru neztrácí nic ze své autonomie, ale naopak tak může nabýt ještě dalšího významu. Fikční světy jednotlivých povídek se mohou tu a tam prolínat, mohou být spojeny rámcem či být jinak propojeny, například prostředím, ve kterém se odehrávají, postavami či tematikou.

Přečteme-li si pouze jednu z Dutkových povídek, působí jako vcelku pěkná, milá, příjemně tragikomická vzpomínka na dětství. Čteme-li povídky pohromadě, zůstávají sice pořád jednotlivými úsměvnými vzpomínkami, ale také si jako čtenáři začneme jednotlivé obrazy spojovat do většího celku a vymaluje se před námi obraz chlapce, který toto všechno prožil. V tu chvíli už se jednotlivé úsměvné obrázky slíjí v jeden větší obraz zmařeného dětství. Právě koncentrace jednotlivých povídek ukáže jejich nový rozměr a spojí je v celek, jež nabádá k další interpretaci.

Jak je již uvedeno výše, Dutkovo dílo nese autobiografické rysy, které si lze ověřit porovnáním života fiktivní postavy Bena Klenu s dostupnými informacemi o životě psychofyzické postavy Edgara Dutky. Je třeba se však ještě zeptat, co nás k této konfrontaci jako čtenáře přivedlo. Zdaleka ne každé literární dílo přiměje adresáta ke zjišťování podrobnějších či vůbec nějakých reálií ze života jeho autora. V Dutkových povídkách nepadají žádné místopisné údaje ani žádná data, která by odkazovala na reálný mimoliterární svět. K přemýšlení o autenticitě nás přiměje spíše styl vypravování. Není to tak, že by nás autor na každém řádku přesvědčoval o tom, že je zde napsána pravda a nic než to. Způsobuje to jakási ladnost a přirozenost řeči malého chlapce. Napsané věty, ač jsou někdy formálně neohrabané a kostrbaté, řečené zkomolenou češtinou, kloužou po papíře a zcela nenásilně utváří kýžený obraz. Právě tato přirozenost vyprávění a absence citových výlevů nás může přivést k myšlence, že ten, kdo to psal, to také prožil. Pokud by se totiž někdo snažil do takové situace „uměle“ vcítit, lze předpokládat, že by se právě snažil čtenáři otevřeněji představit pocity a emoce, které člověk v tak nelehké situaci prožívá. Dutka naopak tuto sentimentalitu vynechává, či přesněji řečeno, vynechává přehnanou emocionálnost. Celkový emocionální obraz je totiž už zakódován uvnitř textu zcela přirozeně. I když jsou povídky spíše úsměvné,

rozhodně *Útulek* nezavíráme s pocitem: ten chlapec se ale měl, ten měl prima zážitky.

Pokud jsme tedy na základě narativního stylu, zmíněných poznámek na obálce knižního vydání a v něm otištěných fotografií přistoupili na autobiografičnost díla a toto si ověřili i konfrontací s mimoliterární prezentací autora, jak na nás zjištění vlastně působí? Přidává dílu další rozměr? Nebo mu naopak na něčem ubírá? V tomto případě nebylo potvrzení jisté míry autobiografičnosti takovým překvapením vzhledem k počtu a intenzitě indicií tomu napovídajících. Podle mé osobní zkušenosti se vlastně jen potvrdil předpoklad. Dílo tím pro mě nabylo na čistotě, byla tím ještě umocněna síla chlapeckého naivního pohledu a strohého vypravování, které je v konečném důsledku silnější než mnohé jiné citově výrazně zbarvené texty.

Zamysleme se však ještě jen hypoteticky nad situací, kdy bychom došli k závěru, že celý tento povídkový cyklus je fikce, která nemá se životem biografického autora téměř žádné styčné body. Že by autorem byl například třicetiletý mladík – debutující spisovatel. To by mě, předpokládám, přivedlo na jedné straně k obdivu autora, jež dokázal závažné téma zpracovat s lehkostí a přirozeností, přesto však v plné síle, na straně druhé by to ve mně zřejmě vyvolalo určité pochybnosti, zda ona bezstarostnost není přeci jen trochu přemrštěná.

K předpokladu jisté míry autobiografičnosti nás kromě výše zmíněného může navést ještě další moment, a to podíváme-li se na celé doposud vydané Dutkovo beletristické dílo. Edgar Dutka zatím vydal čtyři knihy – prvotina *U Útulku 5* vyšla v roce 2003, v roce 2004 byl veřejnosti představen existenciální román *Slečno, ras přichází* a zatím poslední dvě knihy vyšly v roce 2007 – povídkové soubory *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* a *Záliv osamění a Zapomenuté australské povídky*. Data vydání všech čtyř knih jsou v rozmezí pěti let. Avšak čas autorský, čas tvůrčího výkonu, a čas čtenářský jsou v rozmezí mnohem větším – na prvních povídkách začal Dutka pracovat počátkem šedesátých let, zatím poslední dokončil až těsně před vydáním *Zálivu osamění a Zapomenutých australských povídek* v roce 2007. Neplatí dodržení očekávané časové linie – prózy dříve napsané nejsou bezpodmínečně dříve vydané a naopak.

Dutkovy povídkové soubory vznikaly v podstatě v průběhu 45 let, některé texty nosil dlouho v hlavě, jiné zase dlouho schovával v šuplíku s očekáváním, že jednou budou představeny čtenářské veřejnosti. Ale až s příchodem konkrétní možnosti vydání dostávala jednotlivá díla finální podobu, což někdy znamenalo přidání doplňujících povídek.

Dutka ve svých prózách zpracovává v podstatě stále jedno a totéž hlavní téma, a tím je život v totalitním režimu. Každá z próz sice

funguje jako samostatná jednotka, ale jejich tematické a motivické propojení z nich utváří i větší celek. Kdybychom dostali Dutkovy knihy do ruky se zakrytou titulní stranou, jistě bychom je všechny bez dlouhého váhání přiřadili k jednomu autorovi.

Fikční světy Dutkových próz se v mnohém prolínají. Zabýváme-li se Dutkovým prozaickým dílem jako celkem, objeví se souvislosti nejen mezi jednotlivými světy fikčními, ale i mezi světem fikčním a světem reálným, mezi literární postavou a biografickým autorem.

Společných rysů života fiktivní postavy Bena a reálné postavy Edgara Dutky je celá řada. Nejzásadnější z nich jsou pobyt v dětském domově, život bez vlastní rodiny a útěk matky z vězení. O dalším matčině osudu se dovídáme ze stránek další vydané Dutkovy prózy *Slečno, ras přichází*.

Za toto dílo byl Edgar Dutka v roce 2005 oceněn Státní cenou. Jedná se o existenciální román odehrávající se během jediného dne kdesi v australské buši. Ke čtenářům promlouvá Bojana – fena německého ovčáka, která žije v rodině českých emigrantů.

„Já jsem byl plný Austrálie. Chtěl jsem o ní něco napsat. Měl jsem se tam dobře, mám to tam hrozně rád a považuji Austrálii za svoji druhou domovinu. Je to nádherná země, velice dramatická a ty osudy kolem mě byly...no, přemýšlel jsem, jak to celé dát dohromady. Jestli mám psát povídky, už jsem zkoušel i divadelní hru, to jsem teda dopadl, nakonec došlo na starší nápad, že by to mohla být lovestory dvou psů.“⁶

⁶ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

Téma dvojníka

V teorii strukturální tematologie je každé téma konstituováno jako složka systému. Příbuzná témata jsou pak uspořádána do minisystému tematického pole, což pak umožňuje přesnější porovnání témat. V rámci díla Edgara Dutky je zásadním tematickým polem dvojník, zejména téma *Orlanda*.⁷ Toto téma představuje postavu, která existuje ve dvou či více alternativních fikčních světech.

„Lidské uvažování a představivost neoperují jen s objekty skutečně existujícími, nýbrž také s prakticky neomezenou množinou možných objektů. Sémantika možných světů je, ve své podstatě, teorie uvažování a představivosti, která obklopuje každého existujícího jedince nespočetnými možnými dvojníky.“ (L. Doležel, 2008, 280)

Téma *Orlanda* představuje jednu a tutéž postavu vykazující identitu a existující minimálně ve dvou fikčních světech.

Benova matka – Nela

Román *Slečno, ras přichází* navazuje na předcházející prózu *U Útulku 5*, i když trochu neobvyklým způsobem. Hlavní hrdinkou je Nela, která žije pouze ve vzpomínkách vypravěčky feny Bojany. Nelu lze považovat za převtělení postavy Benovy matky z *Útulku*. Obě postavy sdílí zásadní charakteristiku.

Nelu i Benovu matku spojuje stejný velký čin – útěk z vězení, ale i stejné životní zkušenosti – pobyt ve vězení a život bez syna, které zásadně ovlivnily jejich další existenci. Nela byla v Československu trestána za protistátní činnost, odsoudili ji k šesti letům vězení za převaděčství. „Všichni jí měli za zlé, že měla především myslet na své dítě a neplést se do politiky. Bránila se, že tolik zoufalých lidí chtělo ze země pryč, na svobodu, a někdo jim přece musel pomoci.“ (E. Dutka, 2004, 36) Dále se pak z úst feny Bojany dovídáme, že na zmiňovaný útěk z vězení navázalo i překročení státní hranice přes ledovou řeku Dyji a následná emigrace do Austrálie. „Opět jí všichni měli za zlé, že utekla bez syna. Hájila se, že ve vězeňském mundúru, měsíc

⁷ Podle teorie fikčních světů L. Doležela

zahrabaná ve stohu slámy ve stodole, si těžko můžete objednat taxíka, aby vám přivezli dítě, že utíkáte přes hranice, tím hůř, že taxi služba byla tenkrát zrovna zrušena coby nepotřebná buržoazní živnost.“ (E. Dutka, 2004, 36)

Lze tedy usuzovat, že v případě Nely a Benovy matky se jedná o jednu a tutéž literární postavu, která se stala součástí dvou fikčních světů, tedy o téma *Orlanda*. „Toto téma vyžaduje, aby jedna a táž postava přecházela z jednoho možného světa do druhého, zachovávajíc si identitu, ale zároveň měníc své vlastnosti, a to i vlastnosti nejpodstatnější.“ (L. Doležel, 2008, 281) Zásadní charakteristika Nely a Benovy matky zůstává však stejná. Obě sdílí i méně závažné vlastnosti, které nás jen utvrzují v tom, že se skutečně jedná o převtělení téže postavy.

Nela, stejně jako Benova matka z knihy *U Útulku 5*, uměla dobře šít: „Fotky ji ukazují na tu dobu a malé město výstředně oblečenou, protože si sama uměla ušít, co viděla v kině.“ (E. Dutka, 2004, 36) Obě mají syna, jehož otec je neznámý a jehož dětství bylo poznamenáno pobytem v dětském domově. Nela, stejně jako Benova matka, měla kořeny na Moravě, milovala zpěv moravských písní.

„Když spustila Nela, Bruno s Tonym, každý z jedné strany se hned chytili s Nelou kolem ramen, tiskli hlavy k sobě, volné paže po moravsku vztažené k pánu bohu, a před nimi stál George, s pramínkem havraních vlasů padajícím mu chlapácky do čela, objímal všechny tři a ze všech sil ječel slova písně Nele přímo do obličeje.“ (E. Dutka, 2004, 30)

O dalším převtělování sledované fikční postavy by se dalo uvažovat i dále, i když pouze hypoteticky a s nedostatkem důkazní textury. Setkáme se s ní ještě v dalším fikčním světě, konkrétně v povídce *Pod vodou* z Dutkovy další povídkové sbírky *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*.

Soubor povídek *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* byl vydán v Praze v roce 2007. Jedná se o deset pochmurných obrazů z totalitní doby v Československu. Dutka použil dokumentární filmovou techniku, dívá se na příběhy okem kamery, nehodnotí, nekritizuje. Do hry nevstupují ani emoce. Zkrátka suše kreslí jednotlivé výjevy na základě svých prožitků nebo eviduje příběhy, které slyšel vyprávět.

„Jsou to vlastně holé záznamy o rozhodných okamžicích bytostí, náhle zasažených nečekanou vnější agresivitou politické i policejní zvuče, aparátem obří nelidskosti,

mechanismem, který se těm nejotrlejšími zadírá pod kůži, a tak postižení často přebírají jeho rysy za své.“⁸

Povídky mapují absurditu lidské existence v totalitě. Každá z nich je vztažena k příběhu konkrétního jedince. Ze všech číší bezmoc a beznaděj, ani přizpůsobení se režimu nemusí pro člověka znamenat klid.

Pod vodou zobrazuje příběh nerozhodného mladého intelektuála, který se odhodlá k překročení státní hranice kdesi v Podyjí. Na svou cestu ke svobodě se náležitě připraví, promyslí dopředu všechny situace, které by mohly nastat, a připraví si pro všechny příležitosti pravděpodobné výmluvy. Během cesty se v jeho mysli odehraje spousta úvah a mladý hrdina se nakonec rozhodne svou cestu vzdát a vrátit se zpět. Na zpáteční cestě ho zastřelí pohraniční hlídka.

V tomto případě je převtělení sledované fikční postavy pouze hypotetické. Charakteristika, kterou by mladý intelektuál sdílel s Benovou matkou a s Nelou, by spočívala pouze v rozhodnutí k útěku z Československa přes ledovou řeku Dyji. Pokusy o překročení státní hranice však končí zcela odlišně. Sledovaná postava by navíc byla nyní představena jako muž, což ovšem Doleželovo téma *Orlanda* nevyklučuje (označení tématu je dokonce odvozeno od románu Virginie Woolfové *Orlando*, jehož titulní postava existuje v jednom světě jako muž, v jiných světech jako žena).

Povídka *Pod vodou* však pravděpodobněji představuje další Dutkovu variaci na téma emigrace z totalitního Československa. Dutkova biografická matka útěk přes hranice skutečně prožila, jedná se tedy o autobiografický prvek, který je častou autorovou inspirací, jeho častým tématem, jemuž dává různé podoby. A toto je jedna z nich.

V mezích Dutkových próz by bylo možné vysledovat ještě jedno čistě hypotetické převtělení sledované postavy. Nela žila v intimním vztahu s Joem, stejně tak jako Dee z povídky *Muž v dutém stromě*, která je součástí sbírky *Zapomenutých australských povídek*. Dee a Nela mají kromě intimního vztahu s Joem společné ještě další charakteristiky. Obě jsou popisovány jako pohledné živelné ženy. „Na rozdíl od manekýn byla přirozeně krásná a plná živočišné energie.“ (E. Dutka, 2007, 69) Nela i Dee vědí, co chtějí, jsou cílevědomé a jdou si za svým rozhodnutím: „Byla šťastná, že dosáhla toho, co si umínala.“ (E. Dutka, 2007, 73) Postava by navíc byla pokaždé představena pod jiným jménem, což je neobvyklé, protože jméno bývá často právě tím stěžejním designátem postavy, nicméně teorie tématu *Orlanda* případ změny jména nevyklučuje.

Joe vystupuje v této povídce, stejně jako v existencionalním románu *Slečno, ras přichází*, jako muž vyrovnané povahy, klidný, nekonfliktní

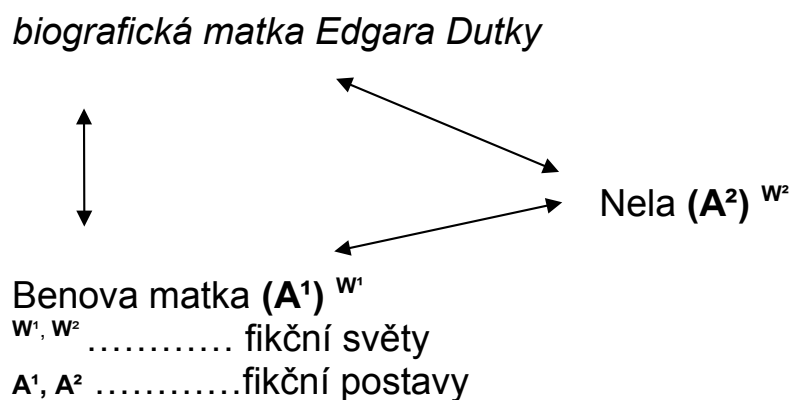
⁸ <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21617> [cit. 2011-7-12]

a se slabostí pro Dee, respektive pro Nelu. I v tomto případě by se mohlo jednat o prolnutí fikčních světů. Avšak v rámci textury nelze vysledovat dostatečné množství dokladů o tom, že pod jménem Joe se skrývá stále jedna a táž fikční postava. Stejně tak Dee není pro tyto účely dostatečně charakterizována, což je pochopitelné vzhledem ke zvolenému žánru prózy *Muž v dutém stromě*. Proto i toto převtělení ponechávám pouze jako hypotézu, pro kterou není dostatek důkazů.

