

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav východoevropských studií**

Diplomová práce

Bc. Jana Koliášová

**Mezi faktem a fikcí. K dokumentárním postupům ve vybraných dílech
Alěse Adamoviče**

**Between Fact and Fiction: On Documentary Approaches in Selected
Works by Ales Adamovich**

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Hana Kosáková, Ph.D.

Ráda bych na tomto místě poděkovala především své vedoucí práce, Mgr. Haně Kosákové, Ph.D., za ochotu ujmout se vedení dané práce, obětavost a vstřícnost při řešení jejich jednotlivých otázek, stejně jako za pozorné a kritické čtení. Nemalé díky rovněž náleží Nataliji Adamovič za milé a přínosné konzultace týkající se literárního odkazu jejího otce.

V neposlední řadě patří zásluha na konečné podobě této práce i mé Alma mater, jež mi přidělením studentského vědeckého stipendia umožnila studijní cestu přímo do Běloruska, a tím mi pomohla zprostředkovat přístup k u nás nedostupným publikacím, především však k rukopisné autorově literární pozůstalosti.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2019

.....

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá vzájemným prostupováním faktuálního a fikčního psaní v díle běloruského prozaika Alěse Adamoviče. Analyzována jsou dvě díla označovaná v paratextech jako dokumentární (*Moje ves lehla popelem*, 1975; *Knihy o blokadě*, 1981), jež jsou složená ze zápisů orálních svědectví, a dvě díla románová, inkorporující řadu autentických dokumentů (*Návrat do Chatyně*, 1972; *Katani*, 1981). Na příkladu těchto textů práce ukazuje, jak jsou (hypotetické) hranice mezi faktem a fikcí v jednotlivých dílech stírány a překračovány.

První, literárněhistorická část práce stručně shrnuje hlavní koncepce vztahu mezi uměním a skutečností v sovětském prostoru, počínaje formalistickou školou a jejím zájmem o žánrové inovace a konče důrazem na individuální čtenářskou recepci u Lidije Ginzburgové a Pjotra Palijevského. Tato pluralita se odráží nepřímou i ve druhé části práce, věnované Adamovičovu uvažování o pojmu pravdivosti v literatuře; s tím je spojena otázka vlivu žánrové tradice na recepci díla. I v autorově myšlení se ukazuje role čtenáře jako ústřední; pro popis recepčního aktu je využit Lessingem rozpracovaný koncept klasické katharsis, jenž umožňuje poměrně přesný popis procesuality recepce daných textů. Třetí a poslední část práce je zaměřena na interpretaci vybraných děl se zřetelem k tomu, jakou funkci v jejich celku zastávají vložené dokumentární pasáže. Aby bylo názorně prokázáno, že mohou být využity k artikulaci bezútešnosti fragmentarizovaného světa postrádajícího scelující jednotu, na druhé straně však mohou rovněž tuto ideální a utopickou jednotu a soudržnost světa proklamovat, je využito jednak rozlišení Petera Bürgera mezi díly symbolickými a alegorickými, jednak filosofického konceptu autenticity lidské existence v pojetí Charlese Taylora. Oba přístupy se ukazují jako dostatečně zobecňující, a tedy vhodné literárněteoretické nástroje k deskripci uvedených tendencí. Cílem práce tedy není pomocí vybraného analytického nástroje oddělit v rámci Adamovičova díla faktuální a fikční narativy, ale poukázat na obtíže při aplikaci této distinkce a popsat hlavní faktory, jež je vhodné při vzájemném rozlišování a interpretaci fikčních i nefikčních děl sledovat.

Klíčová slova: faktuální literatura, běloruská literatura, válečná literatura, Alěs Adamovič, dokument, trauma, symbol, alegorie

Abstract

The thesis focuses on mutual blending of the factual and the fictional writing in the work of a Belarusian author Ales Adamovich. Regarding the choice of the analyzed works, two of them (*Out of the Fire*, 1975; *Leningrad Under Siege*, 1981) are identified as documentaries in the paratexts. These two works consist of recorded oral testimonies. The other two analyzed works (*Khatyn*, 1972, *The Chasteners*, 1981) are fictions, incorporating, however, several authentic documents. Using these works as examples, the thesis illustrates how the (hypothetical) borders between the fact and fiction are blurred and trespassed.

The first, literary-historical part will briefly summarize the main concepts of the relationship between art and reality in the Soviet area, beginning with the Formalists and their interest in genre innovations, and concluding with an accent on the individual reader reception of Lidiya Ginzburg and Pyotr Palievsky.

The plural aspect is implicitly reflected also in the second part of the thesis, focusing on Adamovich's thinking about the notion of truthfulness in literature. At this point, there is also a related theme of the impact of the genre tradition on the reception of the text. Also in the author's view, the role of the reader seems to be crucial. In the description of the receptive process, the concept of the classical catharsis developed by Lessing is used because it allows a relatively precise description of the processual character of the reception of the analyzed texts.

The third (which is the last) part focuses on the interpretation of the selected texts, with a special attention towards the function of the documentary passages in the whole works. The thesis argues that on the one hand, these passages may be used to articulate the misery of a fragmentary world missing any unifying frame, but, on the other hand, that they may also proclaim this very unity, however idealistic and utopic. In order to exemplify these aspects, the thesis uses firstly, a distinction by Peter Bürger between symbolical and allegorical works, and secondly, a philosophical concept of the authenticity of the human existence by Charles Taylor.

Both approaches appear to be general enough, which means that they are suitable literary-theoretical tools for a description of the above-stated tendencies. Thus, the aim of the thesis is not to distinguish the factual and the fictional narratives in Adamovich's work from each other by use of a selected analytical tool, but rather to explain some difficulties in the application of this distinction and to describe the main factors which should be observed in the distinction and interpretation of the fictional as well as non-fictional works.

Key words: non-fiction, belarusian literature, war literature, Ales Adamovich, document, trauma, symbol, allegory

OBSAH

Seznam zkratk.....	7
Úvod	8
I. Literárněhistorická část	12
1. Vybrané přístupy k fakticitě v ruském myšlení o literatuře 20. století	12
1.1. Formalisté aneb od Periferie k centru.....	13
1.2 Literatura faktu aneb Proměna skutečnosti.....	17
1.3 Socialistický realismus aneb Produkce pravdy	23
II. K aspektům faktuality v díle Alěše Adamoviče	33
2. Fakt, dokument a status pravdivosti	33
2.1 Fakt a dokument – terminologický exkurs	33
2.2 Pojem pravdy a jeho kategorie.....	37
3. Co dělá literaturu literaturou: otázka žánru a role čtenáře	48
3.1 Na hranicích literatury.....	48
3.2 Žánr.....	52
3.3 Katharsis a čtenářská recepce	56
III. Interpretační část	62
Úvodem	62
Autenticita a neautenticita lidské existence	66
Symbol a alegorie	68
4. Dokument a jeho role při utváření národní pospolitosti	72
5. Návrat do Chatyně: dokument jako výraz izolace	88
6. Katani: dokument jako výraz neautenticity	98
Několik poznámek v závěru III. části práce	112
Závěr.....	114
Prameny a literatura.....	122

Seznam zkratek

(užívaných pro citování děl Alěse Adamoviče):

XII

Хатынская повесть. Cit. dle vydání in: АДАМОВИЧ, Алесь. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 3. Минск: Мастацкая літаратура, 1982, с. 5–198.

ЯВВ

Я з вогеннай вёскі... Cit. dle vydání АДАМОВИЧ, Алесь; БРЫЛЬ, Янка; КАЛЕСНИК, Уладзімір. *Я з вогеннай вёскі...* Мінск: Мастацкая літаратура, 1983.

КР

Каратели. Cit. dle vydání АДАМОВИЧ, Алесь. *Каратели*. Радость ножа, или Жизнеописание гипербореев. Минск: Поппури, 2014.

БК

Блокадная книга. Cit. dle vydání АДАМОВИЧ, Алесь; ГРАНИН, Даниил. *Блокадная книга*. Минск: Мастацкая літаратура, 2015.

ЗК

Записные книжки. Cit. dle *Неман*, 1997, но 1, с. 3–67; 1997, но 7, с. 4–91; 1998, но 1, с. 3–79; 1998, но 11–12, с. 59–129; 2001, но 7, с. 7–98.

