

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav východoevropských studií**

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Edita Chlupáčová

**Lotyšsko mezi Německem a Ruskem  
v románu M. Zariņše Kalendář kapelníka  
Kociņše**

**Latvia between Germany and Russia  
in the novel Calendar of Bandmaster  
Kociņš by M. Zariņš**

**Praha 2012**

**Vedoucí práce: Mgr. Pavel Štoll, PhD.**

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Pavlu Štollovi, PhD. a za cenné komentáře a konzultace Mgr. Jakubu Wolfovi.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

.....

*Edita Chlupáčová*

## **Abstrakt**

Předmětem práce je analýza románu M. Zariņše *Kalendář kapelníka Kociņše* jakožto dynamické struktury, kde neustále probíhá proces značení a význam se konstituuje pohybem. Sledovaný pohyb se odehrává na ose *román – kalendář* a na ose *autor jako spisovatel – autor jako producent*, a vzniká tak zcizovací efekt, v jehož pojetí se práce opírá o B. Brechta, jehož koncepci dále rozpracovali W. Benjamin a R. Barthes. Sémioticky chápaný zcizovací efekt umožňuje určit groteskní povahu románu jako hypersignifikaci, tj. přetížení významem, a číst román jako otevřený text, který poukazuje k tomu, jak je udělán. Z fungování zcizovacího efektu také vyplývá politický apel textu, spočívající v přechodu od soupeření a individualismu ke sdílení a kolektivismu.

## **Klíčová slova**

lotyšská literatura – Marģeris Zariņš – groteskní román – zcizovací efekt

## **Abstract**

The subject of the thesis is an analysis of the novel *Calendar of bandmaster Kociņš* by M. Zariņš, which is considered as a dynamic structure characterised by the fact that the process of signification is always in motion and by this very motion the meaning is constituted. The observed motion takes place on two axes, firstly on the axis *novel – calendar*, secondly on the axis *author as writer – author as producent*, and thus the distancing effect arises. As understood in the thesis, the concept of distancing effect is based on the theoretical writings of B. Brecht, further elaborated by W. Benjamin and R. Barthes. The distancing effect in semiotic interpretation enables to identify the grotesque nature of the novel as hypersignification, i. e. as meaning overload, and therefore to read the novel as an open text referring to how it is made. Moreover, the workings of the distancing effect give rise to political appeal of the text which consists in the transition from competition and individualism to sharing and collectivism.

## **Keywords**

Latvian literature – Mārgeris Zariņš – grotesque novel – distancing effect

## **Obsah**

Úvod	8
Autor jako producent	13
Dějiny a zaujímání stanoviska	23
Lotyšsko	30
Závěr	40
Seznam použité literatury	43

## Seznam použitých zkratek

srov.	srovnej
tj.	to jest
např.	například
str.	strana, případně strany

## 1. Úvod

*Kalendář kapelníka Kociňše* společně s románem *Nepravý Faust aneb Opravená a doplněná kuchařská kniha* tvoří celý korpus textů Margéris Zariňše dostupný českému čtenáři. Jedná se o knížku drobnou, přesto však podstatnou pro celek lotyšské literatury, kde je jedním ze zástupců takzvaného postmodernismu v literatuře.<sup>1</sup> Román vzbuzoval velkou pozornost v mnohých ohledech, ať už se zkoumal žánr a styl či se pojednávalo téma a obsah. Jak napovídá sám název, jedná se totiž skutečně o kalendář, román napsaný jako kalendář, a to kalendář na druhou polovinu roku 1944, což bylo období, kdy se v Lotyšsku střídala německá moc s mocí sovětskou, tedy období zcela zásadního významu pro moderní lotyšské dějiny, lotyšský stát a lotyšskou identitu jako takovou.

*Kalendář kapelníka Kociňše* vyšel v roce 1982 a dostalo se mu spíše příznivého přijetí, neboť publikum již bylo předchozí tvorbou tehdy již známého autora připraveno na nové dílo; autor měl tou dobou za sebou literární počátky, kdy publikoval převážně povídky, od nichž přešel k románům, aniž by ovšem zcela opustil kratší žánr. Lotyšská recepcce Zariňšových děl se vyznačuje tím, že naprosto zásadní roli v ní hraje osobnost autora, která do velké míry zastihuje odlišnost jednotlivých jeho textů. Předkládá se tak určitý způsob čtení, předpřipravený pro čtenáře, vyplývající zcela ze specifické povahy autorské osobnosti – ze směsi jeho lidských vlastností, biografických údajů a vybraných stylistických prvků, či spíše obecně srozumitelných literárních charakteristik. Stejným způsobem bylo naloženo i s *Kalendářem kapelníka Kociňše*.

Kult osobnosti Margéris Zariňše buduje jak lotyšská literární kritika, tak literární věda, což je možné sledovat od prvních kritik zde sledovaného románu<sup>2</sup> až do nejnovějších odborných textů, věnujících se autorovi.<sup>3</sup> Zdánlivou výjimku v tomto ohledu tvoří práce Jany Tesařové,<sup>4</sup> kde je rozvržena typologie lotyšského románu, v rámci kapitoly věnované tzv. grotesknímu románu jsou společně pojednávány dva Zariňšovy romány – *Kalendář kapelníka Kociňše*, *Nepravý Faust aneb Opravená a přepracovaná kuchařská kniha* – tedy

<sup>1</sup> Berelis, G., *Latviešu literatūras vēsture*, Rīga, 1999. Cimdiņa, A., *Latviešu literatūra pēc 1945. gada: modernisms un postmodernisms*, in: *Literatūra un māksla*, 1994.

<sup>2</sup> Rūmnieks, V., *Un atkal Margēris Zariņš*, in: *Karogs* 1, 1983. Sokolova, I., *Margēris Zariņš*, in: Sokolova, I., *Atskaite*, Rīga, 1982.

<sup>3</sup> Nejnovější publikace o Margérisovi Zariňšovi je monografie Lity Silové *Rakstnieks Margēris Zariņš* z roku 2004 a poslední akademická práce je nepublikovaná disertační práce Eviji Veide *Biogrāfiskās un vēsturiskās prozas modifikācijas Marģera Zariņa daiļradē* z roku 2005.

<sup>4</sup> Tesařová, J., *Kapitoly z estonskej a lotyšskej literatúry*, Bratislava, 2001.



jsou opět zahrnuty do kategorie na základě osobnosti autora, jejíž váha je zdůrazněna například tvrzením, že v KKK<sup>5</sup> se odráží autorova životní zkušenost.

Na tomto stavu se v nemalé míře podílí sám Margéris Zariņš, který své texty vydatně komentoval a rád se vyjadřoval ke svému způsobu psaní, přičemž vyzdvihoval jako zásadní podnět pro svou tvorbu množství životního materiálu, které způsobilo přetlak, jenž ho vlastně donutil psát, a jako hlavní zdroj pro konkrétní texty prožitou životní zkušenost.<sup>6</sup> Přímou ke KKK říká:

*„Je to bratr mojí P.P.P., tentokrát ve formátu kalendáře. Vymýšlet si neumím. Umím jenom opracovat životní materiál.“<sup>7</sup>*

Nabízí tak svým čtenářům, odborníkům i laikům, jeden možný způsob čtení svých textů. Píše se tedy nejdříve o Margérisovi Zariņšovi a až potom přicházejí na řadu jeho texty, vždy v rámci kategorie „Zariņš“, a to dvojitým způsobem: buď se zkoumají biografické prvky, texty se čtou jako autobiografie a bádání se zaměřuje na vztah Zariņšova života a literatury, způsob jeho otisku do textů, texty samé se potom případně poměřují s teoretickým rámcem biografické literatury; nebo se ve vědeckých pracích, zabývajících se typologií nebo strukturou a výstavbou jednotlivých textů pojednávané texty pojmají jako samostatné až druhotně, jako součást tvorby autora.

Na následujících stránkách bude proveden pokus o jiný způsob čtení, o odstranění kultu osobnosti, o vymanění textu z moci autora. Je načase vystavit věci světlu, říci si otevřeně: Autor je podezřelá osoba. Proč? Je totiž vždy minimálně dvojitý: ten, který je napsaný, a ten, který píše, přičemž ten, který je napsaný, předstírá, že je tím, který píše a který je snad tím člověkem, jenž podepisuje knihy, dává interview a účastní se takzvaného literárního života. Období od roku 1968 do roku 1993 bylo poměrně svízelné, protože autor je od roku 1968 mrtev<sup>8</sup> a Margéris Zariņš zemřel až v roce 1993. Nadto se toto svízelné období přesně kryje s tvůrčí dráhou Margérise Zariņše, jehož literární debut se datuje do roku 1969;

<sup>5</sup> Dále v textu bude pro knihu *Kalendář kapelníka Kociņše* používána zkratka KKK.

<sup>6</sup> Srov. „*Vienīgi – hronisks iekšējais nemiers... Varbūt no tā ietaupītā materiāla, no neizlietotā? ... Baidījos: kaut kas paliks nepateikts un nepiepildīts. ... Apziņā uzkrājies reāls un blīvs konkrētums. Laužas uz āru, meklē izeju.*” Zariņš, M., *Literārā autobiogrāfija*, in: *Karogs* 5, 1980, str. 152–158. Česky: „*Jenom chronický vnitřní neklid... Možná vyvolaný nashromážděným, nevyužitým materiálem? ... Bál jsem se: něco zůstane neřečeno a neuskutečeno. ... Ve vědomí se nashromáždilo reálné a hutné konkrétno. Dere se ven, hledá východ.*“

<sup>7</sup> Bergmanis, A., Zariņš, M., *Izprastvēlēšanās*, in: *Padomju Jaunatne*, 1975 (11.5.). Originál: „*Tas ir brālis manai P.P.P. (pavārgrāmatai), šoreiz kalendāra formātā. Arī šis darbs būs autobiogrāfisks. Izgudrot es neprotu. Protu tikai apstrādāt dzīves materiālu.*“ P.P.P. je zde zkratka pro román *Nepravý Faust aneb Opravená a přepracovaná kuchařská kniha (Viltotais Fausts jeb Papildināta un pārļabota pavārgrāmata)*.

<sup>8</sup> V roce 1968 vyšel esej Rolanda Barthes *Smrt autora*, kde je tato vyhlášena. Česky k dispozici in: *Aluze* 3, 2006.

jako autor textů se tedy narodil vlastně až po své smrti. Dnes je situace ohledně KKK jednodušší, všichni autoři jsou mrtvi.

Přesto však v psaní o KKK není radno se určitému pokusu o nástin pojetí autora vyhnout. Tím spíše, že jeho stín cele překrývá sekundární literaturu, která se zabývá jeho texty. Je tedy třeba se zároveň zbavit autora jako osoby (občanské, mravní) a ponechat autora jako pojmovou osobu, tělo (textu), což umožňuje Benjaminův výklad Brechta, kde vystupuje autor jako producent, autor (v) textu, který je otevřený čtenáři. Ukazuje se, jak je text napsán, jak je udělán. Čtenář se podílí na procesu produkce, mezi čtenářem a autorem panuje solidarita, stojí na stejné úrovni v textu, ve světě. Autor se řadí do masy produkujících, je součástí kolektivu, který směřuje k redistribuci postavení ve výrobním procesu – odteď nestojí na jedné straně konzumenti a na druhé producenti, ale všichni se podílejí na konzumaci a produkci. Autor jako producent:

*„Proti dramatickému ‚Gesamtkunstwerk‘ staví dramatickou laboratoř.“<sup>9</sup>*

KKK je právě takovou dramatickou laboratoří, kde se neustále upozorňuje na to, jakým způsobem je text vystavěn. S odkazem na Brechta upozorňuje na tuto zvláštnost Zarišova psaní Hiršs.<sup>10</sup> Čtenáři nikdy není dovoleno se ponořit do románu, sdílet osudy hrdinů, soucítit s nimi. Výsledkem KKK není aristotelská katarze, tedy bázeň a soucit, ale naopak distance. Na vznikání této distance se podílí jednak neustálý pohyb, kolísání textu mezi žánry kalendáře a románu, jednak groteskní povaha KKK. To, že se jedná o román ve formě kalendáře pak nevyvolává ve čtenáři důvěru ve věrohodnost předkládaných faktů, jak soudí Silova. Prvky, způsobující, že text vypadá jako skutečný kalendář (např. inzeráty a výzvy redakce), nemají „...efekt publicističnosti, který zvyšuje věrohodnost...“<sup>11</sup> nezvyšují věrohodnost, ale právě naopak, mají zcizovací efekt neboli efekt Z, *V-Effekt*,<sup>12</sup> jehož autorem je Bertold Brecht.

Teoretickým základem této práce budou studie Bertolda Brechta, popisující zcizovací efekt a na něm založenou teorii epického divadla a tzv. nearistotelské poetiky. Brechtova teorie historicky přesáhla úzký rámec divadla a tak, ač není analyzována divadelní hra či

<sup>9</sup> Benjamin, W., *Agesilaus Santander*, str. 169.

<sup>10</sup> Hiršs, H., *Marģera Zariņa nenopietnība*, in: Hiršs, H., *Kritika un polemika*, Riga, 1978. Hiršs krátce zmiňuje, že Brecht prosazoval pojetí textu nikoli jako uzavřeného díla, ale jako procesu produkce, který je odhalen čtenáři. Vystupuje přitom na obranu Zarišve proti kritice Sokolové. Dále ovšem Brechtova přístupu nevyužívá. Srov. Sokolova, I., *Marģeris Zariņš*, in: Sokolova, I., *Atskaite*, Riga, 1982.

<sup>11</sup> Silova, L., *...rakstnieks Marģeris Zariņš*, Riga, 2004, str. 97. „...publicistiskuma efekts, kas paaugstina ticamību...“

<sup>12</sup> *V-Effekt* neboli *Verfremdungseffekt* do češtiny převedli Ludvík Kundera a Marta Staňková jako „zcizovací efekt“ neboli „efekt Z“. Srov. Brecht, B., *Myšlenky*, Praha, 1958.

divadelní představení, je možné ji chápat nikoli jen jako nástroj divadelníka, ale i jako nástroj vědce a kritika, jak ukázali Walter Benjamin a Roland Barthes.<sup>13</sup>

Na vzniku zcizovacího efektu se podílejí různé složky textu, základní princip Brecht definuje na příkladu Shakespearovy hry Král Lear:

*„Jednání krále Leara bude odcizeno, to znamená, že bude představeno jako zvláštní, nápadné, pozoruhodné, jako společenský fenomén, který není samozřejmý. ... Odcizit znamená učinit historickým, znamená to představit děje a osoby jako historické, tj. jako pomíjivé.“<sup>14</sup>*

Zcizovací efekt funguje tak, že se věci ukazují jako nesamozřejmé, vnímáme je jako odcizené, což umožňuje vytvořit si od nich odstup a posuzovat je. Zároveň je naprosto zásadní dějinnost, ukázání dějů a osob v jejich historické situaci, ukázání této situace jako historické. V KKK jsou zachyceny události roku 1944 v Lotyšsku, kterážto specifická je podstatná a není možné ji dostatečně zdůraznit. Podle Silové spočívá účel stylové rozmanitost v rámci kalendáře v následujícím:

*„...aby bylo možné přesněji vyjádřit situaci konkrétního období, plnou protimluvů; současně se zde vyskytují informace s různými intonacemi a významy: zpráva o plavecké sezóně; vřelá výzva latgalcům – nenechat nic nepřátelům,... Podobá se to mozaice, kde jsou složeny různé barvy a elementy reliéfu.“<sup>15</sup>*

Neodkrývá se žádná esence rozpornosti, která by existovala v člověku obecně nebo v dobách obecně. Neříká se ani, že všechny doby jsou stejné, ani že každá doba je jiná. Doba byla taková, jaká byla, a je na těch, kteří přicházejí potom, aby k ní zaujali stanovisko, což umožňuje právě zcizovací efekt, vytvářející potřebný odstup.