Benovu matku a Nelu lze však dle mého názoru považovat za jednu a tutéž literární postavu objevující se v různých fikčních světech. Jejich společná charakteristika je zřejmá – obě utekly z vězení, obě žily část života bez vlastního syna a navíc je spojují i další výše zmíněné vlastnosti. Tyto společné rysy považuji za dostatečný důkaz zachování identity postavy. Pod oběma jmény žije tedy tatáž fikční postava, každá však v jiné životní fázi.

Vztahy mezi fikčními postavami jednotlivých fikčních světů jsem se pokusila zobrazit graficky. Do grafického znázornění jsem zakomponovala i Dutkovu biografickou matku, tedy i extralingvistický svět.

Grafické zobrazení převtělování literární postavy a souvislost s biografickou matkou:



I postava Nely sdílí mnohé zásadní životní zážitky se skutečnou matkou Edgara Dutky, to však víme pouze prostřednictvím různých mediálních prezentací.

„Odsoudili ji za převaděčství přes hranice na šest let. Ze ženské věznice se jí ještě s jednou vězeňkyní podařilo utéct a ve vězeňských šatech se přes celou republiku dostat až k hranicím. Pro své děti kohosi poslala, ale ten zmizel. Nakonec se jí podařilo přebrodit ledovou jarní řeku Dyji do Rakouska a po roce čekání se rozhodla pro

emigraci v Austrálii. Svou matku spatřil Edgar Dutka až v roce 1968, když za ní dorazil coby nadějný student katedry scénaristiky a dramaturgie FAMU. Matka měla krejčovskou dílnu Invisible Mending (scelování látek) a synovi dala možnost procestovat celou Austrálii.“⁹

Ben Klen – Pét'a

Nápadná podobnost charakteristiky postavy Benovy matky a Nely však není jediným dokladem o prolínání světů zmiňovaných próz. Stejně tak přechází z jednoho fikčního světa do druhého i postava Bena, respektive Péti.

Mnoho informací, které nám Bojana v románu *Slečno, ras přichází* o Péťovi poskytne, souhlasí s životem fiktivní postavy Bena z *Útulku*. Péťův otec je neznámý, Nela nikdy nikomu neprozradila, „s kým si takového výrostka upletla“. (E. Dutka, 2004, 103) Ben o svém otci vůbec nehovoří. Obě postavy mají za sebou dětství prožité v totalitním Československu a jeho část v dětském domově. Zásadní zážitky v životě mají tedy společné – přerušení kontaktu s matkou, pobyt v dětském domově i život bez otce. Péťu i Bena lze tedy též považovat za reinkarnaci jedné postavy a tedy označit jako téma *Orlanda*.

Jedná se o dvě identické postavy vyskytující se ve dvou různých fikčních světech a navíc i ve dvou různých narativních časech. V *Útulku* se dovídáme o Benově dětství, zatímco ve *Slečně* je nám předkládána dospělost téže postavy.

Přičteme-li k prolínání dvou zmíněných fikčních světů i informace, které máme o Dutkově občanském životě, narazíme, stejně jako v předchozím případě, na mnohé styčné body i mezi světy fikčními a světem reálným.

Pét'a, Ben i Edgar Dutka prožili nápadně podobné dětství. Ani Edgar Dutka pravděpodobně neví, kdo je jeho otcem. „Já mám v křestním listě pomlčku.“⁹ Všichni tři si nesou zážitek z pobytu v dětském domově. Jejich další životy se už ale ubírají odlišnými směry.

„Když uvažujeme o existenci určitého jedince, neuvažujeme jen o tom, čím skutečně je, nýbrž představujeme si také to, čím by mohl být. Život každého jedince je stezka, která se složila z mnoha možných směrů, jež tento jedinec mohl sledovat.“ (Doležel, 2008, s. 280)

⁹ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

O dalším Benově osudu po odchodu z dětského domova konkrétní informace nemáme. Jen z tónu závěrečné kapitoly můžeme usuzovat, že se jeho další život ubíral dobrým směrem. Edgar Dutka se v reálném životě rozhodl vrátit z Austrálie zpět do totalitního státu. „Matka dala synovi možnost procestovat celou Austrálii. Země ho uhranula, strávil tam rok, ale k matčině překvapení se rozhodl vrátit domů. Trval na svém snu být filmovým scénáristou a spisovatelem.“¹⁰

Naopak Péťa, jakožto fiktivní postava, v Austrálii zůstal a žil pohodlným svobodným životem. Matka Nela už byla zabydlená, když se za ní Péťa dostal, takže těžkých začátků nového života imigrantů byl Péťa ušetřen. Přišel k hotovému, Nela koupila krásný dům, který posléze Péťa zdědil.

Péťa v sobě celý život nosí pocit křivdy. Jeho dětství určitě nebylo jednoduché a on svůj osud vyčítá matce, jež ho opustila.

„Když Nela utekla z basy, Péťa byl malý kluk, kterého strčili do nalezince, nejspíš mu to komunisti dali pěkně vyžrat. Když nemohli na ty, kteří jim utekli, hojili se na těch, kteří po nich zůstali... Představ si, že tě strčí do psince, do toho smradlavého kotce někde ve tmě, a tam budeš celý život čekat, ne jestli se někdo nad tebou smiluje a vytáhne tě z toho psince (nemáš naději), ale jestli se aspoň něco trošku nezlepší ve tvém kotci, třeba jestli ti někdy nevymetou hovna nebo dají něco jiného než šlupky od brambor.“ (E. Dutka, 2004, 100)

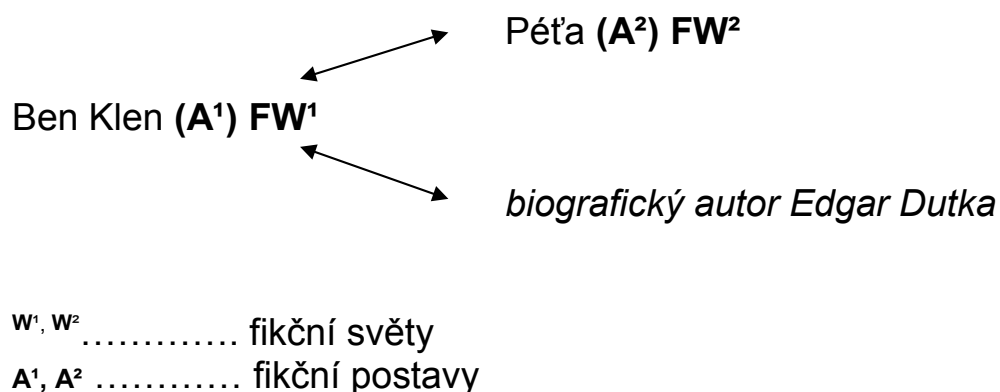
A matka trpící rozumem nepochopitelnou nezměrnou mateřskou láskou mu jeho nepřiměřené chování celou dobu v Austrálii nejen tolerovala, ale dokonce mu i pomáhala ze všech průšvihů, do kterých se vlastním přičiněním dostal. Nela se určitě svého pocitu viny nikdy nezbavila, zároveň ale dobře věděla, že její rozhodnutí bylo správné, nemohla jednat jinak. Péťovi odpouštěla s tím, že už si toho v životě kvůli ní vytrpěl dost.

Péťa je výplodem totalitního Československa, byla mu odepřena mateřská láska, rodina, svoboda i pořádné vzdělání - zkrátka vše, co dělá člověka člověkem. Dítě disidentské matky, která utekla z vězení, emigrovala a nechala ho napospas, to nemohlo mít v životě jednoduché. Z Péti vyrostl mstivý nevychovaný primitiv, který mluví sprostě i o kytičkách v parku: „...jak jsou ty zasrané kytičky krásné.“ (E. Dutka, 2004, 102) A není to jeho vina, ani čistě vina jeho matky, je to otázka systému.

¹⁰ <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7]

Připustíme-li výše zmíněné převtělení Benovy matky v Nelu a i to, že předlohou této postavy je Dutkova biografická matka, lze označit Péťu jako postavu, do které se Dutka stylizoval. Může to být hypotéza, jak by se mohl Dutkův život ubírat, kdyby se tenkrát, když byl v osmašedesátém za matkou na návštěvě, rozhodl v Austrálii zůstat. Je to opět variace na téma, které má kořeny v Dutkově občanském životě.

Grafické zobrazení převtělování literární postavy a souvislost s biografickým autorem:



V grafickém zobrazení jsem nepropojila Péťu s biografickým autorem, přestože bychom našli společné rysy v jejich dětství. Za podstatnější považuji zobrazení návaznosti. Ben Klen představuje období dětství Edgara Dutky (autobiografičnost *Útulku* jsem se pokusila doložit výše), zatímco Péťa je zřejmě Dutkovou autostylizací již ve věku dospělosti.

Kromě výše sledovaných dvou zásadních fikčních postav se jich v celém Dutkově prozaickém díle proplétá více. Jedná se však o postavy vedlejší, někdy epizodické, a proto jen velmi zlehka charakterizované. V mnohých případech je tedy těžké posoudit, zda se skutečně jedná o reinkarnaci literární postavy nebo o pouhou shodu jmen či náhodnou podobnost.

Jako příklad převtělení vedlejší fikční postavy uvádím Joea, který je poměrně bohatě charakterizován v románu *Slečno, ras přichází*. V *Zapomenutých Australských povídkách* se postava jménem Joe objevuje znovu. V povídce *Muž v dutém stromě* by byl dokladem o reinkarnaci vztah s Dee, resp. Nelou, a Joeova klidná povaha. Joe se pak objevuje ve stejné knize ještě v jedné próze, a to v *General Gordon Public Bar*. Má, stejně jako Joe ze *Slečny*, kořeny v Československu, je precizní a vyhýbá se jakýmkoliv dluhům, pečlivě dodržuje

knihu „dal – má dáti“ vyrovnanou. Obě postavy umírají podobně – jeden v nemocnici obklopen lahvemi šampaňského, druhý na zahradní párty obklopen svými starými přáteli.

Ať už se jedná o případ dvojníka či nikoliv, podstatné je zjištění, že se ve všech Dutkových prózách objevují stejná témata. Někdy je jejich výskyt velice zřetelný a zdá se, že i záměrný, jindy se témata opakují jaksi mimoděk, jen náhodou, jakoby proto, že jsou v autorovi tak zakořeněná a musí občas vyplout na povrch.

Prolínání světů, autenticita díla

„Každý narativní text má podvojný význam, intenzi textury a extenzi fikčního světa.“ (L. Doležel, 2008, 278) Tedy danou jazykovou formu na straně jedné a její referenci na straně druhé. Reference – extenzionální sémantika narativu, přesahuje danou jazykovou formu literárního textu, vytváří tak spojitost mezi jednotlivými fikčními světy. Interpretace extenze dané textury může poukazovat i na spojitost literárního textu s mimojazykovou realitou.

Sledováním dvou hlavních postav napříč Dutkovým dílem se objevily mnohé nové souvislosti, jež nejsou patrné z jednotlivých děl samotných. Ve všech Dutkových prózách se objevují výraznější či méně výrazné leitmotivy upozorňující na to, že autor ve svých dílech skutečně zpracovává intenzivní pocity a zážitky, které mají kořeny v jeho vlastním životě. Nejvíce výrazných autobiografických prvků lze vysledovat v prvních dvou vydaných prózách.

V *Útulku* je hlavním hrdinou malý Ben Klen, jeho maminka je jen jedna z vedlejších postav, která navíc ani není pojmenovaná. Ve *Slečně* se situace otočí – Nela, resp. Benova matka, je ústřední postavou celého románu, zatímco Pěťa, resp. Ben, se stane postavou vedlejší. Tato situace opět poukazuje na souvislost obou próz. Jejich fikční světy jsou neúplné (stejně jako všechny ostatní fikční světy), ale k alespoň částečnému doplnění prázdných míst dobře poslouží konfrontace obou děl. Srovnáním těchto dvou próz s biografickými údaji ze života Edgara Dutky a jeho matky nalezneme mnohé souvislosti. *Útulek* se zdá být autobiografický z velké části. V knize je implicitně řečeno, které povídky jsou původní a které „dodělávané“, což značně přispívá k její věrohodnosti. Závěrečná kapitola je navíc věnována *Příběhu dvou fotografií*, tedy jakémusi doslovu, kde autor říká, jak a proč kniha vlastně vznikla. Na druhou stranu je i tento závěr napsán ve formě povídky, což je trochu matoucí a nás jako čtenáře opět nechává na vážkách. Zkrátka si nikdy nejsme jisti tím, kde končí fikce a začíná realita. Na obálce knihy je navíc ona fotografie vyobrazena.

Román *Slečno, ras přichází* zpracovává podle všeho především život Dutkovy matky. Tato próza ovšem nemá formu, která by nám jasně napovídala, že se může jednat o autobiografické dílo. Je experimentální už svou kompozicí a navíc je vypravěčem fena německého ovčáka. Přesto v příběhu opět nacházíme styčné body s životním příběhem Edgara Dutky a především jeho matky.

Útulek a *Slečna* jsou dvěma zásadními pilíři v tvorbě Edgara Dutky. Odráží se to i ve formě, jakou se jim autor rozhodl dát. *Útulek* je sou-

borem 26 na sebe navazujících povídek, *Slečna* zase poměrně rozsáhlým existencionálním románem.

Další dvě povídkové sbírky už tak silný nádech autobiografičnosti nenesou. Témata z předchozích děl se v nich opakují jen v náznacích stejně tak jako rysy ze skutečného autorova života. Přesto lze některá propojení vysledovat. Jedná se například o motivy týkající se problémů se studiem v souvislosti s režimem nepohodlnou rodinou, dále pak motivy týkající se života politických vězňů, zákazu činnosti, otázky emigrace a života v komunitě emigrantů daleko od rodiny. Jednotlivé povídky ze sbírek *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* a *Záliv osamění a Zapomenuté australské povídky* jsou spojeny především tematicky. Nepropojuje je jedna nebo několik málo fikčních postav jako v *Útulku*. Povídky fungují spíše jako oddělené jednotky – tvoří samostatné obrazy.

Všechny leitmotivy jsou zároveň i důležitými motivy v Dutkově skutečném občanském životě. V každé zmíněné próze zapsal Edgar Dutka část svého života, ať už to byl konkrétní prožitek nebo jen nejasný pocit. Každá kniha nabídne trochu jinou spojitost se životem biografického autora.

Mezi prozaickým dílem Edgara Dutky a životem biografického autora existuje dialektický vztah – dílem se objasňuje autorův život a zároveň životem jeho dílo.

Eliška Vlasáková

Jako sen

Eliška Vlasáková vydala doposud dvě knižní prózy. V roce 2004 vyšla kniha *Jako sen* s podtitulem *Zážitky sedmileté evangeličky v Dětském domově Sobotín*, následně pak v roce 2007 vydalo nakladatelství Triáda dílo s názvem *Jedním okem*. V obou případech se jedná o vzpomínkové prózy, v nichž se paní Eliška Vlasáková vrací do doby svého dětství, konkrétně do čtyřicátých a padesátých let dvacátého století.

V knize *Jako sen* se odehrávají dva roky Eliščina života – rok a půl v Dětském evangelickém domově Sobotín a půl roku v evangelickém ústavu pro staré lidi v Myslibořicích. Zážitky malé dívky z té doby jsou popsány s až neuvěřitelnou přesností, detailností a upřímností. V próze narazíme na spoustu reálií, ať už místopisných, časových či jmenných:

„Jak se vůbec stalo, že jsem se s maminkou ve svých šesti letech ocitla v evangelickém dětském domově v Sobotíně? Stalo se tak v roce 1949... Sobotín leží blízko Šumperka v Jeseníkách, je to malá vesnice v bývalých Sudetech... V létě toho roku jsme byly obě pozvány trávit část prázdnin v evangelickém táboře v Bělči, „Letní tábor Komenského“ se jmenoval, společně se spřátelenou rodinou Jelenovou z Prahy. Maminka vzpomíná, že tam ji manželka prof. Novotného právě toto řešení poradila: ať to zkusí jako švadlena v dětském evangelickém domově v Sobotíně. Možná, že ta milá sestra dokonce někam napsala, nebo tím pověřila jinou sestru. Jisté je, že ředitel evangelického dětského domova ze Sobotína Karel Kulfánek 12. srpna do LTK napsal dopis adresovaný sestře Evě Bolzeové se vzkazem pro maminku.“ (E. Vlasáková, 2004a, 7)

Prozaické dílo *Jako sen* se neustále vznáší někde mezi krásnou literaturou a literaturou faktu. Má blízko k žánru pamětí, který je charakterizován mimo jiné i určitým odstupem od událostí. Ten se projevuje částečným prolínáním dvou časových rovin – tehdejšího a současného hlediska:

„Dnes nerozumím tomu, proč maminka svůj nástup v Sobotíně nezkoordinovala s mým zahájením školní docházky. Tak se stalo, že do důležité první třídy jsem vstoupila v dívčí škole v Kyjově a asi teprve po měsíci jsme se do Sobotína přemístily.“ (E. Vlasáková, 2004a, 9)

Dětské pocity jsou často konfrontovány s pocity dnešními, s pocity zralé zkušené ženy. Ona konfrontace však zůstává pouze na rovině prostého srovnání či stavění vedle sebe. Eliška nesoudí a nevyčítá, působí smířeně a vyrovnaně, i když občas vyjadřuje i své velké emocionální strádání.