Том 1–4

АДАМОВИЧ, Алесь. *Собрание сочинений в четырех томах*. Минск: Мастацкая літаратура, 1981–1983. (Výjimku představují citace z XII, na niž je odkazováno zvlášť.)

Úvod

Alěs (Aljaksandr) Adamovič (1927–1994) je v kontextu současné bělorusistiky postavou spíše opomíjenou, a to i přesto, že jej nedávno jako svého učitele označila i držitelka Nobelovy ceny za literaturu, Světlana Alexijevič.¹ Jeho dílo je často vykládáno pouze v mezích liberálního proudu sovětských autorů 60. let a jeho odkaz je tak často nazírán poněkud jednostranně, přestože autorovo dílo prošlo zajímavým a dynamickým rozvojem. Svou literární dráhu začal v 50. letech teoretickými statěmi v duchu socialistického realismu. Prvním beletristickým dílem, dialogii *Partyzáni*, se připojil ke směřování sovětské válečné prózy k zájmu o větší psychologizaci a zájmu o individuální osud prostých vojáků.

Na tyto počáteční impulsy ovšem navázal Adamovič tvůrčím způsobem. Zejména období od počátku 70. let do poloviny 80. let lze označit za vrcholnou fázi jeho tvorby, kdy se propracovává k osobité formě i způsobu uvažování. Abychom tento proces mohli blíže uchopit, je nutno zde předeslat základní způsob dvojího traktování pravdivosti, jak jej nastolila právě literatura 60. let: „Для тех, кто жаждал перемен, ‚правда жизни‘ ассоциировалась с пафосом бесстрашного и бескомпромиссного критического исследования действительности. Для их противников «правда жизни» означала ту наперед известную истину («нашу, партийную правду»), с которой художник должен сверять свои впечатления о действительности и по которой, как по готовому лекалу, можно судить о его произведении (Lejderman–Lipoveckij 2008: I/96nn.).

Právě prohloubením zájmu o otázku pravdy v literatuře, vedlo posléze Adamoviče jak k přesnějším diferenciacím těchto pojmů, tak k subtilnější práci s kompozicí svých literárních děl. To souviselo bezprostředně s jeho fascinací přímými ústními svědectvími pamětníků války, jež nejprve v autorském kolektivu shromažďoval, posléze komponoval v promyšlené knižní celky. Právě tato jeho mnohostranná a jím samým obsáhle reflektovaná práce s dokumentem v literatuře je předmětem této práce. Právem lze totiž právě ji označit za jednu z nejpřínosnějších oblastí Adamovičovy tvorby; stála nejen u zrodu nových způsobů psaní, kdy trvale ovlivnila dílo Světlany Alexijevič, ale v sovětském prostoru jako by (byť bezděčně) zároveň předznamenala i rozvoj orální historie a částečně i mediální studia (přičemž oba tyto fenomény se do obecnějšího povědomí v daném prostoru dostávají teprve po revoluci v průběhu 90. let). Ani tím však pole Adamovičova působení zdaleka není vyčerpáno; zejména

¹ Srov. její přednášku po oficiálním udělení Nobelovy ceny ze dne 7. 12. 2015, dostupnou na https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/alexievich-lecture_ry-4.pdf.

od 80. let, v souvislosti s černobylskou katastrofou, se začal angažovat též jako významný publicista a jeho osobní nasazení při řešení vzniklé krizové situace patří dodnes k jedné z jeho největších (mimoliterárních) zásluh.

I proto je zarážející, že jeho osobnost a dílo dosud byly, a to i v postsovětském prostoru, reflektovány pouze okrajově. Chybí dosud jakákoli souhrnná monografie o něm, jeho dílo není ani uspokojivě souborně kriticky vydáno (poslední sebrané spisy vycházely ještě za jeho života mezi lety 1981–1984), tím méně pak bibliograficky zpracováno. Jeho dílu se dostává reflexí pouze částečných, a to ještě v souvislosti právě se Světlanou Alexijevič, jako jejíž „předchůdce“ je obvykle interpretován a vnímán (jak dokazuje i většina disertačních prací jeho dílu věnovaných). Právě tento krajně neuspokojivý stav adamovičovského bádání stál u zrodu této práce. Zároveň však pochopitelně přináší i podstatné obtíže a omezení, s nimiž se musí vyrovnávat – především na poli vydání a zpracování autorova díla.

Rovněž v českém prostředí je dnes Adamovičovo dílo zcela zapomenuto.² Ačkoli v průběhu 70. a 80. let byla všechna stěžejní Adamovičova díla daného období přeložena (s větší či menší věrností) do češtiny, jednalo se o tehdy známé první (často výrazně cenzurované) verze daných děl, jež se často od pozdější, finální verze v mnohém výrazně odlišují. Navíc bylo autorovo dílo v českém prostředí interpretováno striktně v rámci normalizačních literárněvědných stereotypů, založených na novém traktování marxistické ideologie a socialistického realismu.

Zajímavým svědectvím takových interpretací jsou dochované metodické materiály, určené pro besedy nad některou z autorových knih v rámci akcí pořádaných okresními knihovnami. Například jeden z nich sice zdůrazňuje, že v případě autorových *Blokádních deníků* jde o „zcela nový umělecký útvar“ (Brunclíková 1984: 2), toto tvrzení ale není nijak rozvedeno, naopak celá interpretace má směřovat k tomu, že „oba autoři svým pojetím a zaměřením dokumentárních knih o blokádě Leningradu plní věrně odkaz Julia Fučíka“ (ibid.: 4). Z tohoto pevně daného rámce se ve svých pokusech o interpretaci faktu v literatuře nevymanil ani Radko Pytlík; neboť na příslušném místě jeho monografie *Literatura faktu* se dočítáme, že Adamovičova a Graninova práce na *Knize o blokádě* sice svádí mnohdy k beletristickému zpracování, „ale tomuto nebezpečí autoři nepodléhají, zůstávají věrni věcnému a střízlivému typu způsobu podání. Tím vytvořili příkladné dílo literatury faktu

² V povědomí vzdělaného českého recipienta zůstává snad pouze film *Jdi a dívej se!*, založený právě na autorových knihách, je však otázkou, do jaké míry je v povědomí českého diváka se jménem autora předlohy spojován.

socialistického typu“ (Pytlík 1987: 81). I pro české prostředí by tedy tato práce mohla znamenat značný přínos.

Neuspokojivý stav adamovičovského bádání (jak již bylo naznačeno výše) znamená pro předkládanou práci jistá omezení. Je to především nutnost alespoň částečně se vyrovnat s jednotlivými otázkami, které s jejím vlastním tématem zdánlivě souvisejí pouze částečně (patří k nim problematika traumatu v literatuře, orální historie, otázka autorství atd.). Navíc pokud chci ve své práci zvýraznit především široké možnosti, jakých Adamovič při své práci s faktem a dokumentem v literatuře využil, je nutno obrátit se k celé řadě literárněvědných nástrojů, jež takovéto zvýraznění co nejvíce umožní. Práce tak na první pohled jistě může být obviněna z eklekticismu, neboť se v ní prolíná celá řada zdánlivě spolu nesourodých literárněvědných směrů, přístupů a koncepcí; chtěla bych již v úvodu této práce zdůraznit (a podobná upozornění budou celou práci prostupovat i nadále), že použité přístupy chápu skutečně především ve smyslu určitých nástrojů, jež mohou sloužit k přesné artikulaci toho či onoho aspektu Adamovičova díla, který je v dané chvíli především třeba zdůraznit.

Práce je tematicky rozdělena do tří hlavních částí: V první se pokouším nastínit základní způsoby uvažování o roli faktu a dokumentu v literatuře v horizontu sovětské literatury do konce 60. let. Tato část práce má sloužit nejen jako jistý referenční rámec k situaci, do níž Adamovič svým dílem vstoupil, ale zároveň i jako poukaz k tomu, jak proměnlivé je historicky vnímání toho, co je v té které době pokládáno za dokument a kam jsou situovány hranice literárnosti.

Část II. se pokouší alespoň rámcově sledovat některé konstanty Adamovičova teoretického uvažování o vlastní práci s fakty a dokumenty. Zvýrazněn je tu na jedné straně již výše zmíněný koncept pravdivosti, na straně druhé dále otázka recepční, související s žánrovým zařazováním jednotlivých děl. Zde je rovněž položen hlavním akcent práce, totiž důraz na konkrétní recepční aktivitu při vnímání hranic mezi jednotlivými žánry a mezi fakticitou a fikcionalitou obecně.