Působení smíchu jako prostředku odcizení bylo často zmiňováno nejen samotným Brechtem. Henri Bergson ve svém eseji *Smích* upozorňuje na to, že, aby bylo něco směšné, musí ten, který se má smát, znecitlivět, nesmí pociťovat soucit, jinak to, co se děje, přestane

<sup>13</sup> Zvláštní pozornost si zaslouhuje výrazná přítomnost Brechta u raného Barthesa, zvláště pak jeho podíl na *Smrti autora* a na smrti autora, popř. na *Mytologiích*.

<sup>14</sup> Brecht, B., *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, str. 118. „Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heisst, sie wird als eigentümlich, auffalend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist. ... Verfremden heisst also Historisieren, heisst Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen.“ Překlad vlastní.

<sup>15</sup> Silova, L., *op.cit.*, str. 62. Originál: „...lai precīzāk ļautu izprast konkrētā laikmeta pretrunu pilno situāciju, vienlaikus te nokļūst informācija ar tik dažādu intonāciju un nozīmi: ziņa par peldu sezonu; kaismīgs aicinājums latgaliešiem – neko neatstāt ienaidniekam; ... Tas līdzinās mozaīkai, kurā kopā salikti atšķirīgas krāsas un reljefa elementi.“

být směšné.<sup>16</sup> Již jsme viděli, že nepocit'ování soucitu je jedním z úhelných kamenů nearistotelské poetiky. Všichni, kdo píšou o KKK, se shodují na tom, že jeho zvláště výrazným rysem je smíchovost a grotesknost. Tesařová dokonce ve své typologii lotyšské prózy řadí Zariňšovy romány do typu groteskního románu, považuje grotesknost za jeho základní vlastnost. Tyto soudy se zakládají na Bachtinově popisu smíchového světa a definici grotesky, která proniká literární vědou a jsou jí poměřovány všechny texty, u nichž se může čtenář zasmát. V kapitole věnující se zaujímání stanoviska a zcizovacímu efektu bude věnován prostor setkání Bachtina a Brechta, bude proveden pokus o nahlédnutí bachtinovské grotesky brechtovskou optikou.

Následující text bude rozdělen na tři kapitoly podle výše načrtnutých celků – problematika autora, autor jako producent; zaujímání stanoviska, groteskní povaha románu; zcizovací efekt a Lotyšsko. Teoretický rámec tvoří trojúhelník, jehož vrcholy by se daly podle jmen autorů (Brecht, Benjamin, Barthes) označit písmeny B, tedy BBB.

---

<sup>16</sup> Srov. Bergson, H., *Smích*, Praha 2012, str. 27. „Upozorněme na další symptom neméně hodný naší pozornosti, totiž na necitlivost, která obyčejně smích provází. Zdá se, že komično může vzniknout jen za podmínky, že dopadne na povrch duše klidné a harmonické. Jeho přirozeným prostředím je lhostejnost. Největším nepřítelem smíchu je cit.“

## 2. Autor jako producent

Problematika autora se objevuje již při prvním čtení KKK, při čtení, kdy čtenář nezná spisovatele podivuhodné pobaltské země, o knize nic neví. Je postaven před fakt, že čte román a na titulním listu je uvedeno jméno autora, a zároveň při četbě zjišťuje, že kniha se skládá z kratších textů jiných autorů. Poučený čtenář pak ví nejen o této nesrovnalosti, ale také o Margérisovi Zariņšovi jakožto veřejné osobě lotyšské literatury, hudebním skladateli, který v pozdním věku nastoupil dráhu spisovatele, dále také o osobě, jejíž pověst buduje literární věda tak, aby po pádu Sovětského svazu mohla stát v pantheonu lotyšských spisovatelů a nebyla z něj vyřazena kvůli tvorbě plnicí objednávku politické moci sovětského režimu, a nakonec také o osobě, která je ve zvláštním vztahu s hlavním hrdinou KKK, Kasparem Kociņšem, jenž napsal předmluvu k vycházejícímu KKK, která do vlastní knihy nebyla zahrnuta.<sup>17</sup> Prvním krokem při čtení KKK tedy musí být vyrovnání se s autorem.

V úvodu ke KKK píše Kaspars Kociņš, že se rozhodl sestavit kalendář – „*Kalendāre totiž nezastarāvājī, jsmē to my, kdo stārne.*“<sup>18</sup> Poukazuje na to, že to odedávna byly jedny z nejoblíbenějších publikací a že není nic divného na tom, že se jakožto hudebník pouští do literárního díla, protože z dějin kalendářů je patrné, že sestavování kalendáře bylo dílem lidí různých povolání.

„*Tak například „Kalendār Zobgals“ sestavil roku 1896 hudební umělec a pěvec kupletů (také herec, režisér a dramatik) Adolfs Alunāns. Ještě dříve – za u Stukmaņū otcem vydělané rubly vydal „Piebalžský kalendār s kuplety“ skladatel Pēteris Šancbergs, syn hospodského Skansteskalna z Vecpiebalgy.*“<sup>19</sup>

Kapelník K. dokonce poskytuje návod, jak napsat kalendář: autorem je samozřejmě jeden člověk (zde: Kociņš), můžete to udělat také, a to zcela jednoduše. Je třeba si vytvořit dvojníky, ale všichni autoři budete vy sami, aby se snáze dosáhlo oklamání čtenáře.<sup>20</sup> Dále K. popisuje, jak ho jeden z jeho přispěvatelů začal obtěžovat a jak mu neustále musí vysvětlovat, co je publikovatelné v kalendáři.

<sup>17</sup> Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*, in: *Padomju Jaunatne*, 1975 (15.5.).

<sup>18</sup> Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*, in: *Padomju Jaunatne*, 1975 (15.5.). „*Tātad – kalendāri nenoveco! Novecojam tikai mēs pašī.*”

<sup>19</sup> „*Tā piēmeram «Zobgala kalendāru» 1896. gadā sacerēja mūzikas mākslinieks un kupleju dziedātājs (arī aktieris, režisors un lugu rakstnieks) Ādolfs Alunāns. Vēl agrāk – par teva nopelnītiem rubuļiem Stukmaņos «Piebaldzēnu kalendāru ar kuplejām» iņdeva komponists Šancbergu Pēteris, Vecpiebalgas Griškas krodzinieka Skansteskalna dēls.*” Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*.

<sup>20</sup> „*...lai sekmīgi maldinātu lasītājus.*” Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*.

„...v kalendáři musí být zřejmé životní konflikty, nevyhýbejte se protiřečení, pokrok není možný bez boje proti nebytí.“<sup>21</sup>

V tomto úvodu lze jasně pozorovat spleť situace. Za prvé se zde hlavní postava stává autorem, text autobiografií. Za druhé se okamžitě bourá tato iluze a postava zůstává jen postavou, protože jak by bylo jinak možné, aby se postava skutečně setkala se svým fikčním dvojníkem? Tím pádem se autorem opět stává Margéris Zariņš, a to za třetí člověkem, který předkládá svoji autobiografii (kapelník, působící v divadle, nemocný na plíce),<sup>22</sup> a za čtvrté spisovatelem, který spřádá intertextovou literární síť, neboť právě čtená předmluva je určena zasvěceným čtenářům, čtenářům, kteří se zajímají o nově vycházející knihy a čtou literární časopisy, nebo dokonce čtenářům, kteří si vyhledají starý literární časopis v Oddělení periodik Lotyšské národní knihovny.

Právě poslední možnost otevírá nekonečný prostor pro esoterické čtení provozované literárními vědci, kteří se zaobírají lokalizací žánrových struktur, propojováním literárních aluzí, vytvářením komplexních popisů typických rysů, typologických aspektů pojednávaných textů. Často je ale takové čtení provozováno spíše na základě možnosti třetí, konstituuje se vztah mezi mnou, literárním vědcem či kritikem, a tebou, autorem, také osobou. V zájmu pevnosti tohoto vztahu se pak vyprazdňují pojmy, stávající se stavebními kameny mostu, který nás spojuje. Některé pojmy jsou pak pro toto více než vhodné, například takzvané groteskno, jež se s obdivuhodnou samozřejmostí objevuje v literárněvědných pracích týkajících se všech možných literatur a nabývá hodnoty jakési literární univerzálie, kdysi dávno objevené M. M. Bachtinem.<sup>23</sup> Přitom právě groteskno či groteska přímo vedou k pochybnostem o statusu autora, jeho bytí jakožto osoby či osobnosti.<sup>24</sup>

V KKK nejde o grotesku v tom smyslu, že autorský hlas ukazuje děje a postavy tak, že se čtenáři jeví směšné a že by autor a čtenář byli spojenci, kteří si vzájemně rozumějí a chápou se, mají odstup od postav, které nevědí, že jednájí směšně. Je-li postulován autor jakožto osoba, garant toho, co je vážné a co je směšné, vzniká dílo, dochází k rozdvojení – text se stává směšnou historkou, která má hlubší význam, obsahuje univerzální sdělení

<sup>21</sup> „...kalendāram dodiet spilgtus dzīves konfliktus, nevairieties no pretrunām, progress nav iespējams bez cīņas pret nebūšanām.” Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*.

<sup>22</sup> Srov. citovanou monografii L. Silové, kde jsou autobiografické prvky vždy podtrženy a vysvětleny.

<sup>23</sup> Bachtin, M.M., *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.

<sup>24</sup> Bachtin hovoří o slově (promluvě) jakožto společenském jevu, kde jazyk je vždy již systémem jazyků, vnitřně rozvrstveným, neustávajícím dialogem, různověčím. V tomto dialogu je jednou z promluv také promluva autorská, dochází k lomu autorských intencí v románové promluvě. Srov. „Každý moment vyprávění jasně vnímáme současně na dvou rovinách: v rovině vyprávěče, v jeho předmětně-smyslovém a výrazovém horizontu, a zároveň v rovině autora, jehož promluva se tímto vyprávěním lomí, prochází skrze ně.“ Bachtin, M.M., *Slovo, dialog, román*, str. 90.

o člověku a toto sdělení je vážné; je to to, co nám autor dává k chápání. Text se proměňuje na určitý obal, slupku, povrch, pod nímž se vyjevuje hlubina posláni, jádro, vnitřek, vážnost mezi řádky směšného. V takové situaci se z autora, zaručujícího rozdělení, snadno může stát typ morální autority či typ kritika společnosti – sžíravého či hravého, podle okolností.

Kalendář vzdoruje připisování autorství. Dochované kalendáře nemají autora, pouze redaktora, který uspořádal různorodé texty podle časového rozvrhu roku. Mluví-li se o kalendáři Marđerise Zariņše, slovo „kalendář“ je zde okradeno o svůj význam, zůstává pouze krytím pro román. Jako se humorný text proměňuje na obal, tak se román proměňuje na obsah, a to velice snadno, protože román jako takový není vázán pevnými žánrovými pravidly, jako jedna z jeho nejpodstatnějších charakteristik bývá uváděna právě schopnost pohlcovat jiné žánry.<sup>25</sup> Z kalendáře potom zbývá veselá hra formálních prostředků, pouhá inovace, face-lifting starého románu.

KKK je však zároveň kalendář a zároveň román, nikoli tedy román za kalendářem, román ve formě kalendáře, ale román-kalendář/kalendář-román.<sup>26</sup> Konvence autora-osoby totiž není dodržena, neumožňuje rozdělující čtení, je neustále narušována. Máme zde román-kalendář, autorem je zároveň spisovatel a zároveň redaktor, který upravuje, odmítá či přijímá příspěvky. Ani ztotožní-li se spisovatel s redaktorem, který se tak stane metaforou spisovatele, člověka, který váhá a vybírá, škrtá a přepisuje, jednotu tvůrčí osobnosti není možné udržet, spisovatel je schizofrenní.

Přesto však nelze román-kalendář, kalendář-román sjednotit, není to celistvý, uzavřený objekt, pomlčka zůstává. Jistá schizofrenie je nevyhnutelná. Text se ustavuje jako prostor procházení systémů románu a kalendáře, které si jsou vzájemně cizí, a přesto jsou oba současně na témže místě. Není to tak, že by jednu část textu bylo možné vytknout jako kalendář (náhodná vlastnost) a druhou jako román (podstata) a že by každá měla svůj vlastní smysl, naopak – každý systém je uspořádáním textu jako celku. Rýsuje se osa, která má na jednom pólu kalendář, na druhém román, a na níž se neustále pohybuje čtení textu a jeho popis.

K první ose se připojuje druhá osa, jež je vyznačena autory – na jednom konci autor-spisovatel, postava autorské legendy, na druhém konci autor-část textu jako takového, textu,

<sup>25</sup> Bachtin, M.M., *Román jako dialog*, Praha 1980.

<sup>26</sup> Toto čtení jde přímo proti četbě L. Silové. Srov. „...kalendārs ir tikai romāna pastāvešanas forma, nevis būtība, katram (gan romānam, gan kalendāram) ir sava atšķirīga jēga.” Silova, L., *...rakstnieks Marđeris Zariņš*, str. 97. Překlad: „...kalendář je pouze forma existence románu, nikoli podstata, každé (jak román, tak kalendář) má svůj zvláštní smysl.“

který je zde a k ničemu dalšímu neodkazuje. Spisovatel, který je jednou osobou, nechává v textu indicie, z nichž je možné zkonstruovat autorskou biografii. Dochází k sebekonstruaci autora, spisovatele románu, jenž se tak stává hrdinou autorské legendy. Z textu se pak stává ten román, co je od Zariňše. Takový román obsahuje nesmírné, snad až nespočetné množství poukazů na jiná díla. Tyto poukazy, literární odkazy jsou stopami, po nichž se lze vydat. Jejich pečlivým sledováním se vytváří komplikovaný sekundární systém. Současně s tím se rodí nové tělo, jež má svoji biografii spisovatelskou, popřípadě lidskou, a text, napříště již *dílo*, se řadí mezi ostatní díla, stává se *literaturou*. Neboť literatura není ničím jiným, než sítí utkanou ze sekundárních systémů propojujících jednotlivé texty, činících z nich literární díla.