„Až po tolika letech od svého pobytu v Myslibořicích si uvědomuji, že právě to, skutečný zájem, mi tam chybělo nejvíce. Neměla jsem tam pro sebe ani jednu dospělou osobu, které by na mně přednostně záleželo... Citově jsem strádala, aniž jsem to dokázala vyslovit. Cítila jsem se zavržená maminkou, nechala mě tu a odešla ode mne...Prožívala jsem skutečnou duševní krizi...“ (E. Vlasáková 2004a, 124n.)

Z negativních prožitků svého dětství se snaží vytěžit co nejvíce pozitivního pro svůj další život, snaží se pochopit nejen svou situaci, ale využít své zkušenosti i k pochopení ostatních. Takto se zřejmě v knize reflektuje i autorčina občanská profese – povolání psycholožky. Snaží se často na Eliščinu situaci pohlížet jaksi „třetím okem“. Konfrontuje pocit tehdy malé dívky, stanovisko její matky v nelehké životní situaci a pohled jakési nezávislé třetí osoby s jistým nadhledem a darem empatie.

„...myslím si, že podobně se mohou cítit děti v dětských domovech. Vzpomínám si, že jsem v jisté době na Miládku žárčila...Pocítila jsem potřebu pomstít se. Uškodit, aby se cítili stejně bídně jako já...Nevím, jak bych se citově vyvíjela v takových podmínkách dál, kdyby se moje situace přece jen nezměnila.“ (E. Vlasáková, 2004a, 125)

Zmiňovaný časový odstup od událostí se projevuje na řadě míst v textu. Často jsou užívána slovesa a slovní obraty jako „vzpomínám si“, „můj dojem z té doby je“, „vybavují se mi“ apod. Pokud je nějaká informace neověřená nebo příliš nejistá, bývá to zpravidla označeno –

uvedeno slovy „už si přesně nevzpomínám“ (E. Vlasáková, 2004a, 35) apod. Některé události a zážitky jsou naopak líčeny velmi živě a automaticky se před námi jako před čtenáři vynořuje obraz tehdejší situace:

„Jídlo je Boží dar, nesmíme jím pohrdat,“ káže sestra Marie a já si tedy nabírám ještě jednu lžici a s největším odporem polykám to, co bych nejraděj vyplivla, a pak mi začnou téct slzy.“ (E. Vlasáková, 2004a, 16)

V próze *Jako sen* se neustále střídají reflektované zážitky s časovým odstupem a sugestivně působící prožitky, ty jsou ovšem, řekla bych, v menšině. Celé dílo působí poměrně dost dokumentárně, od obálky přes obsah až po doslov. Na obálce najdeme dobovou fotografii: hlouček dětí a několika dospělých seskupených kolem harmonikáře, z druhé strany pak hromadnou fotografii dětí a starců před ústavní budovou. Tyto a ještě další fotografie jsou pak velmi podrobně rozebrány v doslovu knihy, jež je až neobvykle rozsáhlý a podrobný – celý čítá na padesát stran textu.

„Přechod od vedlejšího textu rámce (předmluvy) k hlavnímu textu a od něj opět k vedlejšímu textu rámce (doslovu) provází zhusta také proměna v pojetí vztahu díla ke skutečnosti. Buď je rámec místem, kde se vytváří a utvrzuje iluze autenticity...nebo se v rámci tato autenticita naopak zpochybňuje, případně se ruší teprve v doslovu, například tím, že autor mluví o vzniku svého díla.“ (D. Hodrová, 2001, 282n.)

V případě doslovu k dílu *Jako sen* je jeho účinek zřejmý. Iluze autenticity díla se potvrzuje, doslov má v tomto případě velmi neobvyklou podobu, je přímo studií dobových reálií. Autorka přiznává, že nápad na napsání tohoto doslovu nebyl původně z její hlavy, ale inspiroval ji k tomu farář Jan Šimsa, který se v posudku o knížce *Jako sen* vyjádřil ve smyslu, že by bylo dobré doplnit vzpomínky z dětství i objektivní zprávou o dětském domově v Sobotíně, respektive v Myslibořicích.

Informace hledala autorka v dobovém místním tisku, v časopisech, v občasnících a kronikách. Ty jí pak daly další indicie k tomu po jakých publikacích dále sáhnout. Důležitým zdrojem jsou kromě textů i vzpomínky několika přeživších osob, které se sledovaných událostí přímo účastnily.

Eliška Vlasáková ke svému překvapení zjistila, že existence dětského evangelického domova trvala jen velmi krátce, od roku 1947 do roku 1951, kdy byly v důsledku politických změn Českobratrské církvi evangelické odebrány budovy, ve kterých její sociální ústav sídlil. V doslovu se zabývá především poměrně podrobně jeho krátkou historií. Materiál je zpracován do tří částí: A. *Sobotín*, B. *Myslibořice* a C. *Jmenné seznamy dětí, ale i dospělých, fotografie a krátké zprávy o osudech několika bývalých účastníků*. Autorka nezastírá, že je pro ni práce na tomto typu textu úplně novou zkušeností.

„Až předposlední den v archivu, mezi dopisy z počátku roku 1951, kdy se dětský domov likvidoval, jsem našla volně vložený rukou psaný lístek a na něm 17 jmen dětí, které bylo ještě třeba někam umístit. U každého jména datum narození a údaj, odkud do Sobotína dítě přišlo. V tu chvíli jsem pochopila půvab práce archivářů.“
(E. Vlasáková, 2004a, 145)

Občas se přímo odvolává na vlastní text prózy *Jako sen*, čímž čtenáře utvrzuje o souvislosti a návaznosti obou částí knihy: „Neocenitelnou pomoc mi věnovala paní Marie Pelikánová, roz. Prejzová z Neratovic, bývalá vychovatelka v dětském domově v Sobotíně, v mých vzpomínkách „sestra Marie“.“ (E. Vlasáková, 2004a, 144) Zjištěné informace se snaží podávat objektivně, avšak tu a tam dá najevo svůj skutečný osobní zájem v celé věci a svou účast. V textu figuruje mnoho jmen konkrétních osob, často narazíme i na jmenné seznamy chovanců, zaměstnanců či účastníků důležitých jednání. V seznamech se několikrát setkáme i se jménem Elišky a její maminky a i zde je přímo naznačeno osobní zaujetí:

„5. Müllerová Anna – švadlena (moje maminka!) ...

15. Müllerová Eliška; 2. 2. 1943; matka Anna, švadlena v DD Sobotín; kam: Myslibořice...

„Například u svého jména jsem si přečetla: „Eliška Müllerová, dcera paní Müllerové, která u nás pracovala jako švadlena. Ta se teď vrací do Kyjova a bere sebou i sestru Vlastu Dobruškovou. Protože obě sestry vlastně nevěděly, do čeho jdou, nechali jsme jejich Elišku zatím zde. Chodí do 2. třídy a matka za ni zaplatila 550 Kč.“
(E. Vlasáková, 2004a, 155n.)

V části C najdeme pět podrobně popsaných fotografických snímků. Každá osoba, pokud byla její identita zjištěna, je uvedena jménem a kratičkou charakteristikou. U některých jmen je ?, jejich identitu se nepodařilo vypátrat. Čtyři fotografie jsou z ústavního prostředí, pátá je z prostředí Eliščiny rodiny, je na ní Eliška, její maminka a Dobruškoví o Velikonocích roku 1950.

Závěrečná kapitola doslovu má na rozdíl od těch předchozích výrazný osobní rozměr. Je v ní vyjádřen vztah k evangelické církvi a naznačeno, že sama pisatelka je její členkou:

„Mnoho dětí starších čtrnácti let prošlo konfirmací a staly se tak členy naší církve. Lze říci, že evangelická církev pro ně byla tím, čím jsou pro šťastnější děti rodiče. Tento vztah je svým způsobem vždycky trvalý.“ (E. Vlasáková, 2004a, 192)

Zároveň otevřeně přiznává svou touhu po setkání s bývalými chovanci dětského domova, případné setkání považuje za příležitost k obohacení a lepšímu pochopení vlastního života. Prostřednictvím knihy *Jako sen* se tedy snaží v podstatě o reálnou komunikaci či navázání kontaktu s lidmi, na něž nemá spojení: „Na závěr doufám, že se mi některé bývalé děti ze Sobotína ozvou a podaří se nám sejít.“ (E. Vlasáková, 2004a, 193)

Úplný závěr knihy tvoří poznámka, že jména lidí i názvy obcí jsou ponechány v nezměněné podobě, až na jméno rodiny Dobruškových – ti si přáli zůstat v anonymitě.

Prostřednictvím prozaického díla *Jako sen* se před námi otevřely tři různé a přeci svým způsobem tři stejné světy. Prvním z nich je svět mladičké Elišky, která se ne svou vinou, ale vinou vnějších okolností dostala do nezáviděníhodné situace. Její závažnost si tehdy neuvědomovala, prožívala sice pocity smutku, ale přijímala je jaksi automaticky, s lehkostí dětskému myšlení vlastní. Druhý svět je svět Elišky v pokročilejším věku, svět té Elišky, která se ohlíží za svým již dávno uplynulým dětstvím. Ačkoliv ji v dalším životě bezesporu velmi ovlivnilo, je teď už jaksi zahaleno kdesi v minulosti a vznáší se někde v dáli jako sen. Pohled této dospělé Elišky se tu a tam v próze objeví, jak již bylo zmíněno, ale i tento pohled je pohledem vyrovnané a smířené osoby. Ono smíření však nepřichází v pasivní podobě typu „co bylo, bylo“, nýbrž v podobě aktivní. Eliška se snaží na tehdejší situaci podívat i z druhé strany – z pohledu dospělé osoby, jejíž jednání neovlivňují jen city, ale i zcela přízemní praktické záležitosti, a pochopit tím jednání své maminky. A tak se nám pomalu pohled

zralé Elišky prolíná s pohledem Elišky Vlasákové jako reálné osoby, jejíž profesí je klinická psychologie. Své vzdělání však v psaní neuplatňuje formou přehnaně odborných teoretických komentářů, spíš jen mimořádnou schopností soustředěně pozorovat chování okolí, své zážitky a pocity z nich. Návrat do minulosti jí pomáhá vyrovnávat se s přítomností, psaní se jí stalo terapií. Má v plánu popsat postupně svůj život až do dospělosti.

Jedním okem

V roce 2007 vydává Eliška Vlasáková svou druhou vzpomínkovou prózu, v níž se ohlíží za svými léty předškolními. Název *Jedním okem* odkazuje ke zdravotnímu problému, který se stal jakýmsi leitmotivem Eliščina raného dětství.

V první části vyprávění jsou zprostředkovány vzpomínky Eliščiny maminky, je nastíněno matčino dětství a mládí, částečně pak i život její nejužší rodiny. Tato část je poměrně stručná, jelikož „maminka neměla ve zvyku o svém životě souvisle vyprávět a některé skutečnosti zamlčela nebo zkreslila. Jasně a ráda vzpomínala pouze na své dětství v Koryčanech.“ (E. Vlasáková, 2007, 7)

Další část vyprávění se už odvíjí v duchu úzkého vztahu mezi matkou a dcerou. Eliška se narodila jako nemanželské dítě dva roky před koncem války. Byla to doba nehostinná, ale na druhou stranu možná v té době prošlo lidem trochu snáz to, co se dříve netolerovalo.

„Maminka, když se jí v porodnici ptali na otce očekávaného dítěte, řekla, že její snoubenec je ve vězení. Byla to přijatelná lež a možná jí maminka sama tak trochu uvěřila. Měla jsem později jednu spolužačku, jejímž otcem byl německý voják wehrmachtu. Také to její mamince prošlo, říkala, že snoubenec padl na frontě, a byl pokoj.“ (E. Vlasáková, 2007, 13)

Ovšem matčina přízeň její provinění soudila velmi přísně. Někteří ji osočovali z toho, že dělá ostudu celé rodině, jiní zvolili aktivnější přístup a sháněli jí narychlo ženicha. Bezúspěšně.

Eliščino rané dětství bylo záležitostí čistě její a její maminky. Žily spolu v malém bytě v Kyjově a neměly se špatně. Maminka byla pracovitá a záhy po narození malé Elišky se začala doma věnovat svému řemeslu – šití.

„Zvuky, které naplňovaly prostor domova, patří k mým nejstarším vjemům, a zároveň mě provázely celým dětstvím. Neúnavné hrčení šicího šlapacího stroje, jednotvárný zvuk nepravidelně přerušovaný kovovým cvaknutím nůžek, jak někdo přestřihnul konce nití při šití. Do toho byl slyšet dlouhý svist, to vydávalo trhané plátno, když si je maminka připravovala k šití povlaků.

Velké krejčovské nůžky se občas kously do látky jakoby chamtivým způsobem. Hvízd!“ (E. Vlasáková, 2007, 16)

Přestože měla maminka jediné dítě a k sobě už nikoho, byla na Elišku velmi přísná. O to intenzivněji vzpomíná Eliška na chvíle, kdy si ji maminka přivinula k tělu a byla jako její kamarádka. Jednou jí vyprávěla pohádku – krásný harmonický příběh o tom, jak jednoho dne přišel Eliščin tatínek a vzal ji do zoologické zahrady a pak ještě do filmových ateliérů, kde se malá Eliška stala hvězdou. V takové chvíle prožívala skutečné pocity štěstí. „Chvíle vlídnosti ale bývaly jaksi nepevné, snadno se mohly zvrátit. Z laskavé maminky se v mžiku mohla stát maminka trestající a zuřivá.“ (E. Vlasáková, 2007, 22)

Až do svých čtyř let znala Eliška vlastně jen skromný pavlačový byt v Kyjově, maminku sedící většinu času u šicího stroje a učnice, které se v bytě scházely. Některá z nich občas vzala malou Elišku na procházku.

Knihy *Jedním okem* je rozdělena tematicky do tří částí, výše zmíněná nazvaná *První dětství* vypráví o vzpomínkách na nejranější dětství, na život omezený v podstatě na dvě osoby. Druhá část *Rodiny a děti* pak přibližuje osudy širšího příbuzenstva. Vzpomínky jsou velmi strukturované, nejčastěji chronologicky řazené nebo jinak logicky uspořádané. V části *Rodiny a děti* se mluví o osudech matčiných sourozenců a jejich rodin: nejprve o tetě Karle a její rodině, v níž se odehrála tragická událost, pak o strýci Karlovi a jeho rodině. Posléze Eliška vzpomíná i na návštěvy u tety Reginy, příbuzné z tatínkovy strany. Poslední částí vzpomínek je důležitá etapa, kdy do života Elišky a její maminky vstoupila třetí osoba – teta Julča.

„Od doby, kdy do našeho života vstoupila teta Julča, končila výlučná vazba naší dvojice, jen já a jen maminka. Vnímám to tak, jako bychom se od setkání s tetou Julčou rozšířily přinejmenším na trojici a tím se naše komplikované pouto s maminkou poněkud uvolnilo.“ (E. Vlasáková, 2007, 77)

Eliška ve svém vyprávění pečlivě odlišuje vzpomínky své a vzpomínky zprostředkované, vzpomínky mlhavé a vzpomínky jasné, čímž se umocňuje upřímné ladění celého textu:

„Pamatuji si, že vedle jeptišky se mnou šly asi dvě holčičky a že jsem cestou k operačnímu stolu, to už mě jeptiška vyzvedla do náruče, uviděla ležet na stole nějakého člověka přikrytého prostěradlem s otvorem pro obličej

a místo oka měl krvavou ránu. – Takový horor mě nechat prožít před operací! Nechce se mi věřit, že to vůbec bylo možné, ale ve vzpomínce je to zaznamenáno.“ (E. Vlasáková, 2007, 72n.)