Závěrečná a nejrozsáhlejší III. část se konečně na základě předchozích zjištění pokouší o interpretaci vybraných Adamovičových děl. Zvolena byla přitom jednak díla, označena svými paratexty jako dokumentární a faktuální: *Moje ves lehla popelem...* (*Я з вогненнай вёскі...*, 1975) a *Kniha o Blokadě* (*Блокадная книга*, první část 1977, druhá část 1981) a dvě díla charakterizovaná jako novely či romány: *Návrat do Chatyně* (*Хатынская повесть*, 1972), a *Katani* (*Каратели*, 1981). Právě zvolení těchto paratextových signálů se ukazuje jako přístup

velmi praktický, neboť jiné striktní oddělení těchto dvou oblastí tvorby (jak se jednotlivé interpretace snaží ukázat) je u Adamoviče prakticky nemožné. I zde má tedy jako hlavní akcent zaznívat ona variabilita při práci s jednotlivými dokumenty a fakty a jejich komponování do rámce celků knižních děl.

Z výše nastíněného snad vyplývá, že hlavním záměrem práce je kromě nového pokusu o pohled na literární dílo Alěše Adamoviče přinést také určitý (byť nepřímý) vklad do diskusí o tzv. dokumentární či faktuální literatuře obecně. Mnohé západní literární teorie s danými otázkami vyrovnávají buď skrze problematiku fikčních světů (jako je tomu převážně v anglickém prostředí, možno je však poukázat i na dílo Lubomíra Doležala), nebo se snaží vymezit naratologické příznaky fikčního či faktuálního vyprávění (jak je tomu v literární vědě německé, srov. především práce Dorit Cohnové a Kate Hamburgerové). Jakkoli jsou všechny tyto pokusy přínosné, chtěla by se tato práce pokusit alespoň nepřímo naznačit, že na nich nelze ustat a že jimi nelze širokou problematiku interakce fikčního a faktuálního v rámci literárního díla ani bezezbytku adekvátně deskribovat, natož pak vyčerpat všechny významy, které tyto interakce vždy generují.

I. Literárněhistorická část

1. Vybrané přístupy k fakticitě v ruském myšlení o literatuře 20. století

Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labilnější než hranice čínských státních útvarů.

Roman Jakobson

Literárnost je mnohvrstevnatá skutečnost, a proto vyžaduje pluralitní teorii, jež by zohlednila rozmanité způsoby, kterými jazyk uniká před svou praktickou stránkou, překonává ji a vytváří tak texty, jež mohou být přijímány a oceňovány jako estetické objekty.

Gérard Genette

Výroky zvolené do záhlaví této kapitoly se snad zdají být poněkud nepřipadné. Zejména Jakobsonův bonmot již dávno nelze považovat za provokativní, ostatně během více než 80 let, jež uplynuly od napsání proslulé stati *Co je poezie?*, jsme byli svědky tolikerého prostupování (a zaměňování) osobního i historického dokumentu a uměleckých děl, že posouvání a destruování hranic literatury se pro nás stalo „jedn[o]u z běžných uměleckých a literárních technik, natolik běžných a opotřebovaných, že nikoho dávno nenapadne uvažovat o dobových názorových základnách, z nichž vyrůstaly“ (Grebničková 2015: 22). Toto tvrzení rozhodně nelze brát za bernou minci, vždyť nepřetržité proměňování konceptualizací vztahů mezi životem a uměním, dílem a historickou skutečností, vyprávěním fikčním a faktuálním nastoluje stále nové výzvy pro literární praxi i teorii. Grebničková má však jistě pravdu, že je ošidné odhlížet při analýze a interpretaci vybraných literárních jevů od dobového myšlenkového zázemí, z nichž vycházely, stejně jako od konceptů jim předcházejících. Proto považuji za nutné v následující kapitole předestřít vybrané úvahy nad faktuálním psaním³ v sovětském prostoru od počátku 20. století do 80. let. Zde přirozeně vyvstává také otázka po vhodnosti druhého zvoleného citátu, neboť sovětské prostředí tolik potřebné pluralitě myšlenkových koncepcí příliš nepřálo. Sledovaná problematika však doznala řady odlišných formulací, snad proto, že

³ Termín sám i příbuzné pojmy a jejich užití bude s ohledem na kompozici práce vymezen v následující kapitole přímo v kontextu Adamovičova myšlení.

je úzce spojena přímo s pokusy o definici literatury. Hypotetickou výkladovou linií konstituce dokumentárních žánrů a jejich integrace do literárního systému je tak vhodnější vsadit do kontextu obecnějších otázek uvažování o literatuře, které zpětně daleko zřetelněji osvětlují přesun akcentů v hledání faktuálního psaní od avantgardního tázání po splnutí života a umění přes problematiku reprezentace v realistickém díle po různé podoby zájmu o literaturu tzv. „lidského dokumentu“.

Uvedené nepovažuji za nepatřičnou digresi ve výkladu ani vzhledem k tomu, že Alěs Adamovič nebyl ve vlastním slova smyslu teoretikem literatury, spíše literárním kritikem, znovu nacházejícím zapomenuté běloruské autory, a především pak pronikavým posuzovatelem soudobé válečné prózy. Ani ve své spisovatelské tvorbě se přímo teoreticky neinspiroval z žádného z níže probíraných uměleckých, literárněvědných či ideologických směrů. Ty však nejsou jen nezbytným uvedením do tématu, ale vymezují zároveň dobový horizont myšlení, jenž Adamoviče a jeho pojetí tzv. dokumentární prózy formoval a zároveň byl jeho díly (od 70. let) formován. V neposlední řadě také nabízejí různé analytické nástroje, které vybízejí k nečekaným úhlům pohledu na roli faktů a dokumentů⁴ integrovaných do Adamovičových textů.

1.1. Formalisté aneb od Periferie k centru

Problematiku vztahu mezi uměním a skutečností a jejich vzájemným mnohonásobným prolínáním a ovlivňováním se rozhodli na počátku 20. let programově „v novém světle“⁵ přezkoumat ruští formalisté, pro něž byla rovněž úzce spojena s otázkou epistemologickou. Jako *pars pro toto* jsem na počátku vyzdvihla Jakobsonovu „emblematickou“ studii *Co je poezie?* (1933–1934), přestože vyšla až po zániku vlastního formalistického hnutí v rámci autorova působení v okruhu pražského strukturalismu. Na onu věčnou otázku literární teorie odpovídá ovšem z perspektiv formalistického uvažování: literárností, tedy tím, co činí z jazykové promluvy umělecké dílo, je specifické použití jazyka: „Slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce.

⁴ Diference mezi oběma pojmy bude osvětlena v následující kapitole.

⁵ Mám zde na mysli především deklaraci autonomního postavení literatury a odklon od vulgárně pozitivistické povahy zkoumání, jímž byly zejména u raného formalismu z literárního bádání vyškrtnuty dobové dokumenty osvětlující jednotlivá díla skrze autorův život. Otázka poměru literárních děl ke světu tím však vyřešena nebyla a v různých obměnách se navracela.

[...] Slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (Jakobson 1995: 32). Tuto orientaci na výraz, jazykové utváření sdělení odsouvající do pozadí vlastní téma promluvy, nazývá poetickou (někdy rovněž estetickou) funkcí; a právě její dominance činí z jazykového projevu estetické dílo.

Ačkoliv je sám pojem poezie „labilní a časově podmíněný“ (ibid.: 31), poetická funkce jako prvek nepřevoditelný na prvky jiné, byť upozaděna, zůstává v jednotlivých dílech jasně pociťována. Z tohoto pohledu nelze tvrdit, že se deník a román liší co do vztahu k realitě, oba typy textů jsou jazykově ztvárněným, a tedy již z jisté perspektivy interpretovaným zpracováním skutečných nebo fikčních zážitků, jen je toto zpracování pokaždé uskutečněno pomocí jiných vyjadřovacích prostředků. Pro zařazení vybraného textu do sféry literatury tak není důležité, zda věrně vypovídá o nefikčních událostech, případně zda šlo původně o text vyžadující (slovy Mukařovského) pouze praktický postoj, ale to, nakolik může být jeho formální zpracování, jeho jazyková stránka, nositelem estetické funkce.