Badatelé se shodují, že KKK oplývá odkazy na jiná literární díla, v souvislosti s groteskním charakterem textu bývá zmiňován E. T. A. Hoffmann, M. Bulgakov. Stačí zachytit tuto stopu a spouští se stroj produkující systém sekundárních odkazů, systém legitimizace textu (jakožto díla, jakožto literatury). Groteskno KKK je v dialogu s Bulgakovovým *Divadelním románem*<sup>27</sup> a Hoffmannovým *Životními názory kocoura Moura*.<sup>28</sup>

Hlavní bulgakovovskou stopou by mohla být skutečnost, že *Divadelní román* lze číst do velké míry jako spisovatelovu autobiografii – první kroky mladého autora, ať už hudebníka či spisovatele, v prostředí divadla. Bulgakov totiž, stejně jako hlavní hrdina Sergej Maksudov, napsal román (*Bílá garda*, 1925), který zaujal režiséra Moskevského uměleckého divadla (MCHAT) natolik, že Bulgakova přesvědčil k jeho přepisu na divadelní hru. Stejně jako u Zariňše by bylo možné hovořit o otisku autorových životních zkušeností v díle. Zároveň je *Divadelní román* nedokončený, skládá se ze zápisků hlavního hrdiny. Obdobně KKK není uzavřen, konec textu je dán rámcem kalendáře na jeden rok, konec románu však zůstává otevřený. Nadto je v předmluvě jasně řečeno, že se jedná o paměti hlavního hrdiny. V takovém výkladu se pojetí groteskna přibližuje k satíře, v níže hraje podstatnou roli nastavování zrcadla skutečnosti, a to skutečnosti velmi přesně chronologicky i topologicky určené.

Odkazy na Hoffmannovy *Životní názory kocoura Moura* lze vyčíst v rysu shodném s *Divadelním románem*, tj. v tom, že se jedná o zápisky hlavního hrdiny, jehož životní osudy nápadně připomínají položky ve spisovatelově biografii. Hlavní hrdina Johann, hudebník, prožívá něšťastnou lásku, prochází duševním vývojem stejně jako Kaspars Kociňš. Oba texty

<sup>27</sup> Bulgakov, M., *Divadelní román*, Brno 2011.

<sup>28</sup> Hoffmann, E.T.A., *Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře*, Praha 1979.



vykazují prvky bildungsrománu. Hoffmann sám se narodil v Královci, tedy vlastně v Pobaltí, působil nejen jako spisovatel, ale také jako hudební skladatel, byl také zaměstnán v divadle v Bambergu. Jeho próza se vyznačuje zvláštní fantaskností, Bachtin Hoffmanna zmiňuje jako zástupce tzv. druhé stylové linie evropského románu, linie dialogické, vyznačující se tím, že různorečí proniká přímo do struktury románu.<sup>29</sup> U všech jmenovaných se nabízí otevřít téma dvojnicí – postavy duplikující své autory, spisovatelé duplikující postavy jiných spisovatelů nejen ve svých literárních dílech, ale dokonce ve své vlastní autobiografii,<sup>30</sup> přičemž tyto postavy už duplikují své autory.

Grotesko se dává jakožto stopa, jeho význam se konstituuje ve větvení se sítě literárních odkazů. Stopa jako taková je nesamostatná, odkazuje někam dál, k původu, který je nepřítomen. Grotesko KKK je dáno grotesknem děl Bulgakovových a Hoffmannových, která zase odkazují na díla Gogola, Dostojevského, Swifta, Sterna. Cestičky v zahradě systémů sekundárních odkazů se rozvětvují,<sup>31</sup> mohou vést různými směry – lze se vydat po stopě vlivů jednotlivých spisovatelů podle kritéria chronologického, lze se ale také vydat po stopě motivické, typologické nebo po stopě formalistické.

Na druhém pólu osy však stojí text. „*Jak je to možné? ... To se může stát.*“<sup>32</sup> stojí dvakrát zvýrazněné kurzívou v KKK. Jak je to možné? To se může stát, mohla by znít odpověď. Slova se v textu opakují. Zřídka však dochází k tomu, že by se zopakovala celá fráze. Dojde-li k tomu, nabízí se hned vysvětlení, že se právě tak zřejmě věci mají. Fráze se opakuje, protože jde o pravdu přísloví – tak se to stává, tak to bývá. Slova sama jsou prázdná, neznačí nic jiného než právě toto ujištění o světě.

„*„Slabota!‘ hučel Kauke-Dauge. „Nevchrstl do něj Himmelreich pár desítek litrů vody?’ (To se může stát.) ‚Kdepak, to pivo vařil sám satanáš. Koukejte – pivo světlé, a pěna černá.‘ (Jak je to možné?) ‚A točí se z něho hlava. (To se může stát.) A jde na mě zpívání,‘ přiznal se Juhansons. ‚Já vám zazpívám kuplet o zázračné zbrani – čertovském pivu,‘ a spustil písničku v lidovém tónu...“<sup>33</sup>*

<sup>29</sup> Bachtin, *Slovo, dialog, román*, str. 144.

<sup>30</sup> Zariņš, M., *Literārā autobiogrāfija*, in: *Karogs*, 5, 1980.

<sup>31</sup> Borges, J.L., *Zahrada, v níž se cestičky rozvětvují*, in: *týž, Nesmrtelnost*, Praha 1999.

<sup>32</sup> „*Kā tas var būt? ... Tas gan var notikt.*” KKK, str. 48, 114. V českém překladu na str. 35, 81.

<sup>33</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociņše*, str. 35. Originál: „– *Pliekans, – ģurd Kauke-Dauge. – Vai tikai tas Himelreihš nav piešāvis kādu stopu ūdens? (Tas gan var notikt.)*

– *Nekā! To alu brīvējis pats velns. Skat, alus gaišs – putas melnas. (Kā tas var būt?)*

– *Velnābols dalikts. (Tas gan var notikt.)*

– *Brīnumieroci! – pēkšņi iesaucas Ērmaņu Rūdis. – Viņi izgudrojuši brīnumieroci. Ar šitādu Radebergeru var satriekt jebkuru ienaidnieku. (Kā tas var būt?)*

– *Bet reibst! (Tas gan var notikt.) Man nāk virsū dziedāns, – atzīstas Juhansons. – Es uzdziedāšu jums kupleju par brīnumieroci: Valna dāls ols!, – un vecais krauklis laiž vaļā dziesmu Eķengrāves izloksnē...”* KKK, str. 47–

„...na rozích ulic byly vylepeny výhružné plakáty: všichni muži do padesáti let podléhají totální mobilizaci, kdo se této povinnosti vyhne, bude na místě zastřelen. Následovala jména těch, co se schovávali, byli nalezeni a zastřeleni. ‚Jak je to možné?‘ pravil Ērmanis při rozdávání karet a Juhansons lhostejně odpověděl ‚To se může stát. Hrajem!‘“<sup>34</sup>

Uvedené citace ukazují, že tomu tak není. Opakování se objevuje v okolí týchž jmen, ale není připsáno týmž postavám. Není totiž jasné, kdo zde mluví. V druhé citaci jsou to postavy Ērmanis a Juhansons, přesto je text v dialogu zvýrazněn kurzívou. V citaci první ale vůbec není zřejmé, kdo frázi říká. Jedná se o vsuvky (jsou dokonce vyznačené závorkami)? Nebo pokračování přímé řeči jednotlivých postav? Pokud ano, tak proč závorky, kurzíva a opakování? Tyto věty vzdorují připsu, osvobozují se od adresanta i adresáta. Nelze jim jednoznačně připsat autorství, z textu vyčnívají natolik, že se obtížně zapojují do toku děje, ač se je český překlad snažil ochočit, začlenit do dialogu postav, do dialogu autora se čtenářem. Významově prázdné věty značí pouze samy sebe, čistý text, bez poukazů a odkazů, bez funkcí. Tato část textu se nepodílí na konečném smyslu díla, dalo by se říci: nefunguje.

Další frázi, která se opakuje je fráze „Ē, promiňte. Však my to přežijeme.“<sup>35</sup> starého požárníka Anskinse. Tato slova nenesou vlastní význam – jejich označováním je „zdvořilost“. Jedná se o způsob vstoupení do hovoru, který má být ohleduplný k ostatním, zahlazovat rozpory nebo vůbec předcházet jejich vzniku. Zde ale ztrácí i svůj zdvořilostní význam, naplňuje se totiž tím, kdo mluví. Na několika místech se tímto způsobem vyjádří i jiné postavy a vždy se jedná o poukaz na starého požárníka, o jeho napodobování. Taková situace ale může nastat až po určitém počtu stran textu, kde postupně daná fráze čím dál tím více srůstá s vybranou postavou. Adresant této promluvy je nakonec vnímán předdeterminovaný, promluva pak nepatří tomu, kdo ji vysloví, ale svému jedinému autorovi. Jenže fráze na prvních stránkách se nijak neliší od té, kterou čteme jinde. Opakování poukazuje ke způsobu konstruování postav – asociací jména a fráze vzniká sympatický starý muž. Objeví-li se v textu slova „Ē, promiňte.“, čekáme, že se objeví také starý Anskins; tedy se zde ukazuje základní vzorec pro výrobu literární postavy.

---

48. V českém překladu V. Gaji je vypuštěna část lotyšského textu. V originálu k opakování dochází vícekrát. Nebyla také zachována původní grafika textu.

<sup>34</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnika Kociņše*, str. 81. Originál: „...uz iela stūriem bija uzlipināti draudoši plakāti: visi vīrieši līdz piecdesmit gadu vecumam pakļauti totālai mobilizācijai. Ja kādu notveršot slēpjoties, nošaušot uz vietas. Klāt pielikti jau atrasto un nošauto vārdi un uzvārdi... – Kā tas var būt? – kārtis iedalīdams, saka Ērmaņu Rūdis, bet Juhansonu Arvēds tikpat vienalīdzīgi atbild: – Tas gan var notikt. Zolīte!” KKK, str. 114.

<sup>35</sup> „E'atvainojos. Mēs vēl dzīvosim.” v originálním textu KKK na str. 69, 153, 162. Zvláště pouze část „E'atvainojos.” na str. 66, 102, 113, 137, 138, 143, 153, 155, 158, 159, 164, 176, 179, 225, 228; část „Mēs vēl dzīvosim.” na str. 31, 54, 123, 171, 187.

Významným prvkem, který se objevuje v textu pravidelně, je také slovní spojení „*Přepychové apartmá, snadno a rychle*.“<sup>36</sup>, jež bude podrobněji pojednáno v kapitole Kalendář. Prozatím je třeba zmínit, že se opakuje u různých postav, včetně hlavního hrdiny Kociňše a jeho vyvolené Liány, jako symbol ideálních životních podmínek. Možnost šťastného života se ztotožňuje se zařízeným bytem, připraveným k užívání.

Posledním, výrazně se opakujícím slovním obratem jsou slova „*Jsem katolík, a to mi stačí*.“, která se týkají hlavního hrdiny. Stejně jako u předchozí fráze se zde odhaluje metoda budování postavy.

„*Kašpare, jste vy vůbec člověk?*‘ ,*Ne. Jsem katolík, maestro, a to mi stačí*.“<sup>37</sup>

„*Ty jsi, Kašpare, báječný člověk!*‘ ,*Ne, Mistře, jsem katolík, a to mi stačí*.“<sup>38</sup>

„*To byla ta pravá Marie Stuartovna. To byla melodie Johanky z Arku. Temný kvartsecmazesakord. Ty jsi, Kašpare, geniální. Takovou hudbu беру, ty jsi skladatel!*‘ ,*Nikoliv, Mistře, já jsem katolík, ty jsi skladatel!*“<sup>39</sup>

„*Mám pocit, že to všechno dobře dopadne. Ty jsi optimista...*‘ ,*Ne, režisére, jsem katolík, a to mi stačí*.“<sup>40</sup>

„*Kolem jasné záře stojí v kruhu apoštolové s bílými vousy, uprostřed Panna Maria s dítětem. Kašpar je katolík, a to mu stačí, jen by chtěl vědět, proč právě jemu svěřila stará Alma ten obrázek do úschovy*.“<sup>41</sup>

Nejen, že tato slova procházejí textem společně s postavou kapelníka Kociňše, ale zároveň se jimi o něm cosi tvrdí – je katolík, a to mu stačí. Jeho katolictví nicméně s dějem románu vůbec nijak nesouvisí, nevstupuje do reakce s jinými prvky, nevytváří zápletku nebo problém. Zůstalo by jako prázdný motiv opakující se se jménem Kociňš, kdyby se k němu

<sup>36</sup> V originálu „*Mēbelētas dzīvoklis, pie visa gatava*.” na str. 28, 60, 63, 68, 81, 217, jednou také „*mēbelētas istabas*” na str. 35. V překladu většinou přeformulováno, ponecháno jako výše citovaný název kapitoly, srov. Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 41. Pro potřeby této práce by byl vhodnější překlad: „*zařízený byt*“.

<sup>37</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 39. Originál: „– *Kaspar Kociņ, vai tu esi cilvēks? – Nē. Esmu katolis, maestro, un ar to man pietiek*.” KKK, str. 52.

<sup>38</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 39. Originál: „– *Tu esi īsts cilvēks, Kaspar! – Nē, maestro, esmu katolis, un ar to man pietiek*.” KKK, str. 53.

<sup>39</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 51. Originál: „– *Tā bija īstā Marija Stjuarte! Tā bija Žannas d'Arkas melodija! Noslēpumainais kvartkimeļakords! Tu esi ģeniāls puisis, Kaspar! Šī muzika man der, tu esi komponists! – Nē, maestro, esmu katolis, un ar to man pietiek*.” KKK, str. 72.

<sup>40</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 69. Originál: „– *Man ir tāda sajūta, ka viss labi beigsies. Tu, Kaspar, esi optimists... – Nē, režisors, esmu katolis, un ar to man pietiek*.” KKK, str. 97.

<sup>41</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 84. Originál: „*Spožajam gaismas vainagam apkārt stāv apustuļi baltām bārdām, bet vidū jaunava Marija ar bimbo. Kaspars is katolis, ar to šoreiz pietiek, vien gribētos zināt, kāpēc akurāt to bildi vecā Alma viņam nodeva glabāšanā*.” KKK, str. 119.

kuriózním způsobem neřadil obrázek, reprodukce obrazu *Maria con bimbo* od Coreggia, který Kociňšovi svěřila stará hospodyně do opatrování. Tento obrázek úzce souvisí s výrokem o katolictví.<sup>42</sup> V poslední z výše uvedených citací, ve snovém vyprávění, se s ním dostává do přímého styku. Zároveň je to jeden z posledních textů v rámci kalendáře, který předchází proměně hrdiny a výměně německé armády za ruskou. Jakmile je Riga obsazena ruskou armádou, Kašpar se stává nejen pravým člověkem, který zachrání hořící divadlo a obdrží za to medaili, ale také hudebním skladatelem a optimistou, uvěří v možnost šťastné budoucnosti.