Ve vyprávění je velké množství konkrétních místopisných, jmenných i časových údajů – názvy ulic či dokonce přesné adresy, celá jména a data narození, úmrtí či data jiných významných událostí. Text je občas doplněn dokonce i citacemi z poměrně intimních úředních dokumentů:

„Karel Kolouch, nar. 5. listopadu 1913 v Pitíně, syn Karla Koloucha a Marie Kolouchové, roz. Strukové, uznal dne 7. dubna 1943 na základě dožádání Okresního soudu v Kyjově u Úředního soudu v Pottensteinu v Rakousku otcovství k nezletilé Elišce Müllerové, nar. 2. února 1943 v Uherském Hradišti, bytem v Kyjově – náměstí 62, nar. z matky Anny Müllerové, švadleny, bytem tamtéž.“ (E. Vlasáková, 2007, 15)

Kromě autentických a zprostředkovaných vzpomínek se tu a tam Eliška podívá na svět svého dětství retrospektivně, současným pohledem zralé ženy, stejně jako v předchozí zmiňované próze *Jako sen*.

„Dnes si dokážu představit, co pro ni znamenala skutečnost, že se v jejím životě objevila osoba, jíž se mohla se vším svěřit, která ji vyslechla s porozuměním a nijak nesoudila.“ (E. Vlasáková, 2007, 77)

Přestože bylo její dětství bezesporu komplikované a mnohem složitější než ve většině úplných rodin a její vztah s maminkou také evidentně nebyl úplně jednoduchý, Eliška svůj osud přijímá s jakousi křesťanskou pokorou. Nehodnotí, nekárá, ale snaží se především pochopit. Pochopení se zdá být jejím mottem:

„Po porodu byla maminka zmatená. Chtěla syna, měla dceru, snila o manželovi a zůstala sama s děckem. Do Kyjova se najednou styděla vrátit a ve zmatku se chytala různých rad. Někdo jí poradil kojenecký ústav v Kojetíně a tak tam se mnou zajela nejdříve.“ (E. Vlasáková, 2007, 15)

Próza Elišky Vlasákové se vyznačuje tíhnutím k harmonii a smířením s během životních událostí, ze kterých se vždy dá vytěžit něco pozitivního.

Celý příběh se odehrává ve společensky i politicky neklidné válečné a poválečné době. Vnější události jsou však zmiňovány jen jaksimimochodem – jako sem tam se vynořující kulisa příběhu. Z pohledu dítěte jsou podstatnější vztahy s lidmi, kteří ho obklopují. Malé dítě nepřemýšlí proč se děje to či ono, ale žije každým dnem, žije okamžikem a prožívá tak svá malá každodenní dobrodružství.

„Maminka měla na mysli tři dny bojů v Kyjově, které jsme musili strávit ve sklepě na našem dvoře společně s rodinou Součkovou. Spaly jsme prý v neckách naplněných peřinami. Maminka mi připomínala, že jsem se smála a výskala, když jsem slyšela bouchat rány zvenku, prý jsem volala: „Bum!“ a „Zase!“ Líbily se mi světlice vypouštěné na oblohu, křičela jsem: „Žažínko!“ Na to si ale sama nepamatuju.“ (E. Vlasáková, 2007, 19)

Zvláštním aspektem prózy *Jedním okem* je i přiblížení svérázného slováckého regionu, v němž Eliška své dětství prožila. Ono přiblížení je však jen částečné. V době, kdy próza vznikala, už žila autorka řadu let v Praze. Jaksiautomaticky nás Morava objímá jen v citátech Eliščiny maminky: „Ty jedna! Co tů kliků tak casnuješ! Div ju neutrhneš!“ (E. Vlasáková, 2007, 22) Jinak je moravské prostředí čtenáři záměrně přibližováno a vysvětlováno, v některých případech jde s trochou nadšázky až o jakýsi exkurz do světa dialektiky:

„V souvislosti s rodinou Müllerovou by bylo škoda nezapsat některá slova, která pro ně byla typická. Výraz „omlganý“ je jedním z nich...Na Slovácku jsme slovu „omlganý“ samozřejmě rozuměli všichni, ale Eva je užívala nejvíc. Vyjadřovala se tak třeba o čokoládě, když byla rozměklá a ulepená, byla „omlganá“... Libovala si také ve výrazu „mňágat“, to znamená něco mačkat, až to změkne, třeba těsto nebo hlínu nebo tu vzpomínanou čokoládu...K tomu se ještě pojí slovesa „dlachnit“ a „dlábit“, ale ta spíše hodí na mazlení s něčím živým.“ (E. Vlasáková, 2007, 57n.)

Eliška se poměrně podrobně zmiňuje o místních lidových tradicích od jara až do zimy, do detailu je ve vzpomínkách vykreslen i kyjovský kroj se všemi svými součástmi.

Próza *Jedním okem* je napsána jasným průzračným jazykem, autorka se nesnaží o žádné literární experimenty, ba naopak. Jednoduchost a upřímnost vyprávěcího stylu je někdy až zarážející. Umocňuje se tak dojem pravdivosti, jako by autorka mluvila sama k sobě a pro svůj vlastní dobrý pocit a klid uspořádala vzpomínky na svá raná léta na papír. Jako by autorka promlouvala k osobě, před kterou nemusí nic tajit, nic zkrášlovat ani zakrývat, tedy k sobě samé.

A právě v tomto vyprávěcím stylu je zakódována zmiňovaná občanská profese spisovatelky Elišky Vlasákové. Pozorování lidského osudu v širší souvislosti, zejména v té rodinné, je pro práci psychologů a psychiatrů často zásadní. Návrat do dětství pomáhá Elišce Vlasákové lépe pochopit sama sebe dnes. Kromě tohoto aspektu však na několika málo místech prozaického díla *Jedním okem* vyvstává na povrch autorčina profese poměrně výrazně i jinak:

„Příčinou tohoto jejího kroku byla myslím deprese. Tak si to dnes vysvětluji. Najednou ovdověla a bez autority manžela se cítila bezradná. Pasivně se řídila radami své vdané dcery Karly a s pocitem bezmoci jednala sebedestruktivně, jak se to při depresi stává.“ (E. Vlasáková, 2007, 9)

V tomto případě se jedná v podstatě o malou psychoanalýzu, jež zdůvodňuje pravděpodobnou diagnózu. To by si možná člověk v oboru nezkušený netroufl, zřejmě by ho to ani nenapadlo.

Povídky a drobné prózy

Před vydáním svých dvou knih publikovala Eliška Vlasáková několik kratších próz v Revolver revue – *Na Nemocniční 11*, *Moje samotářské hry*, *Příběh ze šedesátých let*, *Svět knih a pohádek do mých čtyř let*, *Tak jsem si to svoje stáří nepředstavoval* a *Načatý sáček Lesněnek*.

Dvě z próz (nebo jejich část) byly posléze s mírnými zásahy přežaty a staly se součástí rozsáhlejšího díla *Jedním okem*. Jedná se o vzpomínky na dětské hry v bytě kyjovského pavlačového domu, v němž Eliška s maminkou několik let žila, nazvány jsou *Moje samotářské hry*. Potom jde o vzpomínky na seznamování se s literaturou, na první knížky – *Svět knih a pohádek do mých čtyř let*.

Povídka *Na Nemocniční 11* se neobrací k Eliščině dětství, nýbrž k období její rané dospělosti, k létům, kdy už byla vdaná a měla své vlastní děti. V ostravské ulici Na Nemocniční ve starém zchátralém domě byla na pár let adresa rodiny Vlasákových. Byl to dům, v jehož útrobách žili lidé různých, vesměs však tragických, osudů. Obyvatelé toho domu byli bezvýznamní malí lidé, kteří se do velkých lidských dějin nijak nezapsali – takoví lidé, po jejichž odchodu zpravidla neštěkne ani pes. A právě na tyto vzpomíná ve své krátké próze Eliška Vlasáková.

„Myslím, že by byla škoda, kdyby se na ni zapomnělo, jako by ani neexistovala. Konečně, cítím to jako škodu u každého člověka, není-li o něm podáno svědectví.“
(E. Vlasáková, 2001, 187)

Všichni tehdejší sousedé jsou jmenováni celými jmény, o každém z nich je utvořen jakýsi medailonek, kratší či delší, podrobnější či zevrubný, podle toho, jak si dotyčného autorka pamatovala a kolik o něm stihla během času jejich sousedství nastřádat informací. Nejpodrobněji je zachycen osud paní Amalie Robenkové, podivné osoby zvláštního až děsivého vzhledu, jež se s rodinou Vlasákových postupně velmi sblížila. V této próze se dobře promítá autorčina záliba v lidských osudech, cítí neodbytnou potřebu o lidech psát, aby neupadli v zapomnění. Píše však jen to, co viděla a slyšela, osudy nedomyšlí, nedokresluje ani nepřetváří.

„Mrzí mě, že jsem se jí podrobně nevyptala na celé její dětství. Měla jsem k tomu dost příležitostí v době, kdy

jsme jí byli nablízku. Ale i tak mohu její život poskládat ze střípků jejích vzpomínek.“ (E. Vlasáková, 2001, 191)

Celá próza je opět charakterizována realistickým ukotvením. Text je doplněn četnými fotografiemi domu s popisky, nechybí ani podobizna paní Robenkové. Autenticitu textu podtrhuje užití vlastních jmen z autorčiny rodiny: „Dokonce mě někdy upozorňoval: Paní Vlasáková, ty kola byste si měli ze dvora uklidit, mohl by vám je někdo sebrat.“ (E. Vlasáková, 2001, 180) V povídce se objevují i jména dětí – Jan, Barunka a Anička, která korespondují se jmény skutečných dětí Elišky Vlasákové jako biografické autorky. Z občanského života paní Vlasákové je známo i to, že jejím manželem je herec Jan Vlasák. To je zmíněno i v prozaickém díle *Na Nemocniční 11*. V povídce chodí paní Vlasáková do zaměstnání na psychiatrii, což bylo v té době i její skutečné občanské povolání.

K raně „dospěláckému“ období se vrací spisovatelka i v povídce *Příběh ze šedesátých let*. Je zasazena do textového rámce – uvedena krátkým vysvětlením, proč vlastně vznikla, a zakončena dovětkem, v němž je pohlíženo na líčený příběh zpětně a z trochu jiné perspektivy. Tělo příběhu tvoří Eliščina krátká životní etapa nepovedeného manželství uzavřeného z mladické nerozvážnosti.

Úvod i dovětek jsou graficky odděleny jen nevýrazně, klidně by se mohly stát i regulárními explicitně označenými částmi rámce – předmluvou a doslovem. Je však možné, že by to mohlo vzhledem k poměrně krátkému rozsahu celé prózy působit trochu disproporčně. „V tomto případě závisí pouze na žánru (žánrovém typu) nebo na rozhodnutí autora, zda podobný začátek připne přímo k textu, anebo zda jej oddělí...“ (D. Hodrová, 2001, 320)

V úvodním odstavci promlouvá interní autorka a seznamuje nás s okolnostmi, za jakých povídka vznikla: „Až dnes, kdy už jsou moje vlastní děti dospělé, se doba čtyř let mého dospívání vyloupává jako mlha z krajiny a já se v ní začínám orientovat. Pocity studu se rozplývají, cítím potřebu o své minulosti psát.“ (E. Vlasáková, 2004b, 35) Tento typ začátku označuje Daniela Hodrová jako začátek metatextový, předmětem úvahy se v tomto případě stává samotný text. Vzápětí se však vyprávění překlápí do klasické kompozice narativního typu se scénickým začátkem, který je tvořen časovými a prostorovými kulisami: „Začalo to v Brně. Do Brna jsem přišla v šestnácti letech. V září. Do posledního maturitního ročníku jedenáctiletky. Přišla jsem z Kyjova.“ (E. Vlasáková 2004b, 35)

Pro rámec díla je typické, že se jeho prostřednictvím může osvětlit někdy velmi tenká hranice mezi fikcí a skutečností. „Hledisko postavy je v něm vystřídáno hlediskem tvůrce příběhu, respektive modelového

autora...“ (D. Hodrová, 2001, 336) Příběh, jež se doposud tvářil jako „ze života“, se může náhle výrokem rámcové postavy změnit v čistě fiktivní text či naopak v autentický reálně zakotvený zážitek. V konkrétním případě *Příběhu ze šedesátých let* je interpretace ztížena tím, že text, který se zdá jako rámcový, není příliš zřetelně graficky oddělen, není zřetelně odlišeno rámcované od rámcujícího. Jedná se v podstatě o stručné uvedení příběhu plynule přecházející v hlavní text.

V dovětku se nám otevírá pohled na celý příběh z jiné časové perspektivy, z odstupu několika uplynulých let. Tento pohled však zůstává pohledem stejné interní autorky, je nesen i ve stejném stylovém rozpoložení a tudíž se i stejně jako text hlavního příběhu vznáší někde mezi faktem a fikcí.

Nápadně podobný typ dovětku je použit i v další krátké próze *Načatý sáček Lesněnek*. Jedná se o vzpomínku na setkání s tatínkem. K celé události se nakonec vypravěčka, byť jen krátce, opět vrací s časovým odstupem a dívá se na ni už jiným, ne tím dětsky naivním pohledem:

„Když mi bylo dvacet tři, žili jsme, mladá rodina, v Uher-ském Hradišti a mně se tam v říjnu narodilo druhé dítě, dcera Barunka. Za několik měsíců nato se ke mně donesla zpráva, že ve stejné nemocnici zemřel můj otec. Ani jsem z toho nebyla smutná, jen překvapená. Před třiadvaceti lety jsem se ve stejné nemocnici narodila já. Udivilo mě, jak se v jednom místě, jako v ohnisku, všechno sešlo, zrod, život i smrt.“ (E. Vlasáková, 2010, 12)

Takové rámcování vzpomínek je typické pro celé prozaické dílo Elišky Vlasákové. Svědčí to o určitém ovlivnění autorčinou profesí psycholožky, které se silně projevuje zejména v povídce *Tak jsem si to svoje stáří nepředstavoval*. Eliška se zde dívá na stáří své matky. Kromě let šťastnějších podrobně zmiňuje i čas těsně předcházející matčině smrti, kdy byla její mysl už trochu zakalena.

„Maminčino vědomí bylo od těch záchvatů sklerózy zvláštním způsobem zakalené. Jako bývalou psycholožku mě zajímalo objevit i za toho stavu v jejím myšlení nějakou logiku. Zdálo se, že z její prožitkové paměti vypadlo celé půlstoletí.“ (E. Vlasáková, 2008, 71)

Kromě hlediska osobního je tak částečně uplatněno i hledisko profesní. To se projevuje i zmíněnými často užívanými retrospek-

tivními pohledy. Určitá vzpomínka, ať už miniaturní či vzpomínka na rozsáhlejší období, je vždy svým způsobem uzavřena. Nejčastěji právě formou dovětky, který je někdy explicitně označen (např. v próze *Jedním okem* nebo v *Příběhu ze šedesátých let*), jindy zcela plynule navazuje na předcházející text. Tento stylový příznak svědčí o tom, že je popisovaná událost hotová, vyřešená, proběhlo s ní vyrovnání a teď ji lze tudíž zapsat. Snad právě proto dýchá z celého dosavadního díla Elišky Vlasákové harmonie, vyrovnanost a klid, přestože jsou líčeny události velmi dramatické.

Mozaika života

Život a dílo Elišky Vlasákové se evidentně protínají v mnohém. K takovému závěru lze dojít zejména na základě několika ukazatelů: jména postav, místopisných názvů, časových údajů a užíváním tzv. objektivních dokumentů – citací z úředních knih či užití fotografií s popisky.

Jméno biografické autorky se shoduje ve všech jejích prózách se jménem postavy. V dílech obracejících se k dětství je to Eliška Müllerová, v próze *Na Nemocniční 11* je to paní Vlasáková, stejně jako v jejím občanském životě. Jméno literární postavy představuje důležitou součást její charakteristiky. Existují dva způsoby pojmenování postavy – akt pojmenování je dílem empirického autora a tedy předchází textu, nebo je akt pojmenování přímo součástí fiktivního světa. V tom případě vypravěč hledá jméno pro svou postavu přímo před očima čtenáře a jasně tak signalizuje fiktivnost oné postavy. V prvním případě je naopak posilována její autenticita. „Jména se jeví ke smyslu díla buď jako „lhostejná“ (i tato „lhostejnost“ má však vypovídací funkci), nebo dávají svou souvislost se smyslem různě výrazně najevo v závislosti na žánru...“ (D. Hodrová, 2001, 601) V případě díla Elišky Vlasákové se jedná o vzpomínkové prózy, tedy o realisticky ukotvený žánr, a lze tak předpokládat, že jméno hlavní postavy, ale i postav vedlejších, bylo jednoznačně motivováno mimoliterární realitou.