Gérard Genette, jenž se otázkou ‚hranic‘ literatury rovněž zabýval, přiřadil Jakobsonovo pojetí k tzv. konstitutivním poetikám, tj. těm, které pokládají „literárnost určitých textů [...] za získanou, definitivní a univerzálně viditelnou“ (Genette 2007: 6nn). Podstatné myslím je, že Genette postavil formalistickou orientaci na (zejména jazykovou) výstavbu textů, jež mají být pokládány za literární, do opozice vůči přístupům, navazujícím na Aristotelovu poetiku, které jako hlavní příznak literárnosti postulují fikční status textů (ibid.: 17). V obou případech je ovšem nositelem literární hodnoty text sám, ontologický status vyprávění a/nebo jeho formální ztvárnění umožňují zaujmutí estetického postoje a jeho přiřazení do sféry literatury, která nám umožňuje procítit „slovo jako takové“.

Jakobson sice připouštěl, že dobová recepce děl, respektive literární konvence, má rozhodující vliv na jejich (ne)zařazení do literárního systému,⁶ jeho pojetí ovšem není prosté jistého substancialismu,⁷ od něhož se mezi formalistickými přístupy oprostila nejvíce Tyňanovova koncepce literárního vývoje, jak ji představil především ve své studii *Literární fakt* (*Литературный факт*, 1924). Status literárního díla zde není dán inherentní vlastností

⁶ Viz např. jeho charakteristika Máchova vztahu k vlastním deníkům a poezii.

⁷ Jakobsonovo fenomenologičtí inspirované pojetí formy jako nositele literárnosti nebylo přitom ještě tak výrazně substanciální jako přístup Šklovského, který především ve svém pojetí literárního vývoje „vycházel z předpokladu, že každému literárnímu jevu je vlastní neměnná literární podstata – ‚literárnost‘“ (Steiner 2011: 114).

samotného textu, ale pouze vztahy mezi jednotlivými díly v rámci proměn systému.⁸ Literární evoluce je přirozeně i zde charakterizována jako směna řečových forem, avšak Tyňanov neuznává ontologické pojetí literatury ani závaznou roli tradice, ona evoluce je vždy „založena na boji a střídání jevů“ (Tyňanov 1987: 129).⁹ Pojetí literárního vývoje jako dynamického přeskupování literárních forem umožňuje zaměřit se i na literární vědou dosud přehlížené jevy, „které se vyznačují mimořádnou dynamičností a mají ve vývoji literatury dalekosáhlý význam, ačkoli neprobíhají na obvyklém literárním materiálu“ (ibid.). Střídání protikladných konstrukčních principů a materiálu umožňuje poté lépe popsat i posun zařazení různých typů textů „z dokumentu [...] na literární fakt“ (ibid.: 137).

Oblíbeným formalistickým (tedy nejen Tyňanovovým) příkladem vtažení původně neuměleckých útvarů do literárního systému byly vzpomínky, autobiografie a další žánry z oblasti tzv. egodokumentů.¹⁰ Zájem o tento druh textů byl podmíněn nejenom snahou o postižení zákonitostí literárního vývoje, ale rovněž otázkou po žánrových proměnách ve zlomových historických okamžicích, které čelily krizi velkých žánrů, zejména románu, jemuž byl prorokován zánik. Žánrová otázka se tak dostala do centra literárněvědných diskusí: „Onemocněli jsme absencí žánrů a jejich hledáním. Žánrová problematika se ve velkých literárních obdobích stává ústřední, a k takové době se, podle všeho, pomalu přibližujeme“ (Ejchenbaum 2012: 253).

Je však třeba zdůraznit, že z Tyňanovovy relační koncepce jsou vytěsněni účastníci literární komunikace a literární dílo tak podléhá determinismu ze strany literárního systému: „totožnost díla [je] výslovně určena jeho vývojovým postavením uvnitř literárního systému“ (Steiner 2011: 220). Jak Steiner pronikavě ukázal na příkladu dobového rozporného přijetí Chlebnikovových básnických experimentů (jež částí čtenářů nebyly pokládány za záměrně utvořená literární díla), je Tyňanovovo tvrzení, že „na literární fakt vám každý současník ukáže prstem“ (Tyňanov 1987: 127) přinejmenším velice sporné (Steiner 2011: 221). Nakonec se tedy

⁸ „Pokud jsou všechna literární díla literární, ale některá jsou v danou chvíli literárnější než jiná, není to jejich neměnná podstata, ale proměnlivý vztah mezi díly, jenž zakládá literárnost“ (Steiner 2011: 114).

⁹ Vzhledem k důrazu, jež Tyňanov kladl na radikální diskontinuitu literárního vývoje, by bylo zajímavé se ptát, zda by ruský formalista zcela odmítl Genettovo tvrzení, že existují žánrové soubory textů, které vždy budou pocítovány jako literární díla na základě své přináležitosti ke kanonickým (nutně konstitutivním) literárním druhům a žánrům: „Jestliže jsou nějaká eposy, tragédie, sonety nebo romány uměleckým dílem, není to na základě estetického hodnocení, byť by bylo všeobecně platné, ale protože jsou ze své podstaty fikční nebo poetické“ (Genette 2007: 21).

¹⁰ K užití tohoto pojmu v ruském prostředí viz Mestergazi 2007: 45.

v rámci formální školy na roli autora a čtenáře v procesu definování díla jakožto literárního zaměřoval daleko více Jakobson než Tyňanov.

Ani jeden z představených přístupů tak zcela nenaplnuje Genettovu představu poetik, označených jako kondicionální, které se nezajímají o to, jaké texty jsou literární, nýbrž spíše o to, za jakých podmínek se texty literárními stávají.¹¹ Ty si však nemohou nárokovat obecnější platnost, neboť jsou založené na individuálním vkusu a vycházejí především z rozšíření Jakobsonových tezí zaměřených na jazykovou formu (srov. Genette 2007: 20). Rolí individuálního recepčního aktu při utváření estetického objektu se ovšem příslušníci formální školy (ani Jakobson) příliš nezabývali. I přes značnou invenci při zkoumání toho, co činí literární sdělení uměleckým dílem, mohli jen těžko při své orientaci na formální stránku textů postihnout všechny druhy kondicionální literatury. Formalisté si nicméně byli vědomi, že žádný vědecký systém, tím spíše v humanitních vědách, není s to obsáhnout všechny singulární jevy. Proto chápali (možnou) existenci pomezích jevů, neodpovídajících jejich definici literárnosti, spíše jako nutné omezení svého zkoumání.¹²

Tento stručný výčet přirozeně zdaleka nevyčerpává formalistické uvažování v oblasti faktálního psaní,¹³ snad však alespoň naznačil hlavní linie jejich uvažování. Sice (v osobě Tyňanova) připustili, že jako umělecká díla mohou být přijímány texty stojící obvykle zcela mimo literární systém, zároveň však je tato možnost podmíněna abstraktními systémovými vztahy, jejichž příznivá ‚konstelace‘ umožňuje rozpoznat estetický potenciál formální výstavby díla. V těchto formulacích prosvítá vazba formalistů na soudobé avantgardní směry, odmítající představu umění jakožto pouhé ‚nápodoby‘ reality. Přímý vztah díla ke skutečnosti, jak zaznělo u Jakobsona, není důležitý, respektive se stejně vytrácí, převáží-li estetická funkce. Dokumentárnost děl je tak ‚redukována‘ na neotřelý literární postup. Pravda, formalisté deklarovali i zájem o nový materiál: „Autor si ‚nevymýšlí‘ v tom smyslu, že by pro své postavy vynalézal zvláštní zápletky či situace, ale vypráví o svých či cizích pozorováních. Přináší svěží, nepoužitý materiál“ (Ejchenbaum 2012: 255). To je však spíše pouze záminkou pro sledování nových syžetových postupů tento materiál přetvářejících. Pokud vztáhneme formalistické

¹¹ „V jakých podmínkách nebo za jakých okolností nějaký text, aniž by se vnitřně proměnil, přestává být dílem?“ (Genette 2007: 7).

¹² „Stačí, existuje-li řada jevů, které do zkoumané oblasti nepochybně patří – přítomnost jiných jevů, které se jen více či méně vyznačují uvedeným příznakem a stojí tudíž takřkajíc na hranicích zkoumané oblasti, nás nezabavuje oprávnění tuto oblast jevů zkoumat, nemůže také znehodnotit zvolenou definici“ (Tomaševskij 1970: 9).