Opakování však zůstává, neboť opakování stejného narušuje plynulý tok textu, upozorňuje na to, že toto zde již bylo. Je to stejné (stejný text), ale také to není stejné (jiný kontext). Vzniká prázdné místo mezi systémy označování, které sice lze zapojit, ale přesto se vyznačuje určitou resistencí, resistencí vůči smyslu. Stejně tak obrázek Panny Marie s dítětem, který vzbuzuje údiv, protože není jasné, proč se vůbec dostal do rukou hrdinovi, proč se vůbec dostal do románu. Nefunguje jako pověstná čechovovská puška na jevišti, z níž se musí střílet, právě naopak, záhadnost výskytu není nijak objasněna, obrázek prostě vyčnívá, nelze mu přiřadit jasnou funkci ve vyprávění. Je popsán, přiřazen k opakující se frázi, ale uniká plnému zapojení do mechanismů systémů označování, a to vyplývá už z jeho definice – jde o obraz, tedy něco, co můžeme slovy popsat a opsat, ale také něco, co se dává pouze k vidění. Obraz je možné vnímat pouze vizuálně, popis nikdy nemůže plně nahradit zrakový vjem – pokud ano, není to již obraz v přímém slova smyslu, ale obraz jako metafora. Obraz v textu nikdy nemůže být, lze jen myslet jeho nepřítomnost, vyplňovat ji popisem. Obraz v textu či spíše prázdnota popisu obrazu nechává vystoupit čistý text bez odkazů a sekundárních systémů označování, text, který neříká nic jiného, než že je zde nějaký text.

Resistentní místa textu unikají svému spisovateli, vylučují hledání původu, spisovatele, který by byl před textem. Žádají si jiného autora, autora, jenž je součástí textu, vzniká spolu s textem a nepokračuje za něj, ani před něj. Co potom zbývá z autora? Autor jakožto autor, tedy autor jako producent, pojmová osoba, tělo textu. Takový autor se nenarodil a nevyrostl ve spisovatele, jehož přirozenou činností je psát literární díla. Postava velkého spisovatele není přirozená danost ve světě, ale je to určitá role, která existuje v závislosti na konkrétních společensko-ekonomických podmínkách. K textu se připojuje

---

<sup>42</sup> Motivický klastr katolictví nabízí další zajímavé možnosti zkoumání. Schillerova *Marie Stuartovna*, inscenovaná v KKK na prknech divadla Apollo Novus, pojednává o konfliktu katolické a protestantské královny. Kašpar vytrvale opakuje, že je katolík. Objevuje se katolické zobrazení Panny Marie, Coreggiova *Maria con bimbo*. Snad lze tyto motivy chápat v souvislosti s tím, že Pobaltí bylo ve středověku zasvěceno Panně Marii jako Terra Mariana, a tak bylo možné tam legitimně – tedy alespoň z pohledu katolické církve – pořádat křížové výpravy.

pomocí sekundárních systémů označování, které z textu činí *literární dílo*, znak systému zvaného *Literatura*, charakteristického pro klasické období velkých evropských kultur.

V KKK je veden útok proti spisovateli na mnoha frontách. V úvodu této kapitoly je poukázáno na problematizaci autorství ještě před vydáním textu v knižní podobě. V textu samotném se postava spisovatele rozpouští vůbec – není jasné, kdo mluví. Každá část kalendáře-románu má vlastního autora, který je uveden pod titulem. Zároveň vstupují do textu poznámky redakce, přičemž není jasné, zda jde o kolektiv či jednotlivce, redaktora. Objevují se také texty dokumentární povahy. Výše bylo poukázáno na to, že samozřejmě lze rozpracovat pojetí spisovatele jakožto osobnosti, ale takové pojetí překrývá text jako takový, násilně sjednocuje autora(y) textu do celistvé osobnosti, a to často prostředky, které jsou textu vnější. Zatímco zde nastává situace, kdy je autor vždy někdo jiný. Text se nezastavuje u jednoho autora, ale neustále je střídá. Vybere-li se jeden, hned se na jeho místo tlačí další, stejně oprávněně jako ten předchozí. Autorství obíhá textem, může jím být ten a ten, ale také ten a ten. Čtení textu musí sledovat pohyb po druhé zde vytyčené ose mezi póly autor-spisovatel a autor-producent.

Takové pojetí autorství umožňuje chápat autora jako jednoho z mnoha, nevykazuje čtenáři místo pozorovatele, ale nutí ho do aktivní četby, spolupráci při výrobě textu, který pokaždé znovu vzniká spolu s tím, jak je čten. Text se otevírá a ukazuje jako vyrobený a zároveň se ukazují nástroje, jimiž byl vyroben, postupy, ze kterých vzniknul. Slovy Waltera Benjamina:

*„Autor, který nic neučí spisovatele, neučí nikoho. Směrodatný je tedy modelový charakter produkce, který je s to jiné producenty za prvé do produkce uvést, za druhé dát jim k dispozici vylepšený aparát. A tento aparát je tím lepší, čím více přivádí konzumenta k produkci, zkrátka je schopen dělat ze čtenářů nebo z diváků spoluúčinkující.“<sup>43</sup>*

Je třeba mít na mysli rozdíl mezi autorem a spisovatelem. Autor v textu tak může učit spisovatele, protože ten je v tu chvíli čtenářem. Čtenář je tedy jednak spoluúčinkujícím, jednak potenciálním spisovatelem, který bude schopen stát se autorem.<sup>44</sup> Intelektuál nemá

<sup>43</sup> Benjamin, W., *Agesilaus Santander*, str. 167.

<sup>44</sup> Mohlo by se zdát, že Brecht sám toto narušuje, že se vyskytla trhlina mezi Brechtem teoretikem divadla a Brechtem básníkem, protože teoretik vystupuje jako autorita udávající správný způsob psaní. Věc se má ale jinak. Brecht právě tím, že publikuje teoretické stati, ukazuje, jakým způsobem vznikají jeho hry. Brechty se zřiká autora jako velké tvůrčí osobnosti, vystupuje z masy a tímto vystoupením se do masy navrácí – je producentem, řemeslníkem jako každý jiný. Ukazuje, jakými prostředky tvoří. Na rozdíl od buržoazního pojetí autora, které předstírá, že je přirozené, odevždy a navždy, v jehož rámci je politická angažovanost povolena jen jakožto položka agendy velkého spisovatele (vzpomeňme Zolovo *J'Accuse* a Dreyfusovu aféru), brechtovec jasně říká: toto je politické, mluvím v zájmu utlačovaných tříd, žádám pravdu a spravedlnost. Srov. k tomu

výsadní postavení, právo promluvit mají všichni. Zda to bylo dobře řečeno, to je věcí správné techniky.

Ukazuje se tedy, že KKK je možné uchopit pomocí takto naznačených os, osou mezi dvěma typy autorů a osou mezi dvěma žánry. Text se nikdy nezastavuje, aby spočinul v jedné, konečné pozici, kterou by bylo možné napořád zafixovat jediným výkladem. Právě tento pohyb způsobuje zcizovací efekt, ruší iluzi čtenáře o literárním díle a autorovi jakožto spisovateli, umožňuje mu objevit situace, k nimž je třeba zaujmout stanovisko.

---

Roland Barthes: „Právě tak jako buržoazní ex-nominace definuje současně buržoazní ideologii a mýtus, revoluční pojmenovávání ztotožňuje revoluci a nepřítomnost mýtu: buržoazie se jakožto buržoazie zamaskovává a tímto maskováním produkuje mýtus; revoluce se zviditelňuje jakožto revoluce a tímto zviditelňováním mýtus ruší.“ Barthes, R., *Mytologie*, str. 144.

### 3. Dějiny a zaujímání stanoviska

Text KKK je dějinami doslova prosáklý. Fabule textu je přesně historicky lokalizována a historické události zde nabývají zásadní důležitosti, přímo utvářejí děj. Lokalizováno je i samo knižní vydání textu z roku 1982. Teprve máme-li toto na mysli, může se ukázat, že prvky, které v době vydání knihy mohly vypadat jako ústupek sovětské cenzuře, mohou dnes, po pádu Sovětského svazu, být čteny jako jakési mimikry. Metaforicky řečeno se dnešní čtenář nachází v situaci, kdy se strašilka pohnula. Dokud se ale nepohnula, byla prostě větvičkou. Proto také v předchozí kapitole má pohyb tak důležitou úlohu.

Text KKK se neustále pohybuje na osách román – kalendář, autor (spisovatel) – (textový) autor. Tento nepřestávající pohyb, znemožňující jednoznačnou identifikaci, způsobuje zcizovací efekt, jehož cílem je vytržení konzumenta z pasivity recepce a jeho zapojení do procesu produkce. Vlastní moment zcizovacího efektu se však vyznačuje určitou nezapojeností, odloženou participací,<sup>45</sup> distancí, která vzniká mezi čtenářem a čteným a otevírá prostor pro reflexi. Nedochází k ponoření do děje, k ztotožnění s postavou a přitakání autorovi. Zlo a špatnost se neredukují na problémy psychologické, ale ukazují se být problémy společenskými, danými konkrétní dějinnou situací. Jako takové nejsou věčné, nejsou člověku přisouzeny odevždy a navždy, ale jsou pojímány jako řešitelné, lze je napravit. Zcizovací efekt tedy působí tak, že se čtenář nebo divák zarazí, podívá se na věci, uvědomí si, jaké jsou, tedy že jsou takové a takové a ne jiné, ale také si uvědomí to, že jsou takové pouze za určitých společensko-ekonomických podmínek, že jsou podmíněny dějinami.

*„Jeho smyslem [zcizovacího efektu] byla hlavně historisace událostí, které se měly zpodobit. Historisaci nutno rozumět toto: Buržoazní divadlo vypichuje ve svých hrách nadčasovost. Zobrazování člověka řídí se v něm tak zvanými věčně lidskými principy. Uspořádáním fabule vytvářejí se takové „všeobecné“ situace, aby se pak mohl projevit člověk vůbec, člověk všech dob a jakékoliv barvy pleti. Všechny události jsou pouze velkým heslem, a na toto heslo následuje ‚věčná odpověď‘. ... Toto pojetí připouští sice existenci historie, ale přesto je to pojetí nehistorické. Změní se několik okolností, změní se prostředí, ale člověk se nezmění. Historie platí pro prostředí, neplatí pro člověka. Prostředí je tak podivně nedůležité,*

---

<sup>45</sup> Barthes píše o „odložené participaci, která v jeho očích jako jediná umožňuje reprezentovat společenské zlo, aniž by pošpinila publikum pocitem jeho nevyhnutelnosti“. Originál: „... participation différée, seule capable à ses yeux de représenter le mal social, sans empoisser pour autant le public dans le sentiment de sa fatalité“. Barthes, R., *Le comédien sans paradoxe*, str. 513, in: týž, *Oeuvres complètes*, II, str. 513-14.

*chápe se čistě jako podnět, je to variabilní veličina a zároveň cosi podivně nelidského; existuje vlastně bez člověka, vystupuje vůči němu jako uzavřená jednotka, vůči němu, jenž se nikdy nemění, proti pevné veličině. Pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí, pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka, to jest rozplývání prostředí ve vztazích mezi lidmi, prýští z nového myšlení, z historického myšlení.*<sup>46</sup>

Historizace textu znamená číst text jako historický, mít na vědomí, že popisované události jsou popisované jakožto historické, chápat, že čtení samo je historické. Historizace spočívá v lokalizaci, tedy v tom, že se ukáže umístění. S tím, jak se dozvídáme, kde jsme, zároveň zaujímáme stanovisko; naše pozice je historická, a tedy politická.

Z pohybu po ose román-kalendář vyplývá jeden konkrétní, v podstatě zcela materiální prostředek k dosažení zcizovacího efektu. Jsou jím prázdná pole, jež vznikají mezi jednotlivými texty, tvořícími jak kapitoly, přičemž členění na kapitoly se obvykle užívá v románech, tak kalendářové vstupy. Prázdná pole bílé stránky zde nevznikají jako logické uzavření celku, případně přerušení děje v napínavém okamžiku, které vybízí k pokračování další kapitolou, jak tomu bývá v románech.<sup>47</sup> Textové celky KKK netvoří kapitoly, skládající se v jednolitý celek, završující svůj smysl v závěru, ale jsou přerušovány nečekaným způsobem. Objevují se vstupy redakce, citace z dobových novin, podivné povídky, jako například nedokončený milostný příběh, velmi krátký a smutný příběh, reportáž válečného zpravodaje, úryvky z divadelní kroniky, hudební recenze. Je zřejmé, že se jedná o koláž, jejíž části se spojují pomocí montáže. Princip montáže, jenž dovoluje stříhem přerušit běh jednání, sám o sobě může ničit iluzi u čtenáře či diváka. KKK se na jednu stranu vyznačuje smontovaností, na druhou stranu ale plyne jakožto příběh hlavního hrdiny, kapelníka Kociňše. Mezi jednotlivými oddíly vzniká napětí – máme zde kapitoly románu, jímž prochází hrdina, kterého sledujeme, ale máme zde také celky kalendářových vstupů, které charakterizují konkrétní den, jsou poměrně samostatné, nijak nezávisí na odvíjejícím se ději, kladou se jeden za druhým v řetězu.

<sup>46</sup> Brecht, B., *Myšlenky*, str. 46.

<sup>47</sup> Kromě jediného případu: v oddílu Apokalypsa I. Inferno, kde je popisována cesta Kociňše do Rigy v noci, kdy se střídají německá a ruská vojska na lotyšském území, je napínavý děj přerušen slovem „náhle“ („pěškňi“, KKK, str. 149). Následuje vsuvka redakce a přechod do vyprávění v ich-formě. Nejenže vstup redakce zcela ruší vybudované napětí, ale ono „náhle“ vyvolává literární asociace, protože přesně takové „náhle“ se objevuje v románu *Petrohrad* A. Bělého.



Významnou úlohu mají citace novin a dobových vyhlášek, které se s výměnou vojsk radikálně změny, německé za sovětské. Vstupují do textu se zarážející nepatřičností. Narušují jak plynutí děje románu, tak chod času kalendáře, který má sklony k cykličnosti ve střídání ročních období, dní, dokonce i historických period.<sup>48</sup> Dějiny tedy nezasahují jenom do života postav, ale zasahují přímo do zorného pole čtenáře v podobě vložených oddílů dokumentární povahy.

„Ministerstvo výživy oznamuje

a) Při výdeji potravinových lístků na 28. týden se pro všechny věkové kategorie bude na válečný ústřížek vydávat jedno (1) vejce; ...

c) Česejte i nezralý angrešt! Angrešt je nutný pro marmeládu na frontu. Tak můžete i vy, pracovníci různých podniků, urychlit dlouho očekávané vítězství. Všichni vzhůru na angrešt! (Hnědé noviny)<sup>49</sup>

„Informace

\* Městský vodovod začal fungovat 26. října ráno. Spolu se zaměstnanci vodáren pracovali i rudoarmějci, celkem asi 300 osob. Práce, které by za normálních okolností trvaly tři měsíce, byly hotovy za třináct dní.

### Vodovod

Krásné divné mámení vlilo se mi do žil,

kohoutek v mé kuchyni zčistajasna ožil.