„...postavy většinou nedostávají jména, která by svou latentní sémantickou náplní ukazovala jinam, zaváděla, než kam míří smysl díla a jeho styl, která by byla v nesouladu s úlohou postavy, jaká jí přísluší ve výstavbě celku – jinými slovy, všechna nebo téměř všechna jména postav jsou tímto způsobem motivovaná, žádné jméno není zcela indiferentní ke svému nositeli a k celku díla.“ (D. Hodrová, 2001, 601)

Naprostá shoda jména empirického autora a literární postavy se vykytuje v literatuře jen zřídka, jménu autora bylo po dlouhou dobu vykázáno výhradně místo před nebo za titulem. Použitím jména autora v literárním textu se toto jméno zvláštním způsobem fikcionalizuje, stává se součástí fikčního světa a přiřazuje se tak ke jménům ostatních postav, někdy taktéž reálných osob. Hranice mezi empirickým autorem a autorem-postavou se tak stírá. „Statut subjektu stojícího mimo dílo a subjektu zobrazeného v díle se zpochybňuje.“

(D. Hodrová, 2001, 615) Jméno svým charakterem autentizuje fiktivní svět.

Kromě vlastních jmen autenticitu díla posiluje i užití toponym, někdy s až zarážející přesností: „Zálesí č. 7, pošta Sněžné na Moravě – domov tety Vlasty Dobruškové“ (E. Vlasáková, 2004a, 78). Ani konkrétními časovými údaji se v díle nešetří. To vše je završeno citacemi z úředních dokumentů (např. z křestního listu) nebo, v případě prózy *Jako sen*, z dohledatelných literárních zdrojů. Je třeba zmínit i fakt, že téměř každá vydaná próza Elišky Vlasákové je doplněna autentickým fotografickým materiálem s označením. U *Příběhu z šedesátých let* najdeme dokonce fotografii z autorčina osobního archivu.

O životě Elišky Vlasákové jako o biografické autorce není z dostupných mimoliterárních zdrojů k dispozici mnoho informací. Přesto máme po přečtení jejího prozaického díla pocit, že jsme se s ní seznámili téměř dokonale, někdy dokonce až do velmi intimních detailů:

„Jeden čas, ve vzpomínce celou éru, byla maminka zvlášť zaměřená na moji mravní čistotu. Vyslídila, že když ležím v postýlce, sahám si na pohlaví a hraju si s ním. Příjemné pocity, které mi to přinášelo, označila za nejhorší mravní zkaženost a pro hru s pohlavím používala výraz „škrabání“. Už to slovo „škrabkat“ bylo strašně hanlivé.“ (E. Vlasáková, 2007, 23)

Nemám však na mysli jen intimnosti tohoto typu, ale především odkrývání detailů z Eliščiny rodiny, ze života její matky a dalších příbuzných. Po přečtení celého doposud vydaného díla se nám postupně Eliščin život složí jako mozaika. Jednotlivé prózy jsou propojeny společnými motivy, někdy je pouto zřetelné a silné, jindy zase jen naznačené. Jsou protkány jako pavučina, zlehka, nenásilně, ale pevně.

Z tohoto zřetelného propojení fikčních světů vychází autobiografičnost celého díla. Tu přiznává i sama autorka: „Mně by ani nebavilo psát nějaký úplně vymyšlený příběh. Řekla bych, že to autobiografické psaní je stejně namáhavé jako si něco vymyslet... V neposlední řadě je to zábavné. Hermann Hesse ve svém románu *Hra se skleněnými perlami* vyslovil myšlenku, že nic nevzrušuje člověka víc, než projít se po cestě, která ho

zavede k němu samému. Pod to bych se podepsala, snad je to i odpověď, proč autobiografie.“¹¹

Všechny prózy jsou napsány čistým jasným jazykem, autorka se nepouští do žádných výrazných literárních experimentů. Drží se téměř výhradně lineární kompozice, jež patří mezi ty nejpřirozenější. „Souvislost jednotlivých členů kompoziční řady – odstavců, kapitol, událostí – je v rámci lineární kompozice zajišťována jednotou postavy, propojující jednotlivé úseky textu a jednotlivé události (fáze příběhu).“ (D. Hodrová, 2001, 398) Kromě postavy je často jednotícím kompozičním prvkem i časoprostor. Lineární kompozice podtrhuje přirozenost a upřímnost vyprávění, podtrhuje autobiografičnost díla. Přesto to není s onou linearitou zas tak jednoznačné.

„Každá opravdová kompozice je systémem gravitačním. Všechny živé věci se pohybují kolem jednoho středu, donekonečna. Náš vzor je na nebi; dobrým příkladem nám jsou dráhy oběžnic. Napodobíme ve svých dílech uspořádání hvězd: ty budou neustále padat a neustále jim vlastní pohyb zabrání v pádu.“ (D. Hodrová, 2001, 451)

Toto automatické pnutí díla, jeho přirozená tendence přibližovat se ke svému pomyslnému středu, rozhýbává kompoziční linii a často z ní činí více či méně zahnutou křivku, v extrémním případě kruh.

V prózách Elišky Vlasákové se tato tendence projevuje potřebou příběh uzavřít. Celkem jasná kompoziční linie se tak ohýbá ke svému středu a ztrácí potenciál k pokračování někam dál – do nekonečna nebo alespoň do vzdálené budoucnosti. K završování svých děl používá pisatelka již zmiňované rámcování, kdy se postava rámce shoduje s postavou hlavního textu, ovšem je nositelkou jiných hledisek.

Tak se mimo jiné projevuje spojení mezi empirickou autorkou a autorkou interní. Její styl psaní je podtržen tím, že vystudovala psychologii, proto má tendenci příběhy zmiňovaným způsobem uzavírat: „Měla jsem asi potřebu si psáním věci ujasnit... něco z toho svého života pochopit a podat o tom zprávu.“¹¹ Ovlivnění svou profesí přiznává pak zcela otevřeně: „Profese psycholožky má určitě nějaký vliv na mé psaní. K tomu ještě dodám, že ohlasy čtenářů na moje knížky se v něčem dost podobají. Často slýchám takovou větu: "Při čtení jsem si vybavil hodně věcí ze svého dětství a přinutilo mě to k zamyšlení..." To mě vždycky potěší.“¹¹

¹¹ z mé osobní korespondence s Eliškou Vlasákovou [2012-4-11]

Všechny doposud vydané prózy Elišky Vlasákové jsou propojeny mnoha společnými motivy i stylem. Každá z nich, sama o sobě, má své kouzlo a svou literární hodnotu, která stojí za pozornost. Spojí-li se však v celek, dostávají další širší rozměr, jednotlivé nitky pavučiny se propojí, složí se mozaika a vznikne velký obraz, obraz života. Vytane na povrch Eliščin příběh.

Antonín Bajaja

Antonín Bajaja, syn lékaře, se narodil 30. května 1942 ve Zlíně. Do školy nastoupil v pohnuté době – v září 1947. „Šel jsem do první třídy – o Vánocích byly ještě paní učitelky a po Únoru už soudružky.“¹² Antonín Bajaja tak patří ke generaci dětí, které se učily ve školách ruské častušky a s nevinnou hrdostí recitovaly oslavné revoluční básně, ovšem doma měly rodiče, jimž komunisté ztrpčovali život.

„Takže my jsme se učili o prohnilé minulosti, zpívali jsme budovatelské písně a toužili po pionýrských šátcích. Nakonec jsme je se sestrou opravdu získali a maminka řekla, ať ty hadry okamžitě sundáme. Natruc jsme ji neposlechli.“¹²

Bajaja vyrůstal obklopen lidmi, kteří byli vychováni ještě za slavné éry první republiky, za Baťovského kapitalismu. Tatínek provozoval soukromou lékařskou praxi. Prarodiče žili nějakou dobu ve Spojených státech amerických a po návratu zpět do vlasti v roce 1946 se stali hoteliéry. Matka s tetou se v Americe narodily, občas tedy mluvily doma anglicky. Součástí rodiny bylo i služebnictvo a vychovatelka, která učila děti francouzštině a němčině.

„Drahá Jeane, v dřívějších časech jsme měli služky, postupně se jich u nás vystřídalo několik. Byly i v domácnostech některých našich kamarádů, v takzvaně lepších domácnostech. Avšak – spojka avšak ony časy kráslí – žádná paní domu nepoužívala výraz služka, nýbrž služebná. Cítíš ten nóbl rozdíl?“ (A. Bajaja, 2009, 13)

Navzdory svému buržoaznímu původu vystudoval Antonín Bajaja Vysokou školu zemědělskou v Brně a posléze pracoval jako zootechnik v JZD.

„To byla vysoká zemědělská čili hnojárna, tam brali každého. Mně to ale nevadilo, ostatně z otcovy strany pocházím ze selského rodu. Ovšem původně jsem měl o zootechnice exotickou představu. Myslel jsem si, že budu jako nějaký přírodovědec zkoumat zvířata, realita

¹² <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

byla šokující. Hned ve druhém semestru nás poslali makat do státního statku, kde řádila brucelóza skotu. Nemoc způsobující potraty a sterilitu. Přenosná i na lidi.“¹³

V devadesátých letech opustil předmět svého studia a začal se věnovat redaktorské práci. Působil v Československém rozhlasu Brno, stal se pak i redaktorem Svobodné Evropy. „Taky...jsem chtěl udat tetu, že poslouchá Svobodnou Evropu, a aby těch paradoxů nebylo málo, tak jsem mnohem později pro tuto stanici pracoval.“¹³ V roce 1994 byl oceněn za tvůrčí podíl na publicistickém pořadu Hlasy a ohlasy z domova. Od roku 1992 pracoval pro deník Prostor a časopis Týden. V druhé polovině devadesátých let působil na Univerzitě Palackého v Olomouci a na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, kde vedl semináře tvůrčího psaní. Za svou literární tvorbu byl několikrát oceněn, je mimo jiné laureátem Státní ceny za literaturu 2010 za prózu *Na krásné modré Dřevnici* a držitelem ceny Magnesia Litera z roku 2004 za román *Zvlčení*.

Dětství Antonína Bajaji a přirozeně i jeho další život je neodmyslitelně spjat s Valašskem – s rodným Zlínem i s valašským venkovem. Krajina jeho dětství, dějiště jeho próz, je, až na výjimky, koncentrováno právě na oblast kopanic – na kraj někdejších pastevců ovcí a krav, čímž volně navazuje na tradici venkovských románů a novel, která se v české literatuře objevuje zejména od 19. století. Ovšem způsob jeho psaní se od tradiční metody značně odklání. Topos románů, jakkoliv je s Bajajovou tvorbou neodmyslitelně spjat, tvoří spíš přirozenou kulisu pro rozehrávání lidských osudů.

„...území s dřevěnými chalupami a v létě v zimě s prokřehlými loukami, pastvinami, pasekami a s temnými polopralesy, vyznívá nakonec ve spisovatelově podání jako mytické jeviště, prostor spojující žhnoucí nitro planety i lidského srdce s těmi nejbližšími hvězdami. Pak je ovšem přirozené, že na rozhraní reálného a magického, skutečného a vysněného dějiště se začínají na horizontu či vrcholu Bajajových vyprávění odehrávat věci téměř zázračné.“¹⁴

Bajaja zakládá svůj příběh především na vztazích, které zasazuje do prostředí své rodné krajiny. V první vydané próze *Mluví stříbro* napsané ještě za normalizace se odehrává částečně autobiografický

¹³ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

¹⁴ <http://www.czechlit.cz/autori/bajaja-antonin/> [cit. 2012-2-5].

příběh mladého zootechnika Honzy Háby a jeho dívky. Už tehdy se spisovatel dokázal nenásilně vymanit z ideologického diktátu, a to právě užitím pro něj typické perspektivy – prolínáním reálného a magického. Začíná příběhem dvou mladých lidí, „...aby se od jejich milostného setkání děj záhy rozrostl do astronomických dálek antických, bájných a prométheovských, jindy zas třeba k melancholii Proudhonova obrazu, což vzdáleně připomíná až metodu Marcela Prousta, ačkoli pro Bajaju není proces anamnéze tak zásadní jako pro autora *Hledání ztraceného času*.“¹⁵ Přesto Bajaja přiznává, že jeho první román vyšel trochu náhodou a trochu se štěstím. Své spisovatelské ambice v té době nijak vehementně neprosazoval. K profesní dráze spisovatele mu paradoxně dopomohla i jeho specializace.

„Nikam jsem se nedral, pracoval jsem předtím dlouho jako zootechnik na Valašsku. Jednou jsem přijel k rodině do Prahy a švagr mě seznámil s kamarádem, který nastoupil do Mladé fronty a měl za úkol sehnat prózu ze současného zemědělství. Řekl jsem, že toho mám doma štosy. ... Přišly problémy, dokonce to chtěli stáhnout z prodeje, přestože ti nahoře si to prý předávali jako ohromné porno. Ti chytřejší ovšem věděli, že jde o nepříjemný vrt do vykořeněného venkova. Mě ale naštěstí nějaké soudružské spory minuly.“¹⁶

Kompoziční metodu téměř filmového střihu autor ještě zdokonalil v dalším rozsáhlém románu, jenž vyšel v prvním vydání v roce 1988, v *Duelech*. Hlavní postavou je, stejně jako v díle předchozím, mladý zootechnik.

K tématu vykořeněnosti člověka a jeho vzdalování se od přírody se vracíme v románu *Zvlčení*. „Ve *Zvlčení* Bajaja naznačuje, že by nám občas nevadilo, kdybychom ze záludného přístřeší civilizovanosti vystoupili a pokusili se vrátit do někdejší zvířecí, vlčí podoby, do animálně divokého, avšak i empatického stavu nedílnosti duše a přírody, času a boha, života a mýtu.“¹⁵

¹⁵ <http://www.czechlit.cz/autori/bajaja-antonin/> [2012-2-5].

¹⁶ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

Na krásné modré Dřevnici

Svůj zatím poslední román zasadil Antonín Bajaja do městského prostředí rodného Zlína. Vrací se v něm do svého dětství, mládí, ke svým vzpomínkám, k osobnímu životu, k řece Dřevnici, u níž odmalíčka bydlí. Román je stylizovaný jako soubor čtrnácti dopisů adresovaných sestře Janě, poeticky oslovované Jeanne. Tyto dopisy vznikaly během dlouhého časového období, jsou datovány mezi léty 1971 a 2009. Avšak čas autorský je ještě rozsáhlejší. Bajaja přiznává, že se román krystalizoval velmi dlouho – od studia na vysoké škole až po rok 2009.

„Jednotlivé texty jsem psal do šuplíku už začátkem šedesátých let. Ulevoval jsem si. I samotářský autor potřebuje nějakého čtenáře. Pro mne jím byla sestra Jeanne, protože s ní jsem dětství prožíval. Posílal jsem jí to do Prahy, kde žila s rodinou. Později jsem některé epizody rozdával kamarádům, třeba jako péefka.“¹⁷

Spíše než o typické dopisy se jedná o obrazy z doby minulé, o drobné zážitky, banální životní epizody, ze kterých vlastně život vyrůstá a ze kterých se nakonec tvoří i obraz celé historické epochy.

V románu se prolíná několik časových rovin (doba příběhu, doba psaní dopisu a současnost). Bajaja nám představuje vyšší zlínskou společnost padesátých let, jež se schází u řeky Dřevnice a pořádá tam pravidelné dýchánky: „Před vilou slečny modistky byla (stále je) Dřevnice nejširší. Skoro jedenáct metrů. Tam se konávaly, dávno již nekonají, čaje na ledu.“ (A. Bajaja, 2009, 119) Při této příležitosti účastníci nezávazně klábosili, probírali nejrůznější společenská témata, politiku samozřejmě nevyjímaje: „Komunisté jsou schopni všeho,“ konstatoval polohlasně pan doktor Linhart. „Přečtěte si Čapka, Peroutku a další. A nyní, co pojmenovali Zlín podle toho...toho ochmelky, jim tuplem nevěřím.“ (A. Bajaja, 2009, 123) Jsou nám zde představovány různé typy lidí, po vzoru Nerudově figury i lehce komické figurky, postavy s výstřednějším vystupováním patřící však neodmyslitelně ke koloritu celé společnosti. Jsou to lidé, kteří svého času tvořili místní honoraci a podstatnou část svého života prožili za slavné Baťovské éry.

¹⁷ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

„Slečno Oxnerová, na mém podzimním klobouku se zlomilo bažantí péro. Asi nebylo kvalitní.“

Všichni mlčíce civí.

„Ne-ne-nekvalitní péro?“ hlesla slečna.

„Ano.“

„Ale... ale... madame...“

„Já nejsem žádná madam.“

„Dá-á-mo.“

„Paní Knapková.“

„Paní Knapková... to je... ojedinělý úkaz... nekvalitní péro.“

„Mně jste ho za klobouk strčila a já jsem zvyklá na first-class,“ konstatovala babička.