¹³ Především zůstal stranou formalistický zájem o problematiku tzv. bytu, která přitom úzce souvisí s definováním nové literatury faktu ve 20. letech.

uvažování k vlastnímu tématu této práce, pro Alěše Adamoviče by bylo jen těžko přijatelné vzhledem k jeho předpokladu úzkého provázání estetické a etické hodnoty díla v procesu jeho produkce i recepce. *A vice versa.*

Předpoklad autonomního statusu literatury tedy formalisté nikdy nepřekročili. I proto je zajímavé, že se Viktor Šklovskij, aniž formalistické uvažování opustil, připojil k uskupení hlásajícímu úplný zánik umění a jeho rozpuštění v každodenní komunikaci – k tzv. literatuře faktu.

1.2 Literatura faktu aneb Proměna skutečnosti

Literatura faktu představuje nejrozvinutější a nejradičálnější koncepci faktuálního psaní vytvořenou v sovětském prostoru, přestože netvoří koherentní teorii, nýbrž spíše souběžné uvažování několika teoretiků a umělců, již se na krátkou dobu sešli v okruhu časopisu *Novyj Lef* (1927–1928). Nejvýraznějším výstupem hnutí, které se poměrně brzy rozpadlo kvůli vnějším tlakům i vnitřním rozporům, zůstává programový sborník *Literatura faktu* (*Литература факта*, 1929). Ani na základě tohoto sborníku však není lehké myšlení lefovců ve zkratce postihnout, jak dokládají různé, často protichůdné výklady. Za zdánlivě jednoznačným východiskem: „Мы – против литература вымысла, именуемой беллетристикой; мы – за примат литературы факта“ (Čužak 2000: 11), se skrývají odlišné názorové proudy, příkládající proklamovanému zániku tradiční literatury a jejímu nahrazení novým systémem dokumentárních žánrů různé významy. Mimo to šlo o směr pevně provázaný s avantgardním hledáním nového porevolučního umění. Jestliže Marx, Engels ani Lenin nevytvořili ucelenou teorii marxistického umění, otevíral se zde prostor pro různé experimenty; literatura faktu byla ovšem již jejich „labutí písní“ (Zalambani 2006: 11).

Velmi obecným programem lefovců byla orientace „на новую, пробивающую уже себе дорогу литературу – литературу не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказаной правды“ (Čužak 2000: 5). Zaštit'ování se „skutečnou pravdou“ v kontextu avantgardního hnutí ještě nemusí svědčit o fakticitě a dokumentárnosti příslušných děl; pravda umění, deklarovaná jako ono nazření „pravé“ skutečnosti, je totiž kategorie definovaná na zcela jiných základech než pravda dokumentární, faktická, pravda ‚reálného‘ světa. Avantgardní experimenty v umění, jež byly svéráznou reakcí na ‚popisnost‘ zdánlivě přežitého realistického umění, ovšem lefovci zavrhuji deklarativním

obratem k vyhocenému antiestetismu a kritikou tradičních podob a forem literatury. Ta by se nově neměla vydělovat z ostatních výrobních a ideologických nástrojů určených pro budování nové společnosti. Umění by tedy mělo být hodnoceno pouze dle své ‚užitečnosti‘, tj. podílu na proměně světa.

Toto vymezení vychází z tzv. utilitárního umění, vyvazujícího umělce z dosavadní role; ten se stává pouze „рассказчиком, коллекционером и монтажером событий“ (Zalambani 2006: 11). Nové úkoly připisované literatuře předpokládají především zánik staré (=fabulované) literární tradice, jež má být zcela nahrazena díly tvořenými pouze „selekcí a montáží faktů“ (Čužak 2000: passim). I tato podoba literatury měla být ovšem pouze přechodná a zůstat v platnosti pouze do doby, než se život natolik prolne s uměním, že všechna umění budou moci zaniknout.¹⁴ Mezi lefovci samými, natož mezi jejich pozdějšími interprety, však nevládla shoda, zda jde skutečně o nové pojetí literatury jako ideologického a komunikačního instrumentu, nebo jen o radikální přeskupení literárních žánrů, odehrávající se v obvyklém ‚prostoru‘ směny literárních forem (srov. Arseňjev 2016: 183).

Nejistota ohledně pojmového obsahu literatury faktu by však neměla překvapit: její teoretici si nikdy ani jednoznačně nevymezili ústřední pojem, na němž se rozvoj nové literatury měl zakládat. Osip Brik sice píše: „Надо любить факты, надо точно и резко разграничивать факт от вымысла; нельзя путать этих вещей“ (Čužak 2000: 83), avšak v lefovských textech nikde nenalezneme, co přesně je oněmi fakty míněno. Z příkladů operování s tímto pojmem lze sice odvodit, že fakt je v tomto případě, zjednodušeně řečeno, jistý výsek skutečnosti, singulární událost, jež má, verbálně¹⁵ zpracovaná a pomocí montáže spojená s dalšími událostmi, vytvářet vyšší celek. Řečené ovšem nevysvětluje samotný termín *literatura faktu*, spájejícího v sobě zdánlivě zcela protikladné fenomény: literaturu, spojovanou typicky s fikčností, a fakt, faktualitu. Souhrn možných interpretací tohoto pojmu nabídl např. Weinstein:

- 1) литература нового, еще не эстетизированного объекта (повседневности),
- 2) нехудожественное документальное письмо, метод которого под давлением неэстетизируемого материала призван заместить литературу,

¹⁴ V takovém případě někteří radikální lefovci (Sergej Tretjakov, Nikolaj Čužak) předpokládali, že literatura bude „заменена чем-то вроде всеобщей коммуникативной сети по образцу современных социальных сетей, где письмо будет равно принадлежать всем и носить исключительно утилитарный характер“ (Arseňjev 2016: 183).

¹⁵ Jazyková medializace není v tomto případě jedinou, zmíněný postup je v obrysech paralelní dobovému dokumentárnímu filmu, zejména dílům Dzigy Vertova. Filmové médium ostatně lefovce (zejména Šklovského a Tretjakova) výrazně ovlivnilo.

3) литература нового литературного факта [Weinstein 2001: 750, cit. dle Arseňjev 2016: 191].

Sám Weinstein charakterizuje lefovské pojetí literatury faktu pomocí poslední uvedené možnosti. Jak ale Arseňjev rozumně namítá, záleží jakákoli definice na použité optice – zda se díváme na problém z hlediska nového, dokumentárního materiálu, tj. zda samo zapojení faktu lze chápat jako estetizující postup, nebo z hlediska umělecké deformace tohoto materiálu (Arsen'jev 2016: 191–192). Obě možnosti výkladu lze na literaturu faktu uplatnit, a třebaže nejde vysloveně o dichotomii, můžeme v ní zhruba vydělit dva hlavní proudy.

K jejich pochopení je třeba se vrátit k jednotnému východisku lefovců, jímž byl rozšířený předpoklad zániku ‚starého buržoazního umění‘. Socialistickou skutečnost nelze zobrazit přežilými literárními postupy náležejícími poraženým třídám, neboť ty tuto skutečnost pouze nepřímou pokrývají (viz Čužak 2000: 10). Důraz na jednotlivce a psychologismus pokládané za signifikantní pro realistickou literaturu neodpovídají kolektivní epoše, a měly by být spolu s románem nahrazeny novými formami.¹⁶ Příznačné je, že při tomto akcentu pravdivý obraz nové společnosti nepodléhá deformaci v samotném aktu jazykového ztvárnění, ale skrze použití narativních postupů buržoazního umění, vsazujících mnohotvárnou skutečnost do omezených schémat.¹⁷

Obzvláště kritizovaným nešvarem, jenž přešel i do sovětské literatury, bylo podle lefovců zobecňování konkrétních faktů. Ve zkratce šlo o to, že spisovatelé namísto zachycení jednotlivých odrazů skutečnosti (lidí, továren atp.) raději pracují s vymyšlenými entitami, které jsou jakousi syntézou konkrétních objektů a subjektů. Typizace a obraznost obecně nyní měla být z literatury důsledně vymýcena a nahrazena působivostí konkrétního faktu: „Не образность – а точность, не дешевая символика, а правда живого факта“ (ibid.: 18). Řešení nabídnuté lefovcí je v tuto chvíli nasnadě: odvržení staré literární tradice a její nahrazení novými žánry,

¹⁶ Slovy Šklovského: „Мы считаем, что старые формы художественной литературы негодны для оформления нового материала и что вообще установка сегодняшнего дня – на материал, на факт, на сообщение“ (Čužak 2000: 191).