Vody kapku rozechvělou nesou jeho ústa,

teď kuchyně jasem září, přestala být pustá (A. Čaks)<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Srov. začátek textu, kde se poukazuje na lidové pranostiky vztahující se k možnosti požáru. Ty zrovna neplatí, ale obdobná situace již kdysi na území Lotyšska nastala. K ironii zde netřeba komentáře. „Modravě šedivý cyklón, který doletěl k Volze u Stalingradu, se naráz obrátil zpátky, doprovázen zuřivým uragánem. Ze všech stran ho obklopil mohutný anticyklón. ... Před dvěma sty čtyřiceti lety bylo v Rize takové sucho. Proto opatrně s ohněm!“ Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociņše*, str. 7. Originál: „Zilganpelēkais ciklons, līdz Volgas krastiem pie Staļingradas aizbrāzies, pēkšņi sācis velties atpakaļ, niknas viesuļvētras pavādīts. No visām pusēm tagad to ieslēdzis spēcīgs anticiklons. ... Vien divi simti četrdesmit gadus atpakaļ Rīgā bijis tāds sausums. Esiet uzmanīgi ar uguni!“ KKK, str. 5-6.

<sup>49</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociņše*, str. 46. Originál: „Pārtikas departaments ziņo a) pret visu vecuma grupu 28. izdales perioda pārtikas kartiņu olu kuponu izsniedzama viena (1) ola; ... c) novāciet negatīvās ērkšķogas, neatstājiet tās nezināmam liktenim! Ērkšķogas nepieciešamas frontes marmelādei. Tā jūs, iestāžu darbinieki, palīdzēsiet paātrināt gaidīto uzvaru. Visi ogās!” KKK, str. 64.

<sup>50</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociņše*, str. 130. Originál: „Informācija \* Pilsētas ūdensvads sāka darboties 26. oktobra rītā. Plecu pie pleca kopā ar Sarkanarmijas karavīriem strādāja ūdensvada meistari, tehniķi un strādnieki, apmēram 300 cilvēku. Darbs, kurš parastos apstākļos ilgtu apm. trīs mēnešus, tika veikts

Děravý text nutí čtenáře k zastavení, k čekání. Vzbuzuje pozornost k věci. Stejně působí opakování popsané v předcházející kapitole – opakování stejného staví před oči čtenáře čistě jen text, přerušuje běh čtení, upozorňuje. Vzbuzení pozornosti pak vede k zaujímání stanoviska. Takže: v zastavení, v momentu reflexe a pozornosti zaujímá čtenář stanovisko, tj. sám se mění, vykonává práci na sobě. Čtení se stává prací (nikoli však námahou).<sup>51</sup>

Vstupy redakce, ohlášení v novinách, veřejná oznámení apod. brání tomu, aby se text uzavřel, aby byl ohraničen a přijal hladký a jednolité tvar. KKK je otevřeným tělem s mnoha výrůstky a vyčnívajícími částmi, tělem groteskním, jak o něm píše Bachtin.<sup>52</sup> Groteskno nespočívá v tom, že se v románu-kalendáři popisují vtipné příhody, či se využívá jazykové komiky. Groteskno není totožné ani se směšností, ani s humorem, ani s komikou. Lze ho stopovat v síti sekundárních odkazů, kde se do určité míry ztrácí jeho pohyblivost, protože se nabízí klást ho do protikladu k vážnému či vznešenému. Groteskno ale není protikladem vážného, groteskno je členitým tělem KKK, v němž je zrušena hierarchie. Navrch nemá ani román díky tomu, že se jedná o žánr, který dokáže pohlcovat ostatní žánry,<sup>53</sup> ani kalendář díky tomu, že má pevnou strukturu danou objektivně stanoveným, vypočítaným plynutím času. Tělo textu není celistvé, uzavřené, ale naopak otevřené, ukazuje části, z nichž se skládá. Nepredikovatelně se do něj vmisťují inzeráty, výzvy z novin, další, neznámí autoři. Redakce se tak stává ve vlastním slova smyslu inkorporací. Ovšem nikoli inkorporací do předem dané formy, forma je zde proměnlivá, vzniká totiž spolu s tím, jak corpus roste. A protože je KKK román-kalendář, nekončí, či spíše končí novým začátkem, neboť úplný závěr knihy vypadá takto:

*„Začal nový rok – 1945. Kapelníku Kašpare Kociňši! Básníku Karle Sarmonsí! Redakce kalendáře vám přeje, abyste v roce 1945 dokončili rozepsanou operu. Mnoho úspěchů v malování a při první samostatné výstavě Julii Sarmonsové! Soulad a radost Octově rodině! Šťastný nový rok! Šťastný?“<sup>54</sup>*

*trīspadsmīt dienās.*

*Ūdensvads*

*Vai tā ir parādība, vai skaists un dīvains māns?*

*Dzīvs manā virtuvē ir atkal kļuvis mēmais krāns.*

*Pie viņa zelta mutes es redzu lāse milst,*

*No tās visa virtuve man kļūst gaiša un maigi silst ...*

*(A. Čaks)” KKK, str. 188.*

<sup>51</sup> Srov. Engels, B., *O podílu práce na polidštění opice*, in: *týž, Dialektika přírody*, Praha 1950.

<sup>52</sup> Bachtin, M.M., *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*.

<sup>53</sup> Bachtin, M.M., *Román jako dialog*, str. 38 a dále.

<sup>54</sup> Zariņš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 167. Originál: „*Jaunais – 1945. gads ir sācies. Kapelmeistar Kaspar Kociņ! Dzejniek Kārli Sarmon! Kalendāra redakcija novēl jums 1945. gadā pabeigt iecerēto operu! Lielus panākumus glezniecībā un pirmo personālo izstādi Džuljetai Sarmonei! Saticību un prieku Etiķu ģimenei!*

Ke grotesknu neodmyslitelně patří zásadní rovnost, která v KKK vzniká juxtapozicí. Vedle sebe se kladou věci a lidé, jsou si rovni, protože nejsou uspořádáni do již vybudované hierarchie. Hierarchie je zde zároveň v rozkladu a zároveň se buduje nová. Věci a lidé se objevují a mizí v prostoru a podivně se přetváří i čas, který chvíli stojí a chvíli se pohybuje až příliš rychle, tak rychle, že vyslovené v momentu svého vyslovení ztrácí platnost, zastarává jako neustále potvrzované německé vítězství, které stále nastává, přestože do Lotyšska již dávno vstoupila Rudá armáda. Kalendářové záznamy přesahují vymezené období, objevují se vzpomínky z roku 1958, několik hodin trvá mnohem déle než několik týdnů. Jak lze pozorovat už na výše uvedených citacích oddílů dokumentární povahy, věci buď nemají smysl, nebo mají smyslu nadbytek. Tak je možné, že se na stejnou úroveň dostává člověk a uzenina v oddílu *Člověk a česnekový salám*,<sup>55</sup> kde jsou zastřelení člověka a konzumace česnekového salámu zcela všedními, až banálními událostmi. Naopak takové věci jako angrešt, lotyšské palčáky a zařízené pokoje se stávají životně důležitými. Takové přetěžování paradoxně způsobuje to, že se od věcí odděluje veškerá tíže systémů ospravedlňování a zůstává jen jejich vlastní lehkost, což je nejlépe vidět v oddílu *Krátké úvahy o neživých věcech*, kde se nábytek v opuštěném pokoji zbavuje své obvyklé váhy a sám od sebe se dává do pohybu.

*„Co se děje v pokoji, kde už nejsme? ... Není možné, aby se v pokoji nic nedělo. Kdyby nic jiného, tak aspoň střevíce musí v naší nepřítomnosti chodit sem a tam. Jak jinak by pravý střevíc stál vždycky na pravé straně a levý na levé na krok od sebe? ... Psací stůl strýčka Fritze se mírně nadzvedá (starý kus nábytku se snaží odletět do Gotenhafenu). Stůl teskni po svém pravém pánovi a nenávidí nového majitele bytu, který nemá ani aktovku, ani civilní spory, ani zlaté hodinky.“<sup>56</sup>*

Věci nadané pohybem a lidé pohybující se vlečení vlastním úsudkem se staví vedle sebe. Skupinka herců, která opouští Lotyšsko spolu s německou armádou s vidinou založení divadla v Německu, protivné ženy v divadle, které ochotně kooperují s kýmkoli, kdo přijde, majitel výčepu Jan Nebeskis-Ivan Pozemov-Johann Himmelsreich – v závislosti na tom, kdo

---

*Laimīgu jauno gadu! Laimīgu!*” KKK, str. 242. Texty se neshodují v interpunkci – v originálu je na konci vykřičník, v překladu otazník.

<sup>55</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelņika Kociņše*, str. 77. KKK, str. 108.

<sup>56</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelņika Kociņše*, str. 70-71. Originál: „*Kas notiek istabā, kurā vairs neatrodamiēs? ... Nevar būt, ka istabā nekas nenotiek. Ir aizdomas, ka vismaz kurpes turpina staigāt, kamēr neesam mājās. Kā tas tad var būt, ka kreisā kurpe vienmēr stāv kreisajā un labā – labajā pusē, soļā platumā viena no otras? ... Onkuļa Friča rakstāmgalds viegli paceļas gaisā (vecā mēbele pūlas lidot uz Gotenhafenu). Galds skumst pēc sava īstā saimnieka un neieredz jauno dzīvokļa īpašnieku, kuram nav ne portfeļa, ne civillietu, ne zelta pulksteņa.*” KKK, str. 100-101.

má moc.<sup>57</sup> Hlavní hrdina Kašpar se zpočátku snaží nic nedělat, pasivitou se vyhýbá účasti v německé armádě, což mu nakonec stejně nevyjde a musí narukovat. Po příchodu ruské armády také sám nic nedělá, veškeré jeho jednání je určeno vnějšími okolnostmi a stejně probíhá i jeho vývoj jakožto osobnosti. Z Kašpara, který se zpočátku neustále vymezuje vůči jemu přisuzovaným přívlastkům s tím, že je katolík, a to mu stačí, se v druhé půlce knihy skutečně stane pravý člověk (dokonce obdrží i medaili), skladatel a optimista. Proměna je způsobena okolnostmi, mezi jiným i sovětským režimem, který vyplňuje prázdná místa, zapojuje člověka do společenského mechanismu na několika úrovních, není v něm místo pro nezačleněné či nezačlenitelné. Kašpar je hrdina bez jádra, bez zmučené duše. Emocemi oplývá, ale představa rozervaného nitra je silně ironizována. Neobjevuje se univerzální lidská přirozenost, hluboké otázky po věčné podstatě člověka. Věčná podstata člověka totiž neexistuje, lidská povaha není vždy stejná, ale historicky podmíněná, a jako taková je změnitelná.<sup>58</sup>

Do kontrastu s Kašparem je postaven mladý sazeč Vilis Vítols, veterán španělské občanské války, který se aktivně zapojuje do chodu věcí. Je to on sám, který si vybírá stranu, ke které se připojí, ukazuje, že je možné se ujímat dějin. A nejedná se zde o žádnou oslavu sovětského režimu. Právě naopak. Ideologická prohlášení nacistická i sovětská jsou na stejné úrovni, jen se vymění. Citace Čaksovy poezie pod sovětskou informační vyhláškou je nesmírně ironická, protože sám Čaks byl v 50. letech v podstatě uštvan literární kritikou. Přestože KKK se datuje do roku 1945 a bylo by tedy zcela pravděpodobné, že se Čaksova poezie objevuje na veřejných vývěškách, do hry vstupuje to, že KKK byl vydán roku 1982, kdy už všichni věděli, jak to nakonec dopadlo. Stejně tak vliv v oblasti kulturní se ukazuje jako obdobný. Hudba, repertoár divadla, interpretace her jsou v první části zcela podřízeny německé kontrole. Z pohledu hrdiny přichází se sovětskou silou osvobození, ale čtenář vidí, že i tehdy se pracovalo na objednávku.

Přesto je však situace po příchodu sovětských vojsk lepší. Je totiž mír. Hodnocení z pohledu hlavního hrdiny je vyjádřeno jasně.

---

<sup>57</sup> V originálu: *Jānis Debesvalstība, Ivan Debesdorovičs Valstība, Johans Himelreihs.*

<sup>58</sup> Srov. Roland Barthes: „*C'est aussi et surtout refuser à l'homme toute essence, dénier à la nature humaine toute réalité autre qu'historique, croire qu'il n'y a pas un mal éternel, mais seulement des maux remédiables; bref, c'est remettre le destin de l'homme à l'homme même.*“ Barthes, R., *Brecht, Marx et l'Histoire*, in: *týž, Oeuvres complètes*, II, str. 907-910. Překlad: „*Znamená to také, a to především, odeprít člověku esenci, nepřidělit lidské přirozenosti žádnou jinou skutečnost než historickou, věřit, že neexistuje věčné zlo, ale pouze zla, jež lze napravit; krátce, znamená to vrátit lidský osud do rukou člověka.*“

„Žijeme ve věku, kdy na světě dochází k obrovským změnám ve společenské i kulturní sféře. Taková období jsou v dějinách naší planety vzácná, ale naprosto periodická. Předchozí období – přesně před čtyřmi sty lety – se jmenovalo renesance. Ted' začala druhá renesance a vypadá to, že problémy umění jsou stále stejné. S jediným rozdílem, že tenkrát bojovali traktáty a praktickými příklady šlechtici a boháči ve svých zámcích, kdežto dnes vtípem, bez praktických příkladů – my dva u rohového okna.“<sup>59</sup>

Nicméně o několik stránek před tímto prohlášením je v textu toto.

„Ted' v těch pokojích tancovali polku a recitovali Majakovského. Kanárka brzo trefil šlak a zlatá rybka pošla. Není jasné, zda proto, že jí nějaký neřád nalil do akvária vodku, nebo z politického přesvědčení (rybku daroval strýci statkář z Jekabpilsu).“<sup>60</sup>

Je tedy třeba mít na paměti, že se zde prolíná několik dějinných období – období po 2. světové válce, osmdesátá léta a počátek 21. století – a je to právě zcizovací efekt, co působí, že si to čtenář uvědomuje a zaujímá k tomu stanovisko.<sup>61</sup> Pak vidí, že objednávka v umění je něco, co se neomezuje na jeden konkrétní režim, který je obecně odsouzen jako špatný, ale že může fungovat velice nenápadně a tiše a že by bylo vhodné zamyslet se nad tím, jak je tomu dnes, zaujmout k tomu stanovisko.

„Tehdy“, konkrétní historickou situaci, určitou společensko-ekonomickou situaci není možné sloučit s „ted“. To, že se „tehdy“ dělo to a to, věci se měly tak a tak, je podivuhodné. „Tehdy“ je nám cizí, je odcizené a jeho cizost je třeba uchovat, neredukovat jiné na stejné. Nelze se však spokojit s tím, že každá doba je jiná, nebo naopak s tím, že se doby opakují. Historizace neznamená, že dějiny jsou předmětem vyprávění, ale že jsou dnes nutnou podmínkou myšlení.