(A. Bajaja, 2009, 125)

Tříšť vzpomínek

Základním stavením kamenem románu je již zmiňovaný dopis, ten však zdaleka nemá typickou povahu korespondence. Zpravidla obsahuje dataci, oslovení i podpis (autor se podepisuje jako Zbygniew Lukonski), ale obsahově má spíš charakter obrazu, črty či povídky. Jeho struktura je občas rozbourána vloženými texty, poznámkami z jiného období, často velmi aktuálního. Celý román charakterizuje stylová a žánrová nejednotnost, která ovšem není známkou nedokonalosti, nýbrž přidává celému dílu nový rozměr. Text se rozsypá, třepí, drolí a zase zpět spojuje dohromady – „...mě se líbí, když má knížka víc dějových, historických i jazykových vrstev. Na krásné modré Dřevnici mě hodně vyčerpala. Šel jsem v ní až do svých nočních můr.“¹⁸

Dopisy jsou poskládány jakoby náhodně za sebou, jejich pořadí neurčuje žádná chronologická linie, čas napsání ani čas, ke kterému se obrací. Od prvního dopisu z roku 2006 se překleneme přes léta sedmdesátá a osmdesátá, porevoluční období až k poslednímu záznamu datovanému rokem 2009. Datum uvedené v záhlaví dopisu však jen málokdy koresponduje s časem, o kterém se v něm mluví, a jak je pro celý román typické, časové linie se zde střídají velmi rychle, téměř rychlostí filmového střihu. Například v posledním dopise se hovoří o sedmdesátých narozeninách Karla Gotta, o náhlém úmrtí Michaela Jacksona stejně jako o dávno minulém svatebním dnu mladé Jeanne a jejího chotě Slávka. Autor zaznamenává i proces psaní: „Začal jsem přemýšlet, jak uzavřít tuto knížku. Brankou to nejde. Tož jsem se zas chvíli hrabal ve starých textech. Něco jsem objevil.“ (A. Bajaja, 2009, 361)

Zmiňovaná metoda filmového střihu, rychle se měnící scény v čase i prostoru a zdánlivá nesouvislost může zpočátku vyvolávat ve čtenáři zmatek. Tato na první pohled neuspořádaná kompozice je však volena záměrně a přináší celému románu další prostor pro interpretaci. „Text osciluje mezi pólem spojitosti a pólem rozpojenosti, diskontinuity, mezi zdůrazněním celku a zdůrazněním části, mezi stejnorodostí a různorodostí.“ (D. Hodrová, 2001, 463) Autor se vyhýbá klasické lineární kompozici (i když na ni lze narazit v jednotlivých dílčích epizodách), příběh nesměřuje odněkud někam, k nějakému konečnému cíli. Příběh je rozsypán jako podzimní listí spadané do řeky a svému smyslu dostojí až tehdy, když jednotlivé lístečky voda zanesle do slepého

¹⁸ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

ramene, tam se nahromadí a všechny jednotlivosti se poskládají, zapadnou do sebe jako předem promyšlená skládačka.

„Významy se „neřítí“ kamsi dopředu k nějakému konečnému a jedinému Smylu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vystávají na různých místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech, a přitom se tak děje v míře nápadnější než u textu s kompozicí lineární, kde podobný proces ovšem rovněž probíhá, ale jakoby navzdory linii.“ (D. Hodrová, 2001, 464)

Kompozice tohoto typu, kompozice tříště¹⁹, přináší větší prostor i pro interpretaci. Čtenář není unášen jedním směrem, jednotlivé významy se vynořují na různých místech, nabízí se mnoho vrcholů a středů, mnoho cest a tím pádem i více smyslů. Četba se pak stává procházkou labyrintem, ze kterého vede nejedna cesta.

Uspořádání typu tříště se snoubí v první řadě se surrealistickým až dadaistickým pojetím díla, ovšem i toto uspořádání lze pojímat jen jako jiný přístup ke skutečnosti, může tedy zahrnovat i dílo velmi realistické.

„Obraz skutečnosti se nepředkládá v podobě souvislého, o chronologii a zjevnou kauzalitu opřeného příběhu jako u Balzaca, nýbrž vystává jako nesouvislý monolog vypravěče nebo postavy, v němž se často hřeší proti chronologii a rezignuje na kauzalitu, jako například u Joyce.“ (D. Hodrová, 2001, 467)

Pro typické realistické romány 19. století zobrazující člověka a společnost co nejdůvěryhodněji, je charakteristická struktura lineární. Zdá se být i nejadekvátnější. Ovšem z jiného pohledu je právě určitá fragmentárnost, roztříštěnost a necelistvost známkou přirozenosti. Takový obraz může pak být chápán autentičtěji či dokonce realističtěji, což je právě případ románu *Na krásné modré Dřevnici*. „Předem hotové struktury a kompozice jakéhokoli druhu byly pocitovány jako falšující.“ (D. Hodrová, 2001, 467)

Kromě roztříštěnosti a zdánlivé nesouvislosti je pro Bajajův román charakteristické i občasné proudění textu volně od myšlenky k myšlence. Nejedná se o tak intenzivně pojaté řetězení asociací, jako to známe například z románů Jamese Joyce či Virginie Woolfové, jen se zdá, jakoby se občas část textu nechala unášet proudem řeky, aby zase za chvíli vrátila zpět na břeh.

¹⁹ Terminologie dle D. Hodrové

„Tajemná Rozka a naše americká babička měly mnoho společného. V jejich podobnostech, jak o nich zpětně hloubám, nalézám smysl a začínám (už po kolikáté?) věřit v řád. Nebo aspoň ve spořádanost, protože ty podobnosti se řetězí. Jako když jeden za druhým z práce a do práce za dobýváním pokladů

v hloubkách pochodují

Stydlín, Prófa, Kýchal, Šmudla, Rýpal, Dejmal
a Štístko;

naši

naši trpaslíci, které pro Sněhurku namaloval Walt Disney. S krumpáči a lopatami přes rameno, se zpěvem od ucha k uchu: Hou a hou, trpaslíci jdou... zpíváme s nimi, zpíváme u Jajtnerů. Těm komunisti ukradli obchod s látkami, a naštěstí nenašli jedno plátno (projekční) včetně promítačky a filmů, takže jsme k nim po Vítězném únoru chodívali na tajné biografy. Při každém návratu z hloubek, drahá Jeanne, mám chuť pitvořivě zpívat, cosi mě pudí k šaškování. Ale teď vážně, zpátky k Rozce a babičce.“ (A. Bajaja, 2009, 14)

Vzpomínáme-li na léta dávno prožitá, často nám nejdříve vytane na mysl jen nějaký pocit, a až poté se přidají konkrétnější prožitky. Cesta plynutí myšlenek je tedy pro proces vzpomínání naprosto přirozená. Tato kompozice textu „nesleduje sice linii syžetovou, tedy přesněji takovou, jež je apriorně tvořena ad usum příběhu, ale linii „žitou“, nebo lépe prožívanou, sleduje tedy jakýsi vnitřní „syžet“ či „příběh“ života a jeho prožívání“. (D. Hodrová, 2001, 425) V románu *Na krásné modré Dřevnici* je nám poskytnuto obojí – můžeme sledovat proces vzpomínání i jeho výsledek. Automatické plynutí myšlenek střídá, zpravidla bez varování, čisté vyprávění.

Kromě kompozičních zvláštností je pro text *Dřevnice* charakteristický i tvarový experiment, zejména poetizace textu. Občas se pár slov osamostatní a utvoří verš nebo krátkou báseň.

„Zdoláváme železniční přechod, komentuji to strohým š-š-š a teta Lila dodává *húúú*,

míjíme Vodní ulici
a po Zarámí
ujíždíme k Chmelnici,

což je restaurace se zahrádkou, ale už se ocitáme v zámeckém parku, kde jsou kamenné jeskyně, chci do nich nahlédnout, slyším výstražné *bububu*. Dodnes nevím, jestli onen dávno zmizelý pozůstatek zvěřince obývali

mamuti tuleni
gibbonové chytří
medvědi jeleni
šavlozubí tygři

nebo draci, a v tom nějaký pán pomáhá tetě vynést kočárek po schodech na chodník vedoucí ke Třídě Tomáše Bati.“ (A. Bajaja, 2009, 39n.)

Někdy autor s citem básníka vytkne, prodlouží nebo zopakuje třeba jen jediné slovo, které je všeříkající a spolehlivé, ba lépe, nahradí dlouhé opisování. Potřebný pocit vyvolá výrazem, jenž bez varování vypadne z textu. Tak je tomu například ve scéně, kdy se otevírá starý kufr po tetě Lile, která emigrovala do Spojených států.

„Zámky jsme museli vypáčit. Těžké víko zaskřípělo (zapělo?) a zevnitř se vzneslo

vanutí

jakoby z úst do úst, jaké přežívá v depozitářích zapomínaných věcí.“ (A. Bajaja, 2009, 58n.)

Podstata nespočívá v aktu otevření onoho kufru, jde o mnohem víc, jde o pocit lehkého dotyku starých časů, jež bezezbytku charakterizuje právě ono zdůrazněné sloveso *vanutí*.

Kromě poetizace se v Bajajově textu setkáme i s dramatizací. Některé scény ze svatby mladé Jany a Slávka se opět jaksi automa-

tický a bez varování překlápí do jiného žánrového uspořádání – jsou přepsány jako akt divadelní hry se všemi náležitostmi. Díky tomu se před námi najednou vynoří filmový či divadelní obraz, jež ztělesní absurditu i strojenost pro oficiální obřady tak typickou.

Anička Ronzová: (objímá nevěstu) Velice ti to, Jani, sluší. Hlavně svatební kytka, ty překrásné jeřabiny. Jako by hořely! (nevěsta plane radostí, plane jak Jeanne d'Arc v Rouenu, Anička šilhá po Petru Kabešovi, padli si do oka)

„**Petr Kabeš:** (rýmuje svou oblíbenou průpovídku) Nehoří, nehoří, zase se ztopoří.

Paní hoteliérová M.: (úlekem jí vypadnou zuby) Ach! (zapomene na gratulaci i na svaté obrázky)

Zbigniew Lukonski: (opičí se po Kabešovi) Nevadí, nevadí, zase se nasadí.“

(A. Bajaja, 2009, 369)

Právě ta zpočátku možná překvapivá a až matoucí plynulost a neuspořádanost textu navozuje přirozené a upřímné ladění celého románu. V *Dřevnici* není příliš mnoho jasných signálů, které by zřetelně poukazovaly na autobiografičnost díla. Přesto nakonec působí svým způsobem velmi upřímně, a to právě proto, že se vyhýbá jakémukoli přesvědčování a utvrzování o pravdě. Bajaja nechává jednotlivé obrázky a obrazy vzpomínek jen vynořovat a zase se schovávat pod hladinu, některý z nich je podrobnější, přesnější, jiný pouze mlhavý, naznačený, zkrátka přesně tak, jak se vzpomínky na minulost člověku přirozeně zjevují.

Amare a ricordare – milovat a vzpomínat

Celý text románu je uveden mottem *Chmýří!* Toto jediné slůvko, jak během čtení pochopíme, prozrazuje intertextový ráz díla, jeho propojenost a souvislost s jiným dílem. Nejedná se zde však o literaturu, nýbrž o film. Autor staví, zejména ve druhé polovině knihy, na konfrontaci s kultovním *Amarcordem* Federica Felliniho. Chmýří, jež je významným motivem celého filmu, je důležitým motivem i Bajajova románu. Tvoří v podstatě rámec díla – vyvstane hned na začátku v podobě motto, tu a tam se vynoří v průběhu hlavního textu a celý román i uzavírá: „Ve vzduchu poletují něžné chuchvalce. Obloha je jarně zamžená, fičí vítr, šumí moře a lidé volají: *Chmýří!*“ (A. Bajaja, 2009, 371) Tím se jakoby zacílí i zmiňovaná roztříštěnost a fragmentárnost *Dřevnice*, kruh se uzavře a celek nabude smyslu. Oddychneme si, najednou mohou jednotlivé dílky mozaiky zapadnout do sebe. „Radostí, že už mám to psaní za sebou, jsem definitivně usnul.“ (A. Bajaja, 2009, 371)

K *Amarcordu* není odkazováno jen z hlediska stránky obsahové, i když ta je bezesporu také podstatná – Fellini prožíval své dětství ve fašistické Itálii, Bajaja zase v Československu ovládaném komunisty. V knize *Na krásné modré Dřevnici* se nezobrazuje pouze dětství jednoho člověka, jde spíše o proměňující se obraz celého města a jeho obyvatel, jehož je malý Zbygniew přirozenou součástí. V *Amarcordu* se postupně mění Felliniho italské městečko, když se dostávají k moci fašisté. Filmem se autor nechal unášet zejména při volbě tvůrčího postupu – u obou děl jde o jakýsi sled obrazů, jeden rychle střídá druhý, někdy se vzájemně překrývají i pohlcují. Stejně tak jako vzpomínky na dětství, které jsou zpravidla přetržité a přirozeně vyvstávají jedna přes druhou.

Dětství patří zpravidla k fázím života zahaleným narůžovělou mlhou, jež je způsobena dětskou neviností, nezkažeností, naivitou i schopností hledat ve všem zábavu, užívat si v každé době. V románu *Na krásné modré Dřevnici* se díky mnohohrstevnatosti celého díla konfrontuje dětský pohled na padesátá léta s pohledem dnes již zralého muže. Jde o vzpomínky někdy humorné, jindy smutné, často tragikomické. V žádném případě se však nejedná o nostalgické, patetické či dokonce bolestné vzpomínání na neblahou éru. I v této době lidé prožívali svá šťastná období, radovali se, milovali se. Na druhou stranu se nic nezastírá, nejedná se o

„...žádné smíření, že jako všechno je vlastně v pořádku, že se v druhé půli dvacátého století zas tolik nedělo. Tam, kde je to potřeba říci, umí Bajaja napsat: vraždili, kradli, zabíjeli. A právě tím podává zprávu, které nemá žádná literatura dost, a ta česká zejména: zprávu o člověku, který se neskládá jen z velikých gest a idejí, ale který je stejně tak utvářen svými malichernostmi, traumaty, hříchy a těžkostmi. Zkrátka: Na krásné modré Dřevnici je zpráva o člověku, kterému lze rozumět a se kterým lze přece ještě nějak žít.“²⁰

²⁰ http://www.aluze.cz/2010_02/08b_recenze.php [cit. 2010-5-20].

Realita nebo literární fikce?

To, že jsou tyto vzpomínky vystavěny na reálných základech, nám může napovědět nejen zmiňovaná kompoziční roztříštěnost a mnohvrstevnatost, která navozuje autenticitu, přirozený proces vzpomínání na doby dávno minulé, ale čas od času se v románu vynoří i motiv prokazatelně spjatý se životem empirického autora. Například to, že v šedesátých letech pracuje v JZD. Pisatel dopisů se stylizuje do postavy profesora Zbygniewa Lunkonskeho z Krakówa, někdy se podepisuje jako brácha, jindy pouze iniciálou. V jednom případě je dopis, respektive jeho P.S., podepsán písmenem T – jako Toník? Když píše Zbygniew o svém otci, píše o něm přímo jako o dr. Antonínu Bajajovi. V jednom z dodatků dokonce cituje z dopisu Okresního národního výboru ve Zlíně.

„...je z 31. ledna 1946 a má číslo 1850/1 – 46. Je adresován vyšetřující komisi ONV, k rukám p. Páleníka. Sděluje se v něm: *Pan MUDr. František Janda, odborný lékař ve Zlíně byl na vlastní žádost zproštěn zdravotnické služby a dozorem nad internačním táborem. Za něho byl ustanoven dr. Antonín Bajaja, praktický lékař ve Zlíně.*“ (A. Bajaja, 2009, 93)

Text se hemží vlastními jmény z rodiny a přátel pisatele, důvěryhodnost posiluje i použití jejich autentické mluvy. V románu se mísí několik jazyků. Kromě češtiny se nejvíce setkáváme s angličtinou ze strany babičky a dědečka, kteří byli až do roku 1946 americkými občany, dále pak s němčinou a ruštinou. „Jsou tam lidé, kteří tak mluvili, takže jsem musel ty jazyky sem tam použít, ale co nejstřídměji.“²¹ V neposlední řadě se tu a tam vyskytne italské slovíčko jako odkaz k Felliniho filmu.