¹⁷ Formování literatury faktu bylo těsně spojeno s dobovou polemikou ohledně podoby socialistické literatury. Většina tezí lefovců byla proto formována polemicky proti oponentům. Výraznými tématy byly např. zobrazení „živého člověka“ v literatuře a vztah k literární tradici (tzv. учеба у классиков). Rekonstrukce těchto sporů přirozeně není pro tuto práci podstatná. K otázce schematizace v sovětské literatuře odkazují alespoň na Brikovu kritiku Gladkovova románu *Cement* (Почему понравился ‚Цемент‘. Ibid.: 86–90.).

kteří dosud stály na samé periférii literatury, zejména již zmiňované egodokumenty, od nichž se očekávalo, že zachytí životní fakta pokud možno nezkršená.¹⁸

Hlavním žánrovým ‚objevem‘ lefovců, propagovaným zejména Sergejem Tret'jakovem, byly ovšem noviny, vnímané nikoli jako soubor jednotlivých publicistických žánrů, ale jako jeden ideový i formální celek. V článku *Nový Lev Tolstoj* (*Новый Лев Толстой*) představuje Tret'jakov noviny téměř jako metaforu doby, vyjadřující dokonale její kolektivitu; bezejmenná masa dělnických korespondentů (rabkorů) je schopna pod stranickým vedením shromáždit a vyložit všechna potřebná fakta lépe, než by dokázal jakýkoli individuální spisovatel: „Каждая эпоха имеет свои писательские формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. [...] нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос - газета“ (ibid.: 31). Byla-li tedy předností staré literatury v dobách censury distance vůči popisovaným událostem, způsob, jímž autor fakta zhodnocoval a promýšlel, užitečnost nové literatury tkví naopak pro Tret'jakova v jejím pragmatickém rozměru, v možnosti okamžité interakce mezi autorem, čtenářem a skutečností.

Tím se Tret'jakov výrazně odlišuje od Šklovského, pro něhož bylo výše popsané zastarávání tradičních forem běžným jevem literárního procesu, jehož cyklické obnovování vyžaduje neustálé žánrové přeskupování. Literatura faktu mu tedy byla, řečeno s Weinsteinem, především „literaturou faktu literárního“, prostorem pro praktické i teoretické rozvíjení nesyžetové prózy (литература вне сюжета). Vlastní přesvědčení, že z autonomního prostoru literatury vykročit nelze, připisoval ve svých vyjádřeních i Tret'jakovovi,¹⁹ jenž ovšem spolu s Nikolajem Čužakem reprezentoval ideologicky orientované křídlo lefovců. Východiskem pro ně byla premisa výrazně utopičtější; v pregnanční zkratce to vyjádřila Papazian: „The material of art was reality itself, which art would transform“ (Papazian 2009: 15). Ani v tomto přístupu však nemohlo být od zřetele k formě upuštěno. Stejně jako Šklovskij i Tret'jakov akcentoval samotný proces konstruování faktických textů, jejich ‚udělanost‘ pro něj však již nebyla demonstrací ‚řemeslné‘ zručnosti autora, ale nutné deformace, již každá skutečnost během své medializace podléhá. Pokud lež realistického vyprávění spočívala v tom, že se snažilo zastřít

¹⁸ O (poněkud kruhovou) definici literatury faktu pomocí výčtu jednotlivých žánrů se pokusil N. Čužak: „Литература факта — это: очерк и научно-художественная, т. е. мастерская, монография; газета и факто-монтаж; газетный и журнальный фельетон (он тоже многовиден); биография (работа на конкретном человеке); мемуары; автобиография и человеческий документ; эссе; дневник; отчет о заседании суда, вместе с общественной борьбой вокруг процесса; описание путешествий и исторические экскурсии; запись собрания и митинга, где бурно скрещиваются интересы социальных группировок, классов, лиц; исчерпывающая корреспонденция с места; [...] памфлет, пародия, сатира и т. д. и т. д.“ (ibid.: 61).

¹⁹ „Viktor Shklovsky asserted in 1928 that Tret'jakov's ‚extreme‘ position in opposition to aesthetics meant only that aesthetics were ‚laid bare‘ and ‚liberated‘ to be redefined and renewed“ (Papazian 2009: 67).

fakt své zprostředkovanosti, v literatuře faktu je hodnověrnost faktického materiálu paradoxně zaštitěna antiiluzivností samotného aktu vyprávění, na niž je v textech lefovců upozorňováno (především zdůrazněním perspektivizace vyprávění a využitím přítomného času).²⁰

Ústředním tématem mnohých textů tak překvapivě není popis vybraného úseku ‚reality‘, ale to, jak autor-vypravěč tuto skutečnost vnímá a popisuje. Nejde jen o sebereflexivní postup, především se tak zdůrazňuje, že aby mohla být nová skutečnost pravdivě zaznamenána, je třeba se oprostit nejen od starých forem psaní, ale i starých forem vnímání světa. Velmi instruktivní je v tomto ohledu Treťjakovova programová esej *Сквозь непротертые очки* (1928), jež mimoděk nastoluje další problematický bod, totiž zda může jedinec sám zachytit objektivně probíhající dějinné procesy²¹. I při osvojení ‚správné‘ ideologické perspektivy je problematické zachytit detailně zdánlivě zanedbatelné věci a zároveň je vsadit do širšího (společenského, politického, dějinného) rámce. Domnívám se, že přitažlivost novin jako specifického žánru byla podmíněna právě ohledem na tuto otázku.²² Noviny jako celek představují nejenom montáž jednotlivých faktů, ale rovněž montáž jednotlivých autorských zkušeností, která je zcelena prizmatem stranické linie a může tedy poskytnout celistvější obraz směřování strany a země, aniž by se autor musel uchýlit k zobecněním (a tím k fikcionalizaci). Je tedy vyžadována názorová jednota, ale zároveň mnohost pohledů ve smyslu profesní specializace.

Profesionální spisovatelé popisující výrobní procesy, jichž se sami neúčastní a ani jim nerozumějí, se zbytečně uchylují k estetizaci a ‚syntéze‘ faktů. Proto si mají spisovatelé ideálně osvojit druhou, výrobní, specializaci, nebo ještě lépe, mají být nahrazeni rabkory, dělníky píšícími na aktuální zadaná témata ze své úzce vymezené perspektivy: ‚Метод рабкоров – это описание фактов с точки зрения специалиста-производителя‘ (Čužak 2000: 215). Neznalost konvenčních literárních postupů, vyzkoušených strategií výběrů a uspořádání vlastních znalostí není v jejich případě omezením, nýbrž výhodou, neboť tak alespoň nebudou modelovat svůj pohled na svět podle zvetšelych literárních vzorců. V delším časovém horizontu je tak profesionální spisovatel stejně jako celá ‚instituce‘ literatury předurčena k zániku, a i v literatuře faktu mají spisovatelé postupně zaujmout spíše roli učitelů adekvátních technik pro zachycení skutečnosti, případně ‚pouhých‘ zapisovatelů. Především je jim odepřeno výsadní

²⁰ Více viz Arseňjev 2016: 189–190. Pojetím a zpracováním temporalit v literatuře faktu se obsáhleji zabývali např. Avanesjan–Hennig 2014: 40–43.

²¹ „How to attain historical objectivity in a work of literature authored by a single person and therefore limited by that person's point of view“ (Papazian 2009: 44).

²² Třebaže i Treťjakov sám se nakonec uchýlil k rozpojení perspektivy vypravěče a autora (např. v románu *Дэн Шу-хуа*, 1930).

právo na interpretaci a výklad viděného, jak zdůraznil i sám Treťjakov: „Носители интересного материала зачастую не владеют пером. Мы, литературные профессионалы, должны к ним подойти как интервьюеры, как литературные секретари, и помочь им, имея в виду, что движемся мы к той эпохе, когда и без помощи писателя люди что надо зафиксировать, кого надо заигитировать“ (ibid.: 281).