---

<sup>59</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnika Kociņše*, str. 163. Originál: „Mēs dzīvojam laikmetā, kad pasaulē noris milzīgas pārvērtības gan sabiedriskā, gan kultūras sfērā. Tādi laikmeti zemes vēsturē reti, bet periodiski. Iepriekšējais - taisni četršimt gadu atpakaļ - saucās par renesansi. Tagad sākusies otrā renesanse, bet izradās: maksas problēmas palikušas tās pašas. Vienīgā starpība, ka toreiz ar t r a k t ā t i e m un praktiskiem piemēriem cīnījās dižciltīgie un bagātie savās pilīs, bet tagad ar a s p r ā t i e m – bez praktiskiem piemēriem – mēs abi šeit, stūra logā.“ KKK, str. 237. Proložení původní. Rým, i nevýrazněný, se v textu objevuje. Jeho efekt je obdobný efektu opakujících se frází – odkazuje k prostému textu, prostě k textu.

<sup>60</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnika Kociņše*, str. 150. Originál: „Šovakar tajās istabās lēca polku un deklamēja Majakovski. Kanārijputniņš gandrīz dabūja trieku, bet zelta zivtiņa tā arī nobeidzās. Vai nu tādēļ, ka kāds neģēlis tai traukā bija degvīnu ielējis, jeb aiz politiskas pārliecības (zivtiņu onkulim bija dāvinājis Jēkabmiesta landvirts).“ KKK, str. 217.

<sup>61</sup> Roland Barthes k tomu: „Brecht met les hommes en face de leur propre histoire, c'est-à-dire en face de leur responsabilité.“ Barthes, R., Brecht et notre temps, in: týž, *Oeuvres complètes*, II, str. 921-923. Překlad: „Brecht vystavuje lidi tváři v tvář jejich vlastní historii, to znamená tváři v tvář jejich odpovědnosti.“

## 4. Lotyšsko

Text KKK je pohyblivý a jde v něm o dějiny. Nejsou to ovšem dějiny obecně, ale lotyšské dějiny. Jazyk, ve kterém se pohybujeme, je lotyština. Přesto však vidíme, že se v textu neustále svářejí ruské a německé síly, mezi nimi se ocitá Lotyšsko. Děj je nesen pohybem německých a ruských vojsk, moc do Lotyšska vždy přichází, není mu vlastní. Také síť literárních aluzí je spletena – kromě odkazů na literaturu lotyšskou – hlavně z odkazů na ruskou a německou literaturu. Žádná jiná světová literatura se v KKK neobjevuje tak výrazně a soustavně. Vytváří se bohatý intertextový systém, jehož popis, či spíše mapa, by byl velmi zajímavý a mohl by na jeho základě vzniknout jiný text o KKK,<sup>62</sup> v přítomné chvíli, v tomto textu budou důležité ony tři momenty – německý, ruský a lotyšský.

Vztah lotyšského, německého a ruského je nadmíru komplikovaný a na první pohled je zjevné, že k vzájemnému poměřování se nabízejí ruské a německé, zatímco lotyšské je ve zvláštním postavení. Naprosto zásadní je zde situace jazyková: KKK je napsán lotyšsky a přihlášení se k národní kultuře se děje pomocí odkazů na lotyšskou literaturu, zároveň je ale text prošpikován odkazy na literaturu německou a ruskou. Tato situace je paradoxní, „co“ i „jak“ umění, jež jsou tématem jednoho z rozhovorů básníka Sarmonse a kapelníka Kociňše, jsou s ohledem na národnost nevymezitelné – lotyština se začleňuje do množiny literárních jazyků tak, že odkazuje na cizí literaturu, nebo tak, že odkazuje na jinou literaturu psanou lotyšsky. Tomuto ubíhajícímu značení vzdoruje jen několik míst textu. Jsou to místa, zmíněná v kapitole *Autor jako producent*, která neodkazují k ničemu dalšímu. Text je rozpjat mezi těmito dvěma extrémy – hyperidentifikací a vyprazdňováním identifikace. V lotyštině lze říkat pouze to, co již bylo řečeno. Jedná se o vyvlastněný jazyk, jehož původnost však není možné dohledat, protože děje, které se v něm odehrávají nejsou lotyšské, ale německé nebo ruské. Popisuje se jednání Němců a Rusů, a to po vzoru německé a ruské literatury, ale přesto – lotyšsky.

Lotyšsko se ocitá mezi Německem a Ruskem, je zemí, jejíž existence vyplývá ze soupeření těchto dvou mocností a která se vůči nim musí neustále vymezovat, nikdy však

---

<sup>62</sup> Z odkazů na německou literaturu zmiňme nápadné analogie osudu hlavního hrdiny Kociňše s osudem Hanse Castorpa (pobyt v sanatoriu, setkání s osudovou láskou), hrdiny Mannova *Kouzelného vrchu*, zmiňované odkazy na E.T.A. Hoffmanna, ale také na Brechta, který nejen o psal divadelní hry a texty o divadle, ale také poezii a prózu, přičemž napsal také *Kalendářové historky*. Z odkazů na lotyšskou literaturu se výrazně objevují motivy z Rainisovy hry *Zelta zirgs*, je citována Aspazija (srov. „*Mēness starus stīgo...*“ KKK, str. 118, což je citace Aspazijiny poezie), milostný vztah mezi Kašparem a Liánou odkazuje na první lotyšský román *Mērnīeku laiki* atd.

s nimi nemůže soupeřit. Německo a Rusko jsou odsouzeny k tomu být aktivní silou, hybatelem dějin. Pro Lotyšsko je oproti tomu charakteristická dějinná pasivita a snášení. Připomeňme první oddíl textu,<sup>63</sup> popisující meteorologickou situaci, který je zároveň meteorologickým údajem v kalendáři, alegorickým líčením lotyšských dějin a poukazem na *Muže bez vlastností* Roberta Musila, který začíná velice podrobným líčením počasí.<sup>64</sup> V tomto místě text osciluje mezi románem a kalendářem. Lotyšské dějiny jsou s notnou dávkou ironie líčeny jako přírodní katastrofy, jež postihly lotyšské území, a jako prostředek popisu slouží citace německy psaného románu. Na první stránce KKK dochází k odcizení lotyšských dějin, které vzniká tím, jak se střetává nevlastnost lotyšského psaní a dějinná pasivita, samotnými Lotyši často podávaná jako osudové utrpení, stíhající lotyšský národ.<sup>65</sup> Odhaluje se, že Lotyšsko není odvěkým národním útvarem, který vystupuje z dávné minulosti, aby snášel násilí okolních národů, ale že vzniklo nedávno a že jeho literatura a kultura vstupuje mezi již konstituované tzv. velké evropské literatury a nemůže z nich nečerpat. Proto i první lotyšské texty jsou zároveň texty, které již byly jinde dávno napsány. Stejně tak v hudbě, a co více, v otázce hymny – lotyšská hymna *Dievs svētī Latviju* se totiž nápadně podobá hymně anglické. V KKK se při inscenování Schillerovy Marie Stuartovny na tuto podobnost poukazuje výrokem divadelního inspektora: „*Dievs sodi Angliju!*“<sup>66</sup> a snahou režiséra Daugavietise tajně do inscenace vsunout pár akordů anglické hymny.

Původnost lotyšství je zde zpochybňována. Takzvané lotyšské hodnoty jsou exponovány a takto exponované se ukazují jako malé. Je to buržoazní představa o idyle, kde nejdůležitější roli hraje dobře zařízený měšťanský byt a kde literaturou je kalendář, psaný národním jazykem. Lotyšsko nemůže zakládat koncepci národa na hrdinném dávnověku, taková koncepce je pak nutně falešná, zastírá dějiny. Lotyšsko není ani Německo, ani Rusko, aby disponovalo středověkými kronikami, eposy či státem. Přesto však existuje vůle k tomu být Lotyšem a z toho vychází snaha o konstrukci národní identity. Každý národ vzniká v dějinách, žádný není původním pranárodem. Každá koncepce národa je proto konstruovaná, vytvořená, sestrojená. Každý národ pracuje na tom, aby byl národem. Tak může Schiller

<sup>63</sup> Citováno již v kapitole *Zaujímání stanoviska*. „*Modravě šedý cyklón, který doletěl k Volze u Stalingradu, se naráz obrátil zpátky, doprovázen zuřivým uragánem. Ze všech stran ho obklopil mohutný anticyklón. ... Takové sucho! Takové sucho! Před dvěma sty čtyřiceti lety bylo v Rize takové sucho. Proto opatrně s ohněm!*“ Zariňš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 7.

<sup>64</sup> Nabízela by se úvaha o tom, jak se to vlastně má s rakouskou literaturou, která je přece vždy psaná německy. Jak potom definovat národní literaturu? A jak národ? Slovo „rakouský“ neodkazuje k nějakému národu, či jazyku, nemá žádnou podstatu. Naplňuje ho politická moc, konstituující Rakousko jako stát.

<sup>65</sup> O utrpení, a zvláště pak lotyšském měl v Praze přednášku lotyšský filosof prof. Igors Šuvajevs na podzim 2011.

<sup>66</sup> „*Bože, ztrestej Anglii.*“ V českém překladu V. Gaji je tato věta přeložena do němčiny, tj. „*Got strafe England!*“ V lotyšském originálu je v lotyštině. Srov. Zariňš, M., *Kalendář kapelníka Kociňše*, str. 31 a KKK, str. 51.

napsat drama Marie Stuartovna, které zkouší ansámbl divadla Apollo Novus v KKK, a být přitom velikánem německé literatury, aniž by muselo být jeho téma vyloženě „německé“. Lotyšský národ však stavěl na zastírání této konstruovanosti, na odsouvání počátku do stále dávnější minulosti a z nedostatku lotyšských stop v dějinách se vydával za těžce zkoušený lid, trpící pod jhem cizích národů, jejichž souboji je odsouzen přihlížet a čekat, nenajde-li se hrdina, který by byl schopen se cizí síle postavit. Takovým hrdinou by mohl být Kašpar – když se poprvé objevuje na scéně, tak hned jako hrdina Rainisovy hry *Zelta zirgs*, jako očekávaný zachránce,<sup>67</sup> ale pouští se do boje s Němci tak, že se vyhýbá odvodu do německého vojska pobytem v sanatoriu a že soupeří o Liánu Liepovou, mladou herečku, s generálním inspektorem divadla Singerem, dosazeným Němci. Singer se snaží Liánu zlákat nabídkou zařízeného bytu a nabídkou odjezdu do Německa a členství v divadelním spolku nově zakládaného divadla. Kašpar a Singer spolu od první chvíle soupeří, vzájemně se nesnesou, snaží se jeden druhého očernit.<sup>68</sup> Jenže Singer není Němec, ale Lotyš, a jediným výsledkem snahy o vstup do boje je tak směšná rozmíška mezi Lotyši samotnými.

V textu se ukazuje, že toto soupeření je možné překonat, že je možné dospět ke sdílení. Tento přechod je dobře viditelný na konstelaci postav. Liána nakonec odjede, i když jak to s ní vlastně skončilo, není jasné. Zjistilo se totiž, že její matka byla Židovka. V druhé části textu se nicméně objevuje znovu, aniž by byla přítomna – Kašpar si nechal její fotografii. V průběhu jednoho rozhovoru ukáže Kašpar fotografii básníkovi Karlu Sarmonsovi. Oba muži se vzájemně svěří s nenaplněnou láskou k Liáně.

„Můžu se na ni podívat?“ Sarmons vzal z víka klavíru svičku a posvětil si na fotografii.

Prohlížel si ji dlouho a pak řekl: „Je to Lulu.“

„Vy ji znáte?“ „Je to Liána Liepová.“ „Ano, Liána.“ „Odjela s panem Singerem.“ „Jak to víte?“

„Čím vám byla? Milenkou?“ „Ne, byli jsme jen přátelé.“ „Ale pro mě to byla nevěsta,“ řekl básník stísněným hlasem.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Když ho Liána poprvé uvidí, oslovuje ho: „Saulvedi, vai tu jau nāci?“ KKK, str. 19. Překlad: „Slunovode, tys už přišel?“ Zariņš, M., *Kalendār kapelnīka Kociņše*, str. 16.

<sup>68</sup> Nutno říci, že k očernění Singera stačí Kašparovi říkat pravdu, přestože mu Liána moc nevěří. „Musím se s Tebou sejít, než přijde Singer. To, co jsi mi psal v září, o tom zařízeném bytě a polských dětech, mnou úplně otřásl. Pokud je to pravda, tak to nepřichází v úvahu... Ale nevymyslel sis to, abys poškodil pana Singra? Vím, že ho strašně nenávidíš.“ Zariņš, M., *Kalendār kapelnīka Kociņše*, str. 45. Originál: „Man noteikti Tevi jāsatiek pirms rādos Zingera kungam. Tas, ko Tu rakstīji par mēbelēto dzīvokli un poļu bērniem, mani pilnīgi satricā. Ja tā ir patiesība, tad taču atkrīt, viss atkrīt... vai tikai pats to neesi izgudrojis, lai kaitētu Zingera kungam? Zinu Tu viņu briesmīgi ienīsti.“ KKK, str. 62.

<sup>69</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnīka Kociņše*, str. 142. Originál: „– Vai es drīkstu to apskatīt? – prasa dzejnieks un paņēmis no klaviera vāka sveci, apgaismo ar to fotogrāfiju. Sarmons ilgi pētī attēlu un tad saka:

– Ta ir Lulū!

– Vai jūs viņu pazīstat?

– Ta ir Liliāna Liepa.



V milostném trojúhelníku, který původně tvořili Liána, Kašpar a Singer, se vymění jeden vrchol, Singerovo místo zaplňuje Sarmons. Zvláštní místo zaujímá Liána, která zůstává členem trojúhelníku, ač je nepřítomná. Připojuje se také manželka Karla Sarmonse Julie, která má ke Kašparovi přátelský vztah, dohromady tvoří v podstatě rodinu. Všichni tři, Kašpar, Sarmons a Julie Sarmonsová, se sestěhovali do bytu Kašparova strýce, který utekl do Německa, a žijí tam v tvůrčí pospolitosti. Julie maluje, Kašpar skládá hudbu, Karel píše poezii. Prožívají život společně včetně hádek.

*„Dveře hřmotně bouchly. Sforzando. Ale hned se zase hřmotně rozlítly. Recitando violente. Ták! Já vyrušuji! Asi bych měla odejít nadobro. Jsi sobec, hnusný sobec! No tak mě zabij. A najdi si mladší. Takovou, co ti dá inspiraci, Lulu! Herečku! Už se na to jen třeseš. Lulu. Mňau, mňau. No, zabij mě! Myslíš, že nevím, co to znamená?‘ Její hlas byl čím dál hlasitější a zlostnější. Kašpar, bezděčný svědek rodinné hádky, se cítí trapně. Aby se od nich nějak oddělil, bere trubku, zvedá ji a začíná hrát pochod z Beethovenovy Páté symfonie – con moto.“<sup>70</sup>*

Ve změněném trojúhelníku je Liána symbolem souladu, který však musí být nepřítomný, aby mohl soulad sám nastat. K nepřítomné Liáně Kašpar a Karel vzhlížejí, zatímco Julie je přítomna jako člen trojúhelníku sdílení. Namísto soupeření a individualismu nastupuje sdílení a kolektivismus. Kašpar a Karel společně píšou pro divadlo, jejich velkým společným projektem má být opera. Společně hovoří o umění a o tom, jaké má být, společně ho vytvářejí. Sdílení a kolektivismus zde vystupují jako nejvhodnější podmínky pro vznikání uměleckého díla, potažmo díla jako takového, a to v systému, kde je dílo produktem práce. Na konci KKK se nový systém teprve ustavuje. Sdílení se právě konstituovalo, otevírá prostor pro to, aby něco vzniklo.