Sám biografický autor Antonín Bajaja v jednom z poskytnutých rozhovorů potvrzuje, že jeho kniha stojí na reálných základech, ovšem není čistě autobiografická. „Je založena na realitě, i když jsem si občas zafantazíroval. Jako kluk jsem taky takové úniky podnikal. Pod tíhou okolností.“²¹

S postavami se toho v *Dřevnici* mnoho neděje. Podrobně se sice dovídáme o prostých dětských lupárnách, třeba když prodávají koňské koblihy, ale o pro dospělého podstatných věcech, jako například zabavení majetku či uvěznění rodinných příslušníků a přátel, se dovídáme

²¹ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2011-5-14].

jen jakoby mimochodem. Tak jak se to obvykle dovídají nic netušící děti. „Například když byli prarodiče po konfiskaci majetku vyhnáni z domova nebo když otec zmizel a maminka lhala, že je na vojenském cvičení, přitom byl ve vězení. Řekli mi to až spolužáci.“²² I z toho číší upřímný pohled – pohled malého prakticky spokojeného dítěte. Pro dítě mají přirozeně větší důležitost úplně jiné události.

Jak je na začátku *Dřevnice* předesláno, pisatel dopisů se rozhodl „udělat pořádek ve starých věcech“. (A. Bajaja, 2009, 7) Nemá ale ambice poskytovat svědectví o své osobě či se uchýlovat k zápisům kronikářského charakteru. Spíš chce vzpomínky vyvolávat z paměti, navozovat pocity z nich a nechat se jimi unášet.

²² <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

Jedna generace, jedno téma

Edgar Dutka, Eliška Vlasáková i Antonín Bajaja jsou všichni válečná generace, tedy děti narozené ještě za německé okupace. Svá léta předškolní, školní, léta dospívání i velkou část let zralosti prožili ve druhé polovině dvacátého století v komunistickém Československu, tedy ve společensky i politicky „pestré“ době. Zažili oslavná léta poválečná (i když jen formálně), komunistický převrat roku 1948, tvrdá léta padesátá, dočasné uvolnění let šedesátých, atmosféru okupace sovětských vojsk v roce 1968, dobu normalizace, sametovou revoluci roku 1989 i postupné formování svobodného státu. Jejich společným tématem, které zpracovali ve svých prózách, je zejména dětství prožívané na pozadí zmíněných „velkých událostí“. V každém z nich je toto téma zakořeněno, každý z nich měl potřebu ho literárně zpracovat, každý po svém a přeci trochu stejně.

V případě Edgara Dutky zahrneme do srovnání především soubor povídek *U Útulku 5*, tedy prózu, v níž autor zpracovává vzpomínky na dva roky prožité v dětském domově a která nese výrazné autobiografické rysy. V jeho dalších prózách se autobiografické motivy objevují řidčeji a jsou značně stylizované.

U Elišky Vlasákové budeme brát zřetel zejména na její dvě knižně vydané prózy – *Jedním okem* a *Jako sen*, ve kterých se vrací do raného dětství stráveného s maminkou i do mladších školních let prožitých na pozadí ústavní péče dětského domova v Sobotíně a v Myslibořicích. V dalších vydaných prózách Elišky Vlasákové jsou zpracována témata, jež rovněž nesou značnou míru autobiografie, ovšem obrací se až k pozdějším fázím jejího života.

Antonín Bajaja zpracoval své vzpomínky na dětství v románu *Na krásné modré Dřevnici*. Dílčí autobiografické motivy bychom našli (ač v omezené míře) i v některých jeho dalších prózách, ovšem v *Dřevnici* je toto téma bezesporu nejintenzivnější.

Pro Edgara Dutku je charakteristická forma povídky. Jakoby z paměti vyvolal svou jednotlivou dílčí vzpomínku a učinil ji literaturou. Utvořil tak jakési obrázky – obrázky ze života. V *Útulku* se dívá na svět klukovským očima, tehdeším pohledem malého chlapce, čímž působí celý soubor povídek velmi autenticky. Všechny povídky v *Útulku* se týkají poměrně krátkého období mezi léty 1948 – 1950, což byla doba, kterou Edgar Dutka se svou sestrou strávili v dětském domově. Autor se však neohlíží s pocitem ukřivdění či zlobou, naopak se mu podařilo navzdory kruté realitě utvořit milé, úsměvné, místy až tragikomické dílo. Přestože lze vysledovat mnohé styčné

body mezi životem biografického autora Edgara Dutky a literární postavy Bena Klena, jsou povídky velmi literárně stylizované.

Do zcela jiného tvaru zpracovala místy až nápadně podobné téma Eliška Vlasáková. Život této spisovatelky je rovněž poznamenán zkušeností se životem v dětském domově v období na přelomu čtyřicátých a padesátých let dvacátého století, i když je tato zkušenost podmíněna jinou souvislostí. Eliška se dostala do prostředí dětského domova z existenciálních důvodů, kvůli ekonomické situaci své matky, která toto řešení pro svou dceru volila jako to nejlepší možné. Navíc nebyla od kontaktu s matkou odříznuta, její matka v dětském domově většinu času pracovala. Oproti tomu se Ben Klen v domově ocitl zcela nečekaně, bez varování a sám. Navíc ještě pak musel od ostatních snášet nelibé poznámky o své matce kriminálnici.

V obou knižně vydaných prózách (ale i v těch dalších) užívá Eliška Vlasáková velmi podobný vyprávěcí postup. Jedná se téměř výhradně o kompozici lineárního typu, charakteristická je jednoduchost a upřímnost jejího vyprávěcího stylu, která působí místy až naivně, ovšem velmi věrohodně. Tím se dílo Elišky Vlasákové neustále pohybuje někde na hranici mezi faktem a fikcí. K fakticitě kromě toho přispívá i časté užití konkrétních dat a údajů biografické povahy.

Zatímco Edgar Dutka čtenáře vtahuje do autentického prostředí především formou pohledu malého chlapce a přirozenou mluvou jednajících postav, Eliška Vlasáková volí jiný postup. Užíváním sloves jako „vzpomínám si“ nebo naopak „už si přesně nevzpomínám“ posiluje upřímný tón celého vyprávění. K autenticitě významně přispívá konfrontace dvou časových rovin, konfrontace pocitů a pohledů malé Elišky a Elišky jako zralé ženy, která se ohlíží zpět. V neposlední řadě je významným autentizačním prvkem to, že jméno biografické autorky a jméno postavy zůstává shodné.

Zpracování autobiografických motivů v románu Antonína Bajaji je pojato neobvykle, svým vzpomínkám dává autor až experimentální tvar. Autobiografické motivy jsou v *Dřevnici* nejvíce zahaleny, schovány pod povrchem, zpřeházeny, roztříštěny a nejméně uspořádány. Autor pojmal svůj román jako mnohvrstevnatou buffu, „...popřípadě burleskní kombinaci povídky, poemy, baletu a filmového scénáře s jevištní úpravou.“ (A. Bajaja, 2009, 362) Jedná se o literárně experimentální tvar, který je na první pohled životu a realitě poměrně vzdálen, avšak při bližším pohledu se nám naopak otevře jako tvar životu vlastně velmi blízký. Vzpomínání je svou podstatou proces přetržitý a chronologicky či jinak logicky neuspořádaný. Vzpomínky na dětství se přirozeně vynořují jedna přes druhou, nejdříve jen jako pocity, zcela nekonkrétně. Přesto jsou zážitky z dětství pro další život člověka klíčové, jsou v člověku, ať chceme či nechceme, navždy zakořeněny.

„Vlak dávno fičí jinam, dětství je definitivně dopsáno. Chválabohu. I když do mne vrostlo jak zuby do dásní a na rozdíl od zubů se nedá vytrhnout nebo nahradit implantáty, můstky, protézy.“ (A. Bajaja, 2009, 362)

Každý z autorů přistoupil k literárnímu zpracování svých vzpomínek na dětská léta jinak. Edgar Dutka je zabalil do tradičního literárního žánru povídek, Eliška Vlasáková je pojala jako svou intimní zповěď a Antonín Bajaja z nich učinil v české literatuře neobvyklý úkaz – „zlínský Amarcord“. Všechny zmíněné postupy, ač značně odlišné, však vedou ke stejnému výsledku – k autentizaci.

Všichni tři spisovatelé, jak bylo zmíněno, se řadí ke stejné generaci. Všichni tři prožívali své prosté dětské zážitky na pozadí stejných politických událostí, které ovlivňovaly, často negativně, životy jejich blízkých a tím pádem i životy jich samých. Přesto se nikdo z nich nepustil do vzpomínkového sentimentu. Patosu, jakýmkoliv výčitkám či litování sama sebe se vyhýbají velkým obloukem. Ony „velké dějiny“, které však nutně vstupují do dějin soukromých, jsou vždy jen jaksi na pozadí příběhu, tvoří až druhý plán, přirozenou kulisu. Nejvíce do popředí se derou v románu *Na krásné modré Dřevnici*, a to zejména prostřednictvím krátkých vložených komentářů, ovšem ani zde nepřebíjí hlavní linii, kterou tvoří vzpomínky na obyčejné zážitky malého chlapce a jeho sestry.

Životy těchto tří autorů však nepojí jen ona generační souvislost. Společná je jim i krajina jejich dětství – rodná Morava. Edgar Dutka pochází z Břeclavi, Eliška Vlasáková z Kyjova, Antonín Bajaja ze Zlína. V každé zmíněné próze je tento aspekt přirozeně zpracován, někdy s větší, jindy s menší intenzitou. Edgar Dutka nás do prostředí přímo vtahuje přirozenou mluvou chovanců dětského domova, bez okolků, bez varování a bez vysvětlování. „Už teda byla půlnoc pryč, nejmíň půlnoc, a celý den byl hic jak sviňa. A každý měl už koupání po krk. Všichni včil už chrápali z oken.“ (E. Dutka, 2003, 142n.)

V prózách Elišky Vlasákové se přirozené moravské nářečí objevuje taktéž poměrně často, ovšem ne už tak automaticky. Z vyprávěcího stylu je trochu cítit neustálé autorčino ohlížení se na čtenáře, má potřebu vysvětlovat a upřesňovat. „Libovala si také ve výrazu „mňágat“, to znamená něco mačkat, až to změkne, třeba těsto nebo hlínu nebo tu vzpomínanou čokoládu.“ (E. Vlasáková, 2007, 58)

V *Dřevnici* se s moravským nářečím do té míry nesetkáme téměř vůbec, až na občasné použití spojovacího výrazu „tož“. „Tož žádné překvapení. Škoda. Emča pravila, že to bude lepší než ohňostroji, co se dělá, když je oslava Říjnové revoluce, Akuška už to taky viděla.“ (Bajaja, 2009, 172) nebo tu a tam užití moravské varianty slovesa „být“: „Je třeba, už sú jak kolomaz.“ (A. Bajaja, 2009, 112) Ovšem

román je jinak jazykově velmi pestrý, což dokonale dokresluje jeho postavy – buržoazní rodinu i vyšší společnost, se kterou se rodina stýkala. Ladně a bez jakéhokoliv varování se přechází z jednoho jazyka do druhého, z češtiny nejčastěji do angličtiny nebo francouzštiny a zase zpět. To popisované prostředí poválečného Zlína charakterizuje v podstatě nejlépe.

„Madame se tváří chápavě, zakládá si na diskrétnosti. „Kde jsem přestala,“ pronáší rázně a tout de suite pokračuje: „Na ja! Kněžna Dolgorukova in Karlsbad. Pujčila mi od svoji tety nějaké knížky, vzpomínám si na *The Secret Doctrine*. Très interessant. Neviditelný svět, ten druhý, co je za une substance...jak se to řekne...monsieur docteur?“ „Za hmotou.“ (A. Bajaja, 2009, 168)

Všechny tři autory spojuje i poměrně velká proluka mezi časem autorského výkonu a časem čtenářským, jež je částečně předurčena právě datem jejich narození. Alespoň část textů zmíněných próz vznikala daleko dříve, než mohla být oficiálně představena veřejnosti. Edgar Dutka napsal většinu svých povídek z *Útulku* už v šedesátých letech, po celou dobu, až do polistopadového vydání, je schovával v šuplíku. Stejně tak v šedesátých a sedmdesátých letech psala i Eliška Vlasáková – pro neveřejné účely.

„...po okupaci v roce 1968 jsem se však nepokoušela cokoli publikovat, ale pro sebe jsem si psala pořád a pro přátele. Měla jsem asi potřebu si psaním věci ujasnit, uchovat události a podoby lidí tím, že o tom napíšu.“²³

I Antonín Bajaja se ve své mimoliterární prezentaci vyjádřil k tomu, že se román *Na krásné modré Dřevnici* formoval velice dlouhou dobu, v podstatě od začátku šedesátých let až po rok 2009. „Ten román tedy vznikl od vysoké školy až do loňska. Nejtěžší bylo dát to pak dohromady, propojit jednotlivé pasáže do celistvého, navíc dynamického tvaru.“²⁴

²³ z mé osobní korespondence s Eliškou Vlasákovou [2012-4-11]

²⁴ <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

Užití autobiografického motivu

Už když poprvé vezmeme jakoukoli knihu do ruky, zpravidla se nejdříve podíváme na její titul a jejího autora. Jméno autora nám samo o sobě už něco napoví, ať už je pro nás známé či nikoliv. Pokud jméno autora, popřípadě osobnost autora, známe, automaticky nás to posouvá k nějaké představě o díle, s níž máme ono jméno spjato. Stejně tak můžeme říci, že ke knize, jejíž pisatel je pro nás zcela neznámý, přistupujeme automaticky s jiným pocitem – někdy s despektem, někdy se zvědavostí a očekáváním.

Čtenářská praxe většinou ukazuje, že nejprve čteme knihu tak, jak ji dostaneme do ruky, a teprve potom, podle toho jak moc a čím nás zaujme, pátráme po osobnosti jejího autora. Čteme-li dívčí román, románovou ságu odehrávající se kdysi a kdesi či fantasy a sci-fi literaturu, zpravidla nás autor jako člověk příliš nezajímá. K vyhledávání informací biografické povahy se uchylujeme nejčastěji právě v případě, máme-li pocit, že by literární dílo mohlo nést autobiografické motivy. Jak se ovšem tyto autobiografické motivy projevují?

Motiv, jakožto přirozená součást literárního textu, není zpravidla nijak graficky oddělen. Jedná se o specificky užitě slovo či větu, někdy i písmeno (motiv však může být i neverbální – grafický) způsobem, jež poskytuje klíče k otevírání dalších souvislostí s příběhem či smyslem díla. Je svou povahou trochu zahalen a záleží na samotném čtenáři, zda ho v textu objeví či nikoliv. „Na rozdíl od slova a věty, které si čtenář tak říkajíc nevybírá, je motiv tím, co čtenář za takovýto prvek v určité fázi četby začne pokládat...čemu v syžetu a příběhu přiřkne specifickou funkci.“ (D. Hodrová, 2001, 721) Pojetí motivu tedy značně závisí na způsobu interpretace.

Motiv, někdy přímo klíčový motiv, se často vyskytuje už v názvu literárního díla. To je i případ rovnou několika z námi sledovaných próz, kdy se v názvu objevuje konkrétní určení místa, ke kterému se celý příběh váže: *U Útulku 5*, *Jako sen s podtitulem Zážitky sedmileté evangeličky v Dětském domově Sobotín*, *Na Nemocniční 11* a *Na krásné modré Dřevnici*. Místopisné údaje obecně se v těchto dílech objevují poměrně často, nejmarkantněji v prózách Elišky Vlasákové, což je jedním z klíčů, který nás přivádí k možnosti určitého reálného zakotvení celého příběhu.

Dalšími takovými motivy mohou být časové údaje, jež se opět vyskytují zejména v pracích Elišky Vlasákové. Ve značné míře je ovšem najdeme i v *Dřevnici* Antonína Bajaji. Ten je, kromě jiného, využívá k dataci dopisů a vložených poznámek („Dopsáno v roce 2007“) (A. Bajaja, 2009, 93), což může opět navozovat upřímné ladění textu.

V případě próz Edgara Dutky se s údaji tohoto typu příliš nese-
tkáváme, zato nás k úvahám o autenticitě jeho textů může vést jiný
klíč – intertextový motiv. „Za intertextový můžeme pokládat takový
motiv, který se vrací v řadě děl téhož autora...“ (D. Hodrová, 2001,
727) To bylo částečně ukázáno prostřednictvím Doleželovy teorie pro-
línání fikčních světů, intertextovým motivem se tak staly postavy.
Jiným takovým motivem jeho děl (i když jen některých) je Austrálie.
Intertextový motiv v rámci díla jednoho autora se velmi silně projevuje
i v prózách Elišky Vlasákové, kdy opět mezi jednotlivými fikčními světy
prochází, téměř nezměněna, postava Elišky a postava její matky.