Treťjakov ovšem zachází dál a zdůrazňuje, že nestačí skutečnost pouze zaznamenávat. Přesto musím s ohledem na náruživost, s níž Treťjakov při svých návštěvách kolchozů fotografoval tamní pracovníky, podotknout, že by byla velmi zajímavá otázka, jaké literární formy by propagoval, kdyby měl k dispozici lepší technické prostředky pro zaznamenávání hlasu a obrazu (např. přenosný magnetofon), tak jako v 70. letech Adamovič.

Podpora rabkorovského hnutí v podstatě naplňuje Treťjakovův ideál operativního modelu literatury, kdy autor-producent přijímá účast v životě samotného materiálu a literatura faktu se stává aktivní participací na proměně světa. Ve své (již citované) studii Arseňjev sice poněkud přecenil Treťjakovovo uvědomění si zcizující podstaty jazyka, když píše, že v jeho pozdním díle je jedinou cestou, jak se deformacím faktů vyhnout, pouze na tyto fakty poukazovat.²³ Podle mého názoru ale dobře teoreticky popsal poněkud spekulativní fungování operativního modelu, v němž jediným prostředkem, pomocí kterého lze zabránit odtržení označujícího a označovaného (má-li být v tomto případě označovaným skutečnost sama), je tzv. operativní deixe, při níž k tomuto odtržení nemůže dojít právě proto, že zobrazovaná situace/událost je skrze akt psaní sama neustále přítomná.²⁴

Jednáním se tak stává samotný akt vyprávění, jehož se autor a čtenář stávají aktéry: „читатели его очерков в свою очередь вбираются фабулой и разделяют с автором обязанности по развитию сюжета“ (Arsen'jev 2016: 193). Právě proto nemá, dovozuje Arseňjev, přirozeně smysl ptát se spolu s Weinsteinem po ‚literárnosti‘ literatury faktu, neboť již svou podstatou programově narušuje obvyklé hranice literárního díla, stírá role autora a čtenáře, a tím ustavuje literaturu faktu jako zcela jiný typ diskursivní praxe. Texty lefovců tedy nelze zaškatulkovat jako pouhé fakty každodennosti či pokus o objektivní zobrazení reality, ani jako fakty literární, jde spíše o specifický způsob (revolučního) jednání. Teprve v tomto

²³ „[В]се, что мы можем делать с фактами — так, чтобы не деформировать и не натурализовать их, это просто указывать на них“ (Arsen'jev 2016: 194).

²⁴ „[П]роблемы разрыва между языком и реальностью не возникает, коммутация между ними осуществляется в самих сшивающих действиях рабкора-фактографа. Подобная проблема возникает, только когда факт начинает рассматриваться изолированно, а знак — онтологизируется“ (Arsen'jev 2016: 194).

kontextu lze, myslím, adekvátně uchopit i Treťjakovův výrok: „Беллетристика – опиум для народа. Противозифие – в литературе факта“ (Čužak 2000: 28).

Přijmeme-li Treťjakovův operativní model za typ dokumentární literatury, vynikne tím spíše jisté nebezpečí, že dokumentarista, který nechce skutečnost pouze zaznamenávat, ale přímo ovlivňovat, se ocitá jen krok od vytváření nové (fikční) reality skrze vyprávění faktualitu pouze imitující.²⁵ Že Treťjakov právě k tomu směřoval, ilustrují již jeho texty ze sborníku *Literatura faktu*: „Для нас, фактовиков, не может быть фактов как таковых. Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг“ (Čužak 2000: 282). Výrazný ideologický náboj celého hnutí jinou možnost ani nepředpokládal, přesto (alespoň pro mě) od prvotních výpadů proti realismu, jenž prý věrný popis skutečnosti zaměnil lživou ideologií, k výraznému nominalismu socialistického realismu vedla až překvapivě krátká cesta.

Přesto však projekt literatury faktu v pojetí Šklovského i Treťjakova výmluvně demonstroval, že v procesu psaní nelze myslet fakty bez deformace, tj. že zaznamenávat znamená zároveň přetvářet. I proto se snad přes fascinaci moderními druhy mediálního zprostředkování reality (fotografie, film) přiklonili ke službám ‚nespolehlivého slova‘. Neboť třebaže zdánlivě nemá tak masový dosah, je slovo (psané i mluvené) význačným nositelem ideologie a může ‚konat svou práci‘, jak ostatně předznamenal už Brik: „Можно передать факт или описать событие только в определенном отношении. [...] Человек не должен-де уподобляться этому механическому аппарату, а должен сознательно, с определенной целью, с определенной установкой выбирать и пересказывать факты и события“ (ibid.: 76).

1.3 Socialistický realismus aneb Produkce pravdy

Proponenti literatury faktu vycházeli stejně jako strůjci socialistického realismu z vulgarizovaného marxistického materialismu, jehož základem byla víra v poznatelnost ‚vnější‘ skutečnosti. Možnost objektivního poznání zároveň předpokládala, že svět a předměty v něm obsažené existují nezávisle na lidském vědomí,²⁶ do něhož pronikají pouze jako

²⁵ Srov.: „Tretjakov's turn toward ‚operativism‘ begs the question: what is the difference between the writer's intervention into reality and the creation of a new reality in fiction?“ (Papazian 2009: 62)

²⁶ Srov. Např.: „Naivní realismus‘ každého zdravého člověka, který posud nebyl v blázinci nebo v učení u idealistických filosofů, spočívá v tom, že věci, okolí, svět existují nezávisle na našem vědomí, na našem Já a na

„odlitky“, odrazy skutečnosti. Tato koncepce poznání se promítla i do tzv. teorie odrazu v umění; vždyť je-li realita vnějšího světa obsažena v představách i pojmovém myšlení člověka, můžeme odvodit, že rovněž „v uměleckých obrazech jsou odraženy reálné vlastnosti vnějšího světa, [že] je v nich objektivní a absolutní pravda“ (Lenin 1950: 9). V takové (v podstatě antimentalistické) teorii poznání je ovšem nutno implicitně předpokládat ideální jazykovou transparenci, kdy jazyk přenášenou skutečnost a myšlení nijak nedeformuje; ve sféře literatury se potom nepřihlíží k zcizujícímu účinku rozličných narativních a poetických (respektive ozvláštňujících) strategií.

Stejně jako lefovci i většina revolučních i marxistických kritiků toto deformující působení jazyka²⁷ pocítovala a rovněž uznávala specifický status umění,²⁸ při ustavování dogmat sovětské literatury se ale těmto problémům vyhýbali. To ovšem nikterak nevadilo, poněvadž socialistickému umění byla záhy přidělena úloha svět přetvářet a tematizovat neustále snahu po dosažení budoucího vybudování socialistické společnosti.²⁹ Zatímco lefovci tak usilovali o budování socialistické společnosti skrze zpřítomňování aktuální zkušenosti se světem, již svým operativním přístupem inscenovali, socialistický realismus se začal obracet k budoucnosti, k ideálnímu modelu, k němuž v dialektickém rozvoji skutečnost směřuje: „На место реализма, понимаемого как отображение действительности, приходит

человеку vůbec“ (Lenin 1950: 114) či výrok o tom, že „věci o sobě skutečně existují a jsou pro nás úplně poznatelné, a to poznatelné i ve své existenci, i ve svých vlastnostech, i ve svých skutečných vztazích [...] i zákony myšlení odrážejí formy skutečné existence předmětů a jsou s nimi v úplné shodě“ (ibid.: 40–41).

²⁷ Výrazní teoretikové marxisticky orientované lingvistiky a literární vědy si byly problematičnosti tkvící v samotném užívání jazyka vědomi. Například Vološinov ve svém návrhu marxistické jazykovědy zdůraznil znakovou, a tedy i v širokém smyslu ideologickou povahu jazyka: „Kde je znak, tam je i ideologie. Všetkému ideologickému náleží znakový význam. [...] Každá oblast ideologické tvorby se specificky orientuje v skutečnosti a specificky ju lomí. Každé oblasti náleží osobitná funkce v jednotě sociálního života. Znaková povaha je však všeobecným určením všech ideologických javů“ (Bachtin; Vološinov 1986: 183).

Ostatně i Lunačarskij si byl vědom toho, že jazyk směřuje k abstrahování jevového světa: „Literatura je umění slova a každé slovo ve větší nebo menší míře vyjadřuje pojem“ (Lunačarskij 1975: 189).