---

– Nē, Liāna.

– Viņa esot aizbraukusi ar Zingera kungu.

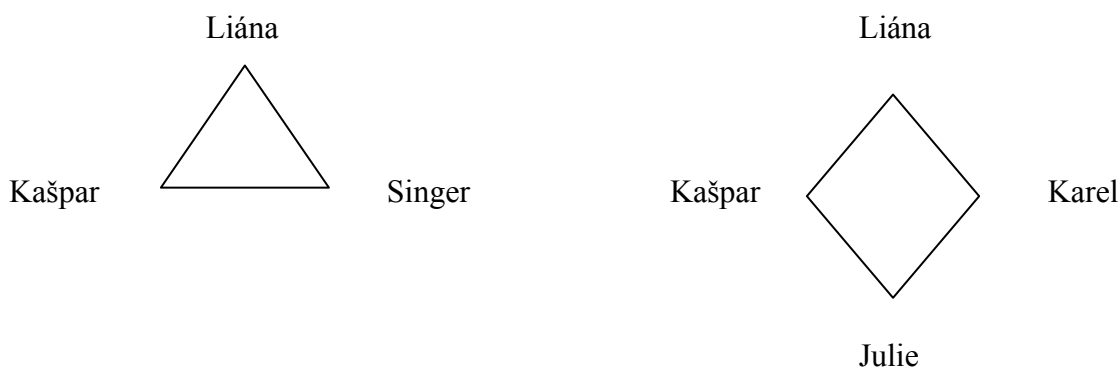
– Kā jūs to zināt?

– Kas viņa jums bija? Mīļākā? Sarmons prasa.

– Nē... Mēs tikai draudzējamies.

– Bet man viņa bija saderināta līgava – pārverstā balsī saka dzejnieks.“ KKK, str. 207.

<sup>70</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelņika Kociņše*, str. 160. Origināl: „Durvis top ar troksni aizcirtas. Sforzando. Tūliņ atkal ar troksni atrautas. Recitando violente. – Hā! Es trauceju? Varbūt man aiziet pa visam? Egoists, šausmīgais egoists! Nu, ņem, te ir koks: sit mani nost! Tiksi pie jaunākas. Pie tādas, kura tevi radīs iedvesmu. Pie Lulū! Pie aktrisītes! Ak, ak, ak trīsas? Lulū! Miau! Miau! Nu, sit mani nost! Domā, es nesaprotu, ko tas nozīmē? Džuljetas balss top aizvien skaļāka un nīkākā. Kaspars kļūst neērti: viņš spiests būt par liecinieku ģimenes strīdām. Lai norobežotos, Kaspars Kociņš paņem tauri, izslīen piltuvi augstu gaisā un pūš trīsceturdaļģājieni no Bethovena Piektais simfoijas – con moto.“ KKK, str. 232.



Obě verze trojúhelníku jsou zásadním způsobem spjaty s určitým obydlím. V první části textu se objevují tři byty, každý přiřazen jednomu prvku trojúhelníku. Liána bydlí v jednopokojovém bytečku v Čiekurkalnsu se svojí matkou, kam za žádných okolností nechce nikoho pustit. Kašpar žije společně se strýcem v jeho sedmipokojovém bytě, velmi dobře zařízeném; dokonce mají i klavír, na který ovšem nikdo nehraje, až Kašpar, kterého vzali do bytu ze strachu, aby jim okupační vojska nepřidělila jiného nájemníka. Singer pak obývá obrovský byt v Alžbětinské ulici, kde dříve bydlela polská rodina.

*„Máte pěkný byt, pane Singře! Bydlíte tu dlouho?“*

*„Kdepak dlouho – bude to čtrnáct dní. Co tu Wojciechowskou odsud vyhnali a zavřeli. Jejího muže zlikvidovali hned na začátku. Wojciechowski – takové komunistické jméno. Polák...“*

...

*„A tu Wojciehovskou zastřelili?“ ptal se baron. „Ovšem... Když jsem přišel a lehl si do postele, byla ještě teplá. Pojdte se podívat, jaký měla budoár. Abych řekl pravdu, ten byt jsem si vyhlédl už asi před rokem, ale než se vyřídí formality... S celým zařízením mi ho přidělili za dobrou práci. Dvacet hedvábných přikrývek, kožešiny, záclony z pravého sametu, koberce. Skříň plná stříbrných lišek, norkový kožich. Večerní šaty, vycházkové šaty, župany, noční košile. To všechno bude patřit dámě, kterou si chci vzít.“*

*„Ona si obleče šaty po popraveném člověku?“ (Naivní otázka!) „Nebude to vědět. Přivedu ji sem a řeknu: tohle všechno jsem ti, miláčku, koupil.“*

*„Jenže ona uvidí v koutě dvě dětské postýlky a vykřikne hrůzou.“*

*„Ano, s výkřikem mi padne kolem krku! Na všechno jsi, miláčku, pamatoval, budeme mít spolu dvě dcerušky. Cha-cha-cha.“*

... *Baron se napil sektu a povídá: „Žena, kterou si vezmete, bude šťastná. Perfektně zařízený byt...“*<sup>71</sup>

Jak bylo zmíněno již v kapitole *Autor jako producent*, všichni Lotyšši se zaklínají zařízeným bytem, je to pro ně symbol životního štěstí a úspěchu, totiž: přijít k zařízenému bytu snadno a rychle.<sup>72</sup> Po vystřídání vojsk a změně trojúhelníku toto přání zcela zmizí. Ukazuje se, že utkvělá představa o štěstí byla naprosto nesmyslná, dokonce nemožná, protože v podmínkách, kdy někteří obývali velkopansky zařízené byty, bylo nutné, aby jiní žili v bídě a chudobě. Zařízený byt, snadno a rychle, ztělesňuje zločin buržoazie, je její pevností, kde je uzavřena před útokem bídy a neštěstí. Walter Benjamin v eseji *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung* dává do souvislosti buržoazní byt a vraždu. Žánrem, kde se odhaluje tvář takového bydlení, je pak detektivka.

„*Uspořádání nábytku je zároveň rozvrhem případů usmrcení a řada pokojů předepisuje oběti únikovou cestu.*“<sup>73</sup>

Byt Kašparova strýce se přeměňuje na byt komunální. Jednopokojový byt Liániny matky vlastně ani není bytem, ale komorou. Singerův velkopansky zařízený byt je zde zároveň záminkou k likvidaci a stopou zlikvidovaných – v bytě zůstávají šaty mrtvé Polky a postýlky jejich zavražděných dcer. Byt se skládá z příliš velkého množství pokojů, které jsou zaplněny příliš velkým množstvím nábytku, zmiňovány jsou hlavně rozličné druhy skříní, naplněné šatstvem a nádobím. Po takovém bytu všichni touží, ale tento komfort je prosáklý smrtí.

---

<sup>71</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnika Kociņše*, str. 43. Originál: „*Jums gan ir skaists dzīvoklis, Zingera kungs, – saka barons. – Sen jau te esat iekārojušies?*

– *Kur nu sen... divas nedēļas būs. Kamēr to Vojcehovskieni ārā dabūja un apcietināja. Vīru likvidēja pašā sākumā... Vojcehovskis / uzvards jau vien kā komunistam. Polis... ..*

– *Ak tak to Vojcehovskieni nošāva? – prasa baronkungs.*

– *Kā tad... kad atnācu un iegūlos gultā, tā bija vel tūri silta. Nāciet apskatieties, kāds buduārs! Taisnību sakot, to dzīvokli biju noskatījis jau pirms kāda gada, bet kamēr formalitātes nokārtoju... Ar visu iedzīvi piešķīra par labu darbu. Divdesmit zīda segas, pēļi, aizkari no tīra samta... Tepiķi. Skapis pilns ar subrablaspnām, nerca kažoks. Vakarkleitas, dienas kleitas, rīta kleitas un nakts kleitas. Tas viss piederēs dāmai, kuru taisos apprecēt.*

– *Vai viņa tad vilks mugurā nogalināta cilvēka drēbes? – prasa barons. (Cik naivs!)*

– *Kas tad viņai to teiks? Atvedīšu un sacīšu: tas viss, mīļā, tev iegādāts. Ņem nu valkā vesela!*

– *Bet viņa taču ieraudzīs tās divas bērnu gultiņas tur stūrī un šausmās iekliēsies.*

– *Viņa iekliēsies gan, man ap kaklu krīzdama: Par visu, par visu tu, mīļais, esi jau padomājis: mums tātad būs divas meitenītes! Ha, ha, ha... ..*

– *Tā gan nu būs laimīga sieviete, kuru jūs apprecēsīt, Zingera kungs, – ieņēmis malciņu sekta, saka barons Bunduls. – Mēbelētā dzīvoklī pie visa gatava.”* KKK, str. 59–60.

<sup>72</sup> V originálu „*Mēbelētas dzīvoklis, pie visa gatava.*” na str. 28, 60, 63, 68, 81, 217, jednou také „*mēbelētas istabas*” na str. 35.

<sup>73</sup> Benjamin, W., *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung*, in: týž, *Einbahnstraße*, str. 14. „*Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn von.*“ Překlad vlastní.

*„Bezduchá hojnost mobiliáře se stává skutečným komfortem teprve před mrtvolou.“<sup>74</sup>*

Singerův byt není poznamenán jen vraždou polské rodiny, ale předznamenává také vraždu toho, pro koho je určen, neboť v textu KKK není jasně řečeno, zda Liána skutečně odjela do Gotenhafenu a stala se členkou souboru nového divadla, nebo zemřela v koncentračním táboře se svou židovskou matkou.<sup>75</sup> Právě pro Liánu chystá Singer, kolaborant Třetí říše, komfortní bydlení, pro Liánu, která je Židovkou. Velkopansky zařízený byt se dostává do zvláštního vztahu s koncentračním táborem, skrze přeplněnost bytu věcmi, bohatou kyprost řezeb na bufetech a skříních lze vidět k přeplněné baráky a morovou bujnost smrti v táborech. Jako u tzv. Vexierbild se koncentrační tábor stává rubem kýče.<sup>76</sup>

*„Tento charakter měšťanského bytu, který se chvěje po bezejmenné smrti, jako chtivá stařena po milenci...“<sup>77</sup>*

Byt Kašparova strýce se stane komunálním prostorem, obývaným několika rodinami, je zbaven navršeného nábytku. Přechodová fáze se vyznačovala tím, že všechen nábytek byl nahromaděn v jednom pokoji, kde docházelo k podivuhodnému pohybu věcí. Nakonec ale pojde i kanárek a zlatá rybička,<sup>78</sup> nábytek slouží práci. Přeměna na komunální byt je dokončena.

Na závěr je třeba dodat ještě jednu oblast, jejíž jazyk proniká do textu KKK, Itálii. Italština funguje v hudebních poznámkách o způsobu provedení, které se ovšem v textu neomezuje pouze na hudbu, ale, jak je vidět na výše uvedené citaci hádky mezi Julií a básníkem Sarmonsem, zpřesňují také vnímání rytmu a povahy dění. Často se objevuje v souvislosti s Kašparem Kociňšem, což by se dalo vysvětlit jeho povoláním hudebníka. Italština vyvolává jasné konotace – máme zde jazyk, který po staletí doprovází partitury, jazyk opery, jazyk hudby, tedy je konotována hudebnost. To lze vysvětlit poukazem na autora-spisovatele Margérise Zariňše a jeho činnost jako hudebního skladatele. Systém odkazů na Itálii se neomezuje na hudební poznámky, velký prostor je věnován dějinám italské

<sup>74</sup> Benjamin, W., *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung*, in: týž, *Einbahnstraße*, Frankfurt, 2009, str. 15. „Die seelenlose Üppigkeit des Mobiliars wird wahrhafter Komfort erst vor dem Leichnam.“ Překlad vlastní.

<sup>75</sup> Ostatně Gotenhafen je dnešní Gdyně v Polsku. Mezi Gdyní a Gdaňskem fungoval za druhé světové války koncentrační tábor Stutthof, o němž píše Balys Sruoga v knize *Les bohů*.

<sup>76</sup> Srov. Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, 1998, konvolut I, 1, 3.

<sup>77</sup> Benjamin, W., *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung*, in: týž, *Einbahnstraße*, str. 15. „Dieser Charakter der bürgerlichen Wohnung, die nach dem namenlosen Mörder zittert, wie eine geile Greisin nach dem Galan,...“ Překlad vlastní.

<sup>78</sup> Viz citace v kapitole *Zaujímání stanoviska*.

hudby v rozhovoru Kašpara Kociňše a básníka Karla Sarmonse, v němž se věnují umění a tomu, jak má probíhat umělecká tvorba. Italsky zní i jméno Barloti jedné z postav, u něhož se situace se jménem opět komplikuje.

*„Osvald Barloti byl člověkem zcela jiného ražení. V dětství se dobře znal s Karlem Sarmonsem; oba pocházeli z blízkého okolí Madony, oba se narodili ve vesnici, kde mnozí zemědělci měli italská jména. Za dávných časů si prauliinský statkář vzal italskou baronesu a na počest mladé paní dal svým poddaným italská příjmení ... Carlo Sarmoni se už dávno vrátil k lotyšskému jménu Sarmons, ale Barloti si italskou koncovku ponechal.“<sup>79</sup>*

Barloti uvažuje o změně jména, aby ho už nikdo nespojoval s jeho rodiči, aby nebyl poskvrněn jejich reakcionářstvím. Změna jména se pohybuje opačně, než tomu bylo u Jánise Nebeskise,<sup>80</sup> který si změnil jméno v očekávání zisků pod novou mocí, tedy vzhledem k budoucnosti. Barlotiho změna jména měla mít za následek odtržení od minulosti. Jak Barloti, tak Nebeskis jsou komické postavičky, oba přehánějí svoji úslužnost moci. Nebeskisovi jde jen o zisk, Barloti je ideologický fanatik. Karel Sarmons má takové jméno, jakým jazykem hovoří, žádný důvod návratu k lotyšskému jménu se neobjevuje, tedy samozřejmě kromě toho, že je Lotyš. Zůstává jen tichá ozvěna italštiny v lotyštině.