K odhalení jednotlivých autobiografických motivů může poukazovat
řada klíčů, které jsem se snažila poodkrýt výše v jednotlivých rozbo-
rech. Pokud se na základě toho pak uchýlíme k hledání souvislostí
mezi životem biografického autora a postavy literárního díla, může to
vést na jednu stranu k obohacení, na stranu druhou pak k dezinter-
pretaci. V případě, že jako čtenáři víme o osudu autora jako psy-
chofyzické postavy příliš mnoho, může se nám snadno stát, že ono
neustálé srovnávání reality a fikčního světa nám čtenářský zážitek
nakonec zcela přebije, což by bylo, zejména v případě těchto tří sle-
dovaných autorů, škoda. Stále se pohybujeme v oblasti literatury
krásné, nikoliv na poli dokumentaristiky, a tak je třeba k dílu přistupo-
vat. I když autor ve svém díle zpracovává „příběh svého života“, není
jeho práce o nic jednodušší, ba naopak.

„Mně by ani nebavilo psát nějaký úplně vymyšlený pří-
běh. Řekla bych, že to autobiografické psaní je stejně
namáhavé jako si něco vymyslet. Kdybych Vám ukázala,
kolik papíru jsem popsala, než jsem se dopracovala ke
konečnému tvaru např. té poslední knížky, která má
letos vyjít, tak se zhrozíte. V tom se ta moje práce právě
liší od kronikářství a dokumentu. Myslím si, že kronikář
a dokumentarista se tolik netrápí.“²⁵

²⁵ z mé osobní korespondence s Eliškou Vlasákovou [2012-4-11]

Autobiografie jako žánr

Autobiografie, ačkoliv její kořeny sahají hluboko do minulosti, se jako uznávaný žánr literární vědy začala formovat relativně pozdě. Teoretické podklady vznikají prakticky až na počátku 20. století, například prostřednictvím díla Georga Mische *Dějiny autobiografie*. Je to pozoruhodné, vzhledem k tomu, že autobiografické spisy mají velmi dlouhou tradici. Kanonickým autobiografickým dílem se stala Augustinova *Vyznání*, jež vznikla na přelomu 4. a 5. století. K obrovskému rozkvětu životopisného psaní pak docházelo v období renesance. Zájem o autobiografická svědectví o životě přetrvával i v době humanismu a osvícenství. Zanedlouho vznikla i Goethova *Báseň o pravdě* (*Dichtung und Wahrheit*), která se stala jakýmsi vzorem tohoto žánru. Přesto se za celou dobu nikdo nezačal autobiografií jako svébytným žánrem zabývat, autobiografika se vlastně nepovažovala za literaturu.

Nabízí se otázka proč. Důvodem může být to, že se dříve striktněji rozlišovalo básnické dílo od nebásnického, čili umělecké vyprávění od vyprávění historického. V tomto smyslu je pojem literární dílo neustále rozšiřován – do prostoru literárních děl se postupem času dostávají texty, které by dříve na „literárnost“ neaspíraly (literární hodnota v nich byla jaksi skryta). Jedná se například o deníky, paměti, dopisy, poznámky autorů nebo skici. Pojem literární dílo se tak přibližuje pojmu text. Téměř jakýkoliv text se dnes může stát předmětem literární analýzy, mohou v něm být shledány určité struktury a postupy.

„Pro dílo samé to znamená, že je jeho aspekt „dílovosti“ de facto snižován, dílo se zbavuje aureoly výjimečnosti (geniality), ba dokonce sám pojem díla se posléze začíná cítit jako neadekvátní, jelikož je spjat právě s onou klasicistní a romantickou podobou díla jako výtvaru klasika a génia.“ (D. Hodrová, 2001, 25)

Autor non-fiktivního textu by se měl oprostít od ozdob, příkras a rafinovaností, které jsou naopak u klasického uměleckého textu žádoucí, a měl by se soustředit na líčení čisté pravdy, tedy událostí, které se staly. Podle této teorie je historický text oproštěn od jakékoli poetiky a stává se pro literární teorii nezajímavý. Podobně se pak zřejmě přistupovalo i k textům autobiografické povahy. Jestliže byl autobiograf brán jako ten, kdo má co nejvěrněji sepsovat historii sebe sama, pak nemohl být autobiografický spis považován za součást umělecké lite-

ratury, naopak se zařadil do kolonky historického spisu, čímž nabýval významu historického dokumentu, který je zajímavý především svým obsahem, nikoliv formou. Funkcí autobiografie by pak byla pouhá reprodukce toho, co se stalo: „Vlastní životopis je jen literárním výrazem vlastního zamyšlení člověka nad během jeho života.“ (M. Pechlivanos, 1999, 282) Autobiograf nesmí a nemusí souvislost tohoto života teprve hledat, protože je již zformována životem samým a stačí ji pouze vyslovit.

„Má-li být text reprodukcí autorova života, nesmí se rozlišovat mezi autobiografem jakožto autorem a předmětem textu, jinak řečeno mezi subjektem textu a subjektem v textu.“ (M. Pechlivanos, 1999, 282) Ovšem tuto identitu lze paradoxně bezpodmínečně garantovat právě radikální diferencí mezi autorem vně textu a autorem figurujícím v textu. Člověk je schopen objektivně a s nadhledem psát o sobě pouze tehdy, umí-li se dostatečně „vzdálit“ a pohlédnout na svůj život v podstatě pohledem jiné osoby. Jedině tak může být zaručena identita autobiografického subjektu a autobiografického objektu. Z hlediska jazykové reprezentace se pak logicky počítá s tím, že můžeme vycházet z transparentního jazykového znaku. Materialista jazykového znaku pak ustupuje do pozadí před mimojazykovou realitou, tedy před tím, co se označuje. „Pouze tak může médium jazyka mimojazykovou oblast nikoliv zakrývat, nýbrž ukazovat.“ (M. Pechlivanos, 1999, 282) Právě takové pojetí subjektu a jazyka umožnilo pojímat autobiografii jako pravdivou a historicky platnou, naopak to však znemožnilo pohlížet na ni jako na uznávaný žánr, jež si zaslouží respekt i jinak než jako pomůcka k pochopení historicko-sociální reality.

Aby si autobiografie vybudovala postavení mezi žánry uznávanými literární vědou, musela vykázat i jiné kvality kromě své pravdivostní hodnoty a vztahu k realitě. K zakotvení autobiografie jako svébytné literární formy přispěl Roy Pascal, jenž jako první upozorňuje na to, že pokud budeme text hodnotit literárně, je třeba rezignovat na jeho snahu být pravdivým výkladem. Na dokumentární platnost autobiografických textů se začíná dívat skepticky: paměť člověka je natolik mezerovitá a zavádějící, že se na ni nelze spoléhat, jakkoli upřímně se autor tváří. Skutečnost, která dílu předchází, je jaksi daná skutečnost a celá skutečnost, kdežto dílo je cosi, co přichází odjinud, jaksi z druhé strany.

„Falšování pravdy v aktu vzpomínajícího zamyšlení pokládá Pascal za natolik zásadní znak autobiografie, že je třeba jej označit jako její nezbytnou podmínku. Psát autobiografii by pak neznamenalo objektivně rekonstruovat minulost, nýbrž subjektivně ji interpretovat z per-

spektivy přítomnosti. Byla by tedy spíše fiktivním rozvrhem života než pravdivou reprodukcí. Autobiografie se tak ocitá v blízkosti žánrů fikce.“ (M. Pechlivanos, 1999, 283)

Od vzniku prvních autobiografických děl uplynulo již mnoho století a autobiografie jako žánr stále posiluje. Pevnou zakotvenost autobiografie v literárním světě posledního období lze vysvětlit mimo jiné rostoucím sebevědomím individua. V člověku je stále více posilována myšlenka lidské jedinečnosti, pojem individualita je od druhé poloviny 20. století pojmem všudypřítomným, v teoriích výchovy, vzdělávání, ale i dalších oborů pracujících s lidmi je problematika individuálního přístupu skloňována ve všech pádech. Lidský jedinec se stává evolučně sebevědomější. Z toho vyplývá i to, proč je životopisné psaní v dnešní době velmi populární žánr, a to jak autorsky, tak čtenářsky. Ovšem je třeba brát v potaz, že autobiografie jako taková je žánr krajní ve smyslu čistoty žánru. Spíše než s čistou autobiografií se setkáváme s texty se značnou mírou autobiografie, s texty s užitím autobiografického motivu či s texty, v nichž se individualita autora různě stylizuje.

„...o autentičnosti chci připomenout, že autentičnost literárního díla není nikdy čistá, literární dílo sebeautentičtější má vždy různou míru stylizace jak ve výběru látky, tak v jejím podání. Už samo vyjádření jazykem je gestem stylizace.“ (V. Karfík, 2002, 75)

Seznam použité literatury

- BAJAJA, Antonín. *Na krásné modré Dřevnici*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-329-6
- BAJAJA, Antonín. *Zvlčení*. Brno: Petrov, 2003. ISBN 80-7227-156-3
- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7
- BRABEC, Jiří. *Panství ideologie a moc literatury: studie, kritiky, portréty: (1991-2008)*. Praha: Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87310-02-1
- CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Praha: Host, 2002. ISBN 80-7294-070-8
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2
- DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-337-4
- DUTKA, Edgar. *Slečno, ras přichází*. Praha: Prostor, 2004. ISBN 80-7260-121-0
- DUTKA, Edgar. *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-305-3
- DUTKA, Edgar. *Záliv osamění & Zapomenuté australské povídky*. Jihlava: Listen, 2007. ISBN 978-80-86526-28-7
- DUTKA, Edgar. *U Útulku 5*. Praha: Prostor, 2003. ISBN 80-7260-092-3
- FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-46-7
- HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010. ISBN 978-80-7420-005-2
- HAMAN, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-160-6
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1
- HOLÝ, Jiří. *Možnosti interpretace: česká, polská a slovenská literatura 20. století*. Olomouc: Periplum, 2002. ISBN 80-86624-02-1
- HRUŠKA, Petr. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0

- JANKOVIČ, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1013-2
- JANOŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989 IV*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7
- KANTŮRKOVÁ, Eva. *Památník*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0463-6
- KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná: k moderní české próze a poezii*. Olomouc: Periplum, 2002. ISBN 80-86624-03-X
- KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00972-2
- KAUTMAN, František. *O literatuře a jejích tvůrcích*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-099-5
- LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-862-6
- MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6
- MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Lito-myšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X
- PECHLIVANOS, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha: Hermann, 1999. ISBN 80-238-5329-5
- SEDMIDUBSKÝ, ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I. *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-86055-92-2
- VLASÁKOVÁ, Eliška. *Jako sen: zážitky sedmileté evangeličky v Dětském domově Sobotín*. Benešov: Evangelické manufakturní alternativní nakladatelství, 2004. ISBN 80-86211-37-1
- VLASÁKOVÁ, Eliška. *Jedním okem*. Praha: Triáda, 2007. ISBN 978-80-86138-87-9
- VLASÁKOVÁ, Eliška. "Moje samotářské hry." In *Revolver revue*, 49, 2002, s. 113 – 120. ISSN 1210-2880
- VLASÁKOVÁ, Eliška. "Na Nemocniční 11." In *Revolver revue*, 47, 2001, s. 177 – 204. ISSN 1210-2880
- VLASÁKOVÁ, Eliška. "Načatý sáček lesněnek." In *Revolver revue*, 80, 2010, s. 9 – 13. ISSN 1210-2881

VLASÁKOVÁ, Eliška. "Příběh ze šedesátých let." In *Revolver revue*, 55, 2004, s. 34 – 54. ISSN 1210-2881

VLASÁKOVÁ, Eliška. "Svět knih a pohádek do mých čtyř let." In *Revolver revue*, 61, 2004, s. 96 – 107. ISSN 1210-2881

VLASÁKOVÁ, Eliška. "Takhle jsem si to svoje stáří nepředstavoval." In *Revolver revue*, 73, 2008, s. 65 – 73. ISSN 1210-2881

WELLEK, R.; WARREN, A.: *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-150-8

Seznam elektronických zdrojů

"Antonín Bajaja." 2010 [online]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/autori/bajaja-antonin/> [2012-2-5].

"Edgar Dutka." 2006 [online]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/autori/dutka-edgar/> [2011-6-12].

HORÁK, Ondřej. "Antonín Bajaja: V Baťově městě." 2010 [online]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-47503550-antonin-bajaja-v-batove-meste> [cit. 2010-5-14].

CHROBÁK, Jakub. "Antonín Bajaja: Na krásné modré Dřevnici." 2010 [online]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_02/08b_recenze.php [cit. 2010-5-20].

MALÉŘOVÁ, Zuzana. "Šťastná hodina: Literární terapie Elišky Vlasákové." 2010 [online]. Dostupné z: <http://www.webmagazin.cz/index.php?styp=all&id=10690> [2010-10-25].

SLADKÝ, Pavel. "Edgar Dutka: V literatuře je sentiment trochu trapný." 2005 [online]. Dostupné z: <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/dutka.html> [cit. 2011-7-7].

STANĚK, Vojtěch. "Dutka, Edgar: Stažení z kůže ze tmy vycházíme." 2007 [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21617> [cit. 2011-7-12].

Za veškerou pomoc, konzultace, rady a připomínky děkuji
panu doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc.

Resumé

Tato práce je komparací prozaických děl, v nichž se značnou měrou vyskytují autobiografické motivy. Jedná se konkrétně o díla Edgara Dutky, Elišky Vlasákové a Antonína Bajaji. Tito tři čeští autoři nebyli vybráni náhodně, spojuje je hned několik společných rysů.

Jsou stejné generace, všichni narození počátkem 40. let 20. století, tudíž podstatnou část svého života – dětství, dospívání i velkou část produktivních let, prožili ve druhé polovině dvacátého století, což byla doba pestrá a plná zvratů, zejména co se politických a společenských událostí týče. Jejich společným tématem je dětství prožité právě v tomto pohnutém období. Své vzpomínky literárně zpracovávají, každý do trochu jiného tvaru, každý s různou dávkou intenzity a různou mírou přesnosti. Společné je jim to, že je jim inspirací jejich vlastní život, jejich konkrétní prožitky.

Další vzájemné propojení těchto tří autorů spočívá v tom, že díla, o kterých je pojednáváno, vydali až po roce 2000, přestože samotné texty, popřípadě jejich části, vznikaly často už mnohem dříve – za totality. Psali do šuplíku.

V neposlední řadě tyto autory spojuje i určitá prestiž, všichni tři získali za své dílo minimálně nominaci na významné ocenění v oblasti literární prózy.

V beletristických pracích Edgara Dutky lze sledovat prolínání fikčních světů a zároveň jejich občasně propojení s občanským životem spisovatele. Eliška Vlasáková ze svých zážitků upletla milé až naivní vzpomínkové prózy téměř kronikářského či deníkového typu. Antonín Bajaja zase nechal ve svém románu vzpomínky volně plynout, čímž vznikl kompozičně neobvyklý a jedinečný tvar.

Cílem této práce je ukázat různé možnosti zpracování autobiografických motivů a jejich účinek na čtenáře. V úvodní teoretické části je pojednáno o podstatě autorství, o vlivu osobnosti autora na literární dílo, o obecných pohnutkách k literární tvorbě i o možnostech interpretace v souvislosti s osobou autora.

Abstract

The work confronts prosaic pieces with noticeable autobiographical features. It deals namely with works of Edgar Dutka, Eliška Vlasáková and Antonín Bajaja. It was not a coincidence to choose right these three Czech authors. They have quite a few features in common.

They all belong to the same generation. They are born in the 40's of the 20th century, so they have spent an essential part of their lives (childhood, adolescence and substantial part of their working age) in the second half of the 20th century – in the time of political convulsions and social changes. A childhood spent during this period has become their common literary theme. They all make their memories a literary piece. Each of them does it in a different way and with a different amount of accuracy. Their inspiration comes from their real life, from their memories.

The next common feature of these three authors is that they all wrote some of their texts without a vision to make them public. They wrote them for themselves. Book editions were carried out after the year 2000.

Last but not least mutual fact is that all of these three authors have been nominated for a prestigious literary price.

Edgar Dutka's works show the interdigitation of fictional worlds and also the diffusion of these worlds in the real life of the author. Eliška Vlasáková has made nearly naive memories of diary or chronical type. Antonín Bajaja left his memories to float freely what has resulted in an unusual literary piece in respect of composition.

The goal of this work is to show different ways of using autobiographical motifs in literary works and their effect on the reader. The opening theoretical part deals with the substance of authorship, the influence of the biographical author on a literary work, general motive to become a writer or possible interpretations related to the personality of the author.

Klíčová slova

autenticita a autentizační tendence
autobiografie
autobiografický motiv
autor
autorský subjekt
autorství
biografická metoda
biografický autor (empirický autor)
dokumentární literatura
fikční svět
interní autor (modelový autor)
interpretace
literatura faktu
umělecká literatura
vzpomínková literatura

Key Words

authenticity and a tendency to authenticity
autobiography
autobiographical motif
author
authorial subject
biographical method
biographical author (empirical author)
documentary literature
fictional world
internal author (model author)
interpretation
non-fiction
fiction
memories