²⁸ Uvědomování si podobné skutečnosti naznačují i některé výroky Leninovy, připouštějící umění jako tvůrčí akt umělce, zapojujícího do díla svou fantazii, stejně jako problematičnost pojmu odraz: „způsob, jakým rozum (člověk) přistupuje k jednotlivé věci, jak s ní snímá odliček (=pojmy), není prostý, bezprostřední, zrcadlově mrtvý akt, nýbrž složitý, rozdvojený, klikatý, zahrnující v sobě možnost odpoutání fantazie od života; a nejen to: možnost proměny (a přitom nepozorovatelné proměny, již si člověk neuvědomuje) abstraktního pojmu, ideje ve fantazii“ (Lenin 1950: 127).

²⁹ Anatolij Lunačarskij, jeden z hlavních tvůrců socialistického realismu, ostatně na nutnost vnímat případně současné neúspěchy socialismu výhradně pod zorným úhlem budoucnosti upozorňoval: „Socialistickou pravdu může vyslovit pouze ten, kdo ví, jakou budovu buduje, a komu je jasné, že i střechu ten dům mít bude“ (Lunačarskij 1975: 488). Zejména se tak obracel k „buržoazním realistům“, kteří se „omezovali“ pouze na nedostatky přítomnosti.

изображение, в основе которого лежит диалектическая интерпретация реальности“ (Zalambani 2006: 114).³⁰

Vyhlášení socialistického realismu oficiální doktrínou sovětské literatury skrze deklarativní příklon k realismu představovalo okamžitou „výzvu k pravdě“.³¹ „Co je socialistický realismus? Především je to realismus, věrnost skutečnosti“ (Lunačarskij 1975: 486). ‚Pravdivost‘ socialistického realismu však v praxi znamenala spíše snahu o vystižení podstaty stranické ideologie, přizpůsobení potenciální autorské reflexe skutečnosti dominantnímu, tedy kolektivnímu, mocenskému diskursu. Balancování nového umění mezi reálným a ideálním se ovšem záhy vychýlí na stranu toho, co je prozatím pouze imaginární. Literatura tedy „nehovoří o tom, co je. Hovoří o tom, co by mělo být“ (ibid.: 357), není chápána jako snaha o co nejdělejší zachycení (odraz) skutečnosti, ale přímo jako tvorba této skutečnosti skrze sám akt psaní.³² Literární fikce jsou v takovém procesu označovány za umělecké ztvárnění reality, ve skutečnosti ji však samy utvářejí, což lze popsat jako odsunutí referentu ve prospěch reference k ideologické konstrukci jakožto jinému souboru znaků. Do jisté míry lze tak vztáhnout na umění socialistického realismu daleko spíše než na sebereflexivní teorie lefovců Barthesovu (resp. obecně poststrukturalistickou) kritiku realismu, jenž svou autoritu staví pouze na referenční iluzi: „Cílem mimesis už není vytvářet iluzi skutečného světa, ale iluzi pravdivého diskursu o skutečném světě. Realismus je tedy iluze vytvořená intertextualitou“ (Compagnon 2006: 114).

Spolu s upevňováním kultu osobnosti a tendencí k monumentalizaci stalinského umění ve 30. letech je mimetismus vytlačován neustále sílící mytologizací sovětského života (Clark 2015: 159). Mýtus doplňuje dichotomii realita–fikce, v níž jsme se dosud pohybovali, a přehodnocuje běžná kritéria posuzování pravdivosti v aktuálním světě i ve fikčních světech socialistického realismu: „S rostoucí vzdáleností možného světa, s rostoucí roztržkou s empirickou realitou, a tím se zvyšující se ‚symboličností‘, klesá přitažlivost reality a roste přitažlivost mýtu [...] reference se odpoutává od životního světa a její vektor směřuje k mýtu,

³⁰ Pregnantně tuto myšlenku vyslovil ve své slavné eseji *Что такое социалистический реализм* A. Siňavskij, který navrhl místo socialistického realismu používat spíše pojem socialistický klasicismus, jenž lépe vystihuje fakt, že socialistické umění místo nápodoby skutečnosti usiluje o vyjádření předem dané ideje:

„Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность“ (Terc 1999: 156).

³¹ Srov. Zalambani 2006: 117.

³² Ve skutečnosti přirozeně nejde o odklon od Leninova chápání literatury, ale jeho naplnění, neboť i pro něj byla především nástrojem masové indoktrinace.

mění se typ pravdy, z pragmatické, faktové na metaforickou, mytickou“ (Zuska 2002: 108).³³ Zde se přirozeně nabízí otázka, jaké bylo postavení literatury faktu a dokumentárních technik v popsaném režimu ‚všeplatné pravdy‘, stojící ve 30. letech na mytickém, a ještě spíše religiózním, základě.

Od počátku 30. let dochází k opětovnému odsouvání dokumentárních žánrů na periferii literárního systému, případně do sféry ‚pouhé‘ žurnalistiky, a prominentními se opět stávají ‚tradiční‘ žánry literární fikce, zejména určitý typ románu. Literatura faktu však ze scény nemizí, je pouze transformována do čistě propagandistické podoby žurnalistického žánru bez vyšších ambic, sloužícího ještě razantněji prosazování dobové ideologie. Výrazná konjunktura reportáží a črt nastává během první pětiletky (1928–1932) (Zalambani 2006: 111–112), svého vrcholu poté dosahuje ve 30. letech (ibid.: 119), kdy bylo jejich posláním především informovat o úspěšné industrializaci země. Zároveň se tyto žánry již nevyhýbají fabulaci/fikcionalizaci, kterou představitelé literatury faktu dříve odmítali, byli však nuceni své dřívější názory revidovat. I Sergej Treťjakov přiznal primát literární fikce před dokumentárními žánry a dominantní postavení románu v literární produkci; jeho podrobení se oficiální doktríně nejlépe ukazuje skutečnost, že se stal zapisovatelem jednání I. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů r. 1934. Radikální revizi původních stanovisek dále potvrzuje v projevech a člancích z téže doby.³⁴

Ostatně Treťjakov měl ve svých radikálních politických formulacích k socialistickému pojetí umění velmi blízko. A experimenty lefovců s původně neuměleckými dokumentárními žánry se staly důležitým impulsem pro rozvinutí socialistického realismu a jeho indoktrinačních strategií (srov. Papazian 2009: 19nn.). Po odstranění avantgardní rétoriky a sebereflexivní kritiky samotné instituce literatury se v něm uplatňuje manipulativní potenciál faktu, kdy se

³³ Přestože pojetí mýtu a jeho pravdivosti, jež Zuska postuluje mj. v návaznosti na E. Cassirera a C. Lévi-Strausse, je odlišné od fungování socialistického mýtu, lze ho myslím na zkoumanou problematiku s jistou licencí rovněž vztáhnout.

Ono socialistické chápání mýtu lze snad dobře ilustrovat na myšlení Gorkého, propagátora orientace socialistického realismu na romantickou tradici, kterou považoval za velice blízkou mýtu, zejména v pojetí člověka. Viz např.: „Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получили реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы, — желаемое, возможное и этим ещё дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, — отношения, практически изменяющего мир“ (Gorkij 1953: 312).

³⁴ Např.: „Читателя уже действительно не удовлетворяет перечень фактов, он требует, чтобы эти факты были осмыслены, чтобы ему были показаны тенденции, заложенные в эти факты, проблемы, из этих фактов вырастающие, и люди, к которым читатель мог бы почувствовать теплые человеческие отношения“ (Treťjakov 1934, cit. dle Zalambani 2006: 160–161).

dokument stává rafinovaným rétorickým prostředkem garantujícím ‚objektivitu‘ vyprávěného, aby právě skrze tuto objektivitu, jež je ve skutečnosti pouhou iluzí, potvrdil autenticitu prezentované ideologie.³⁵ Socialistická literatura faktu se tak stává stejně ‚věrohodnou‘ jako dobové falšované statistiky. Dokumenty a fakty, o nichž referují a k nimž se vztahují, jsou vykonstruovány stejně jako romány.

Využití a integraci dokumentů do sovětského kulturního systému dovedl k dokonalosti zejména Maxim Gorkij ve svých reportážích a kolektivních projektech z 30. let,³⁶ v nichž slouží deklarace fakticity k rozvíjení koncepce „dvojí pravdy“ položené do základů socialistického realismu; jestliže literatura má inscenovat historický vývoj socialismu směrem k budoucnosti, fikční literární útvary mají za úkol jednak odhalovat pravdu o skutečnosti, jaká je, jednak, a to je jejich hlavním úkolem