V souvislosti s Itálií je také zmíněna renesance, Kašpar Kociňš hovoří o obdobích přeměn, která v dějinách nastávají sice zřídka, ale o to jsou významnější. Itálie jako znak systému kulturních referencí neoznačuje další zemi či národnost, ale nový začátek evropské kultury a civilizace. Tento nový začátek byl vyznačen zvláště tím, že došlo ke změně perspektivy – k nahrazení geocentrismu heliocentrismem. Země tak přestala být středem vesmíru. Člověk byl převrácen z hlavy na nohy, jeho pohled byl přivracen ke světu. V této době také v Evropě dochází k prvnímu narušení ideologické dominance církve. Lorenzo Valla filologickými prostředky vyvrací pravost tzv. Konstantinovy donace. Zároveň dochází k obratu k antice, humanisté procházejí kláštery a sbírají rukopisy. Obnovuje se znalost řečtiny, v latinském písemnictví se stává vzorem Cicero. Také italská opera počítá mezi své předky řeckou tragédií, první operní představení byly pokusy o znovuoživení řecké tragédie, která na rozdíl od divadla, jak ho známe dnes, měla výraznou hudební složku a velké části

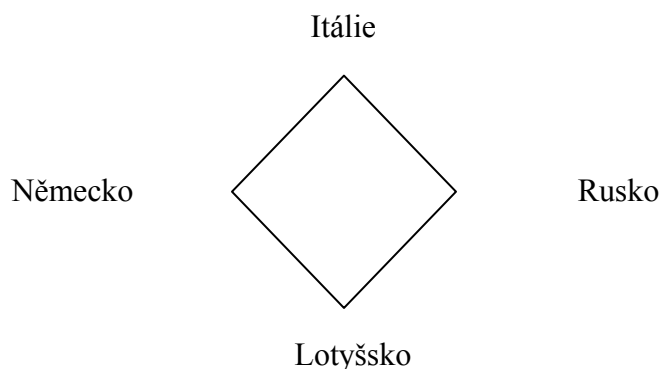
<sup>79</sup> Zariņš, M., *Kalendār kapelnika Kociņše*, str. 133. Originál: „Cita kaluma cilvēks bija Osvalds Barloti. Bernībā viņu ļoti labi pazinis Sarmonu Kārlis: abi cēlušies no Madonas pievārtes abi jaunsaimnieku dēli. No pagasta, kur daudziem zemnieciņiem itāļiski uzvārdi. Sensenos laikos Praulienes muižnieks apņēmis itāliešu baronesi; tai sakarībā par godu jaunajai sievai savus dzimtcilvēkus pārkristīja itāliešu uzvārdos. ... Karlo Sarmoni jau sen pārkristījies atpakaļ latviskajā Sarmona vārdā.“ KKK, str. 193.

<sup>80</sup> Viz kap. *Zaujímání stanoviska*.

byly zpívané. Byla objevena velkolepá civilizace a přejato to, co se zdálo dobré. Lidé se vědomě ujímali jejího odkazu a budovali něco nového. K tomu odkazuje v KKK Itálie.

Itálie je ale také přímým pokračováním Říma, italština se přímo vyvinula z latiny, italská literatura navazuje na římskou literaturu. Itálie je původní evropskou civilizací. Má pevně stanovený počátek, rok 753, rok, kdy se začínají počítat dějiny – *ab urbe condita*. Překonává protiklad malý a velký (stát, národ...), není ani v aktivní dějnotvorné úloze, ale ani v pasivní úloze malých států. Německo a Rusko jsou odsouzeny k soupeření, Lotyšsko s nimi soupeřit nemůže, ale ani tyto velké státy nemohou soupeřit s Lotyšskem, Itálie je pak syntézou těchto dvou poloh. Nezapojuje se do překotného chodu dějin po způsobu Německa či Ruska, nesoupeří, sdílí evropskou civilizaci a dějiny spolu se všemi ostatními evropskými národy.

V průběhu čtení se v KKK odehrává přesun německých a ruských vojsk, stranou – či spíše pod koly vojsk obou mocností – se nachází území Lotyšska, kde se vše děje. Stranou se ale do textu také dostává Itálie značící jinou možnost, třetí prvek. Itálie není přímým aktérem děje, přesto je v textu přítomná. Vztah mezi těmito prvky v textu by se dal znázornit takto:



Vznikají vždy minimálně dva trojúhelníky skládající se v čtverec. Ve schématu se zřetelně ukazuje analogie se vztahem mezi postavami; analogie ve smyslu analogických vztahů, nikoli v podobnosti či totožnosti prvků, či dokonce jejich podstat. Liána jakožto nepřítomná se tak ocitá na stejném místě jako Itálie, Julie jakožto přítomná se ocitá na místě Lotyšska. Mezi Německem a Ruskem je vztah soupeření, stejně jako mezi Kašparem a Singerem, kteří ale tvořili s Liánou trojúhelník, prozatím bez Julie. Teprve se změnou poměrů vzniká dvojitý trojúhelník, jehož vrcholy tvoří Kašpar, Karel, Julie a Liána, ovšem jedná se o trojúhelník sdílení. Dvě varianty dvojitých trojúhelníků nelze ztotožnit, jsou

analogické. KKK je dynamická struktura, jejíž prvky jsou určeny svým vzájemným vztahem. Význam se v KKK konstituuje obíháním mezi jednotlivými prvky.

## 5. Závěr

Na předchozích stránkách mělo být ukázáno, že se při výkladu KKK nelze obejít bez sledování jistého pohybu textu a že je třeba ho číst jako text pohyblivý. Pohyb byl sledován na dvou osách, na ose román – kalendář a na ose autor-spisovatel – autor-producent, také v trojúhelnících států a postav. KKK byl pojímán jako dynamická struktura, v níž se význam konstituuje pohybem, značení se neustále uskutečňuje, jedná se o proces produkce. Text tedy není nikdy zcela ukončen, vždy čeká na nové čtení.

Takové pojetí má za následek za prvé to, že zde nabízené čtení se nepředkládá jako finální interpretace KKK, ale naopak vybízí k dalšímu, třeba i jinému čtení, za druhé to, že pokus o uchopení pohybu, prováděný pomocí popisu míst, jimiž pohyb prochází, je nutně spojen s problematikou zastavení, s níž těsně souvisí fungování zcizovacího efektu. Teprve zastavení se v údivu, moment čekání či doznívání, působení zcizujícího efektu je momentem uchopení textu, osvojení si textu čtenářem. Paradoxně tedy čteme teprve v té chvíli, kdy od textu odvracíme zrak, když náš zrak opustí text a zastaví se na bílém prostoru stránky, a to nikoli, jak se říká, mezi řádky, nýbrž tam, kde už prostě nic není, v prázdnu. Benjamin píše o tomto momentu jako o pohledu na návrat vlny.

*„Vzdutí v reálném proudu života, okamžik, kdy se jeho tok zastavuje, pociťujeme jako návrat vlny: údiv je tímto zpětným proudem. Jeho předmětem je dialektika v klidu. Je to skála, z níž hledíme do proudu věcí.“<sup>81</sup>*

Problematika momentu zastavení nezůstává pouze vně textu KKK, na straně čtenáře, který odvrací pohled, ale je inkorporována do textu samého. Nejprve se ukázalo jeho fungování ve vztahu k autorovi a žánru, kde právě pohyblivost, nezastavování se textu, nemožnost jeho konečné klasifikace dávají vzniknout distanci. Není-li možné snadno text zařadit, čtení nepokračuje, zastavuje se, nastává okamžik údivu. Zvláštním případem je návrat stejných frází v textu, zarážející opakování stejného, upozorňující na text jako text, což, jak bylo vyloženo, je také jedna z forem zcizovacího efektu, který se tak ukazuje jako určitá anomálie značení. Objevuje se autor, který se vždy multiplikuje, má vždy dvojníka. Objevuje se bezhlavé ubíhání značení, kolize významů, přetížený text. Objevuje se zastavení beze smyslu, čistý text. Věci a děje se vysmekají z moci obvyklých určení a očekávání, jichž

---

<sup>81</sup> Benjamin, W., *O experimentálním divadle*, in: týž, *Výbor z díla. Literárněvědné studie*, Praha, 2009, str. 265.



je buď příliš mnoho, nebo příliš málo. Právě proto lze mluvit o KKK jako o otevřeném textu, na němž se odhaluje, jak je udělán.

Otevřenost KKK se projevuje také v žánrovém přecházení textu mezi románem a kalendářem, které brání ustavení hierarchických vztahů podřazenosti a nadřazenosti. Není to tedy román ve formě kalendáře, ale román-kalendář. Takové tělo textu je groteskní tělo, pro něž je charakteristická dehierarchizace, otevřená složenost, přehnanost, zde právě v přetížení věcí významem, v hypersignifikaci. Dokonce pojem groteskno sám se při zkoumání ukazuje jako už hypersignifikantní, rozpadá se na groteskno literární tradice, konotující smích a jako protiklad vážnost, a groteskno, jež je vlastní konkrétnímu tělu textu, textu, který se otvírá.

Přesto je v KKK pozorovatelný jistý vývoj, jenž byl popsán jako pohyb od individualismu ke kolektivismu, v rámci něžž se problematizuje lotyšská identita. Lotyšské sebeurčení spočívá v přijetí a propagování buržoazních hodnot, což se mění, ukazuje se jiná možnost, možnost založit identitu na skutečných základech – práci a kolektivu, kolektivní práci, protože kolektivní identita nemůže vzniknout než kolektivní prací, nikoli silnou rukou jednotlivce. Na produktivnost kolektivu poukazuje nejen tvůrčí atmosféra komunálního bytu, ale také autor jako producent, autor navrácený masám, autor, jenž je opět součástí kolektivu. Rovnováhu a stabilitu, které neztrácejí živost pohybu, lze najít jedině v kolektivu, stejně jak ji našel Kašpar Kociňš v rámci druhé verze trojúhelníku.

Děj KKK tedy není nesen vývojem postav či hlavního hrdiny. Kašpar se mění, ale mění se proto, že se mění vnější okolnosti. Člověk je zde pojímán jako specifický průsečík společensko-ekonomické situace – změní-li se ta, změní se i on. Neexistuje nitro nezasazené světem, protože nitro vzniká až sekundárně, s vytvořením buržoazního protikladu povrchu a hloubky, který ospravedlňuje zločin, umožňuje narušení přímého vztahu mezi já a jednáním, detranzitivizuje ho.

KKK neskrývá, že je politický, že má společenský nárok, historizuje, tj. ukazuje skutečnost jako historickou. KKK ukazuje skutečnost, jaká mohla být za určitých historických podmínek, ukazuje ji také jako změnitelnou, otevřenou, jako pole pro (tvůrčí) činnost člověka; je realistický podle brechtovského chápání pojmu realismus.<sup>82</sup> KKK vznikl v Sovětském svazu. Kdyby v sovětském státě skutečně existoval socialismus, kdyby nebyl jen

<sup>82</sup> Srov. „Realista, který se zabývá uměním (např. jako kritik), mu ponechává do jisté míry volnou ruku, aby mohlo být realistické. Přiznává mu právo na humor (nedotažení a přehánění), na fantazii, na radost z výrazu (i z nového, individuálního výrazu). ... Nemůžeme přijmout formu jednoho jediného realisty (nebo omezeného počtu realistů) a tu nazvat realistickou formou. To je nerealistické.“ Brecht, B., *O realismu*, str. 44.

neustále vyhlašován, kdyby se na realismus nahlíželo podle Brechta, kdyby socialistický realismus neznačil ideologickou idylu, mohl by KKK být příkladem toho, jak vypadá socialistický realismus. V cestě tomu bohužel stojí příliš mnoho kdyby. Buďme si ale vědomi, že to, jak sovětské umění socialistického realismu ve výsledku dopadlo, není samozřejmé, nemuselo to být, mohlo to být i jinak.

## Seznam použité literatury

- Bergmanis, A., *Izprastvēlēšanās*, in: *Padomju Jaunatne*, 11.5. 1975.
- Bergson, H., *Smích*, Praha 2012.
- Berelis, G., *Latviešu literatūras vēsture*, Rīga 1999.
- Bachtin, M. M., *Román jako dialog*, Praha 1980.
- Bachtin, M. M., Vološinov, V. N., *Marxizmus, freudizmus, filozófia jazyka*, Bratislava 1986.
- Bachtin, M. M., *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.
- Barthes, R., *Mytologie*, Praha 2004.
- Barthes, R., *S/Z*, Praha 2007.
- Barthes, R., *Smrt autora*, in: *Aluze*, 3, 2006.
- Barthes, R., *Oeuvres complets, I-III*, Paris 2002.
- Benjamin, W., *Autor jako producent*, in: *týž, Agesilaus Santander: výběr z textů*, Praha 1998.
- Benjamin, W., Schöttker, D. (vyd.), *Einbahnstraße*, Frankfurt am Main 2009.
- Benjamin, W., *O experimentálním divadle*. in: *týž, Výbor z díla. Literárněvědné studie*, Praha 2009.
- Benjamin, W., Teidemann, R. (vyd.), *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1998.
- Benjamin, W., *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1969.
- Brecht, B., *Kalendářové a jiné historky*, Praha 1989.
- Brecht, B., *Myšlenky: výběr statí*, Praha 1958.
- Brecht, B., *O realismu*, Praha 1969.
- Brecht, B., *Schriften über theater*, Berlin 1977.
- Bulgakov, M., *Divadelní román*, Brno 2011.
- Cimdiņa, A., *Latviešu literatūra pēc 1945. gada: modernism un postmodernism*, in: *Literatūra un māksla*, 21, 21. 5. 1994.

- Čākurs, J., *Vēsture un literatūra, kulinārija un valodniecība...*, in: *týž, Silueti*, Rīga 1976.
- Engels, B., *Dialektika přírody*, Praha 1950.
- Hiršs, H., *Margēra Zariņa nenopietnība*, in: *týž, Kritika un polemika*, Rīga 1978.
- Hoffmann, E.T.A., *Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře*, Praha 1979.
- Kol., *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Praha 2005.
- Krasinska, L., *Margēris Zariņš*, Rīga 1960.
- Rūmnieks, V., *Un atkal Margēris Zariņš*, in: *Karogs*, 1, 1983.
- Rožkalne, A., *Ilūzijas un realitāte cilvēka koncepcijā*, in: *Literatūra un māksla*, 1. 2. 1985.
- Skurbe, A., *Margēra Zariņa groteskais karnevāls*, in: *Žanrs un kanons*, Rīga 1977.
- Silova, L., *...rakstnieks Margēris Zariņš*, Rīga 2004.
- Silova, I., *Ieskats Margēra Zariņa prozas poētikā*, in: *Aktuālās problēmas latviešu literatūras zinātnē*, 2, 1996.
- Sokolova, I., *Margēris Zariņš*, in: Sokolova, I., *Atskaite*, Rīga 1982.
- Tesařová, J., *Kapitoly z lotyšskej a estonskej literatúry a kultúry*, Bratislava 2001.
- Zariņš, M., *Kalendār kapelníka Kociňše*, Praha 1986.
- Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs (Priekšvārds)*, in: *Padomju Jaunatne*, 15. 8. 1975.
- Zariņš, M., *Kapelmeistara Kociņa kalendārs*, Rīga 1982.
- Zariņš, M., *Literārā autobiogrāfija*, in: *Karogs*, 5, 1980.
- Zariņš, M., *Pats ar savu galvu*, in: *Literatūra un māksla*, 28. 12. 1984.
- Zariņš, M., *Mazintervija ar kalendāristu*, in: *Padomju Jaunatne*, 15. 8. 1975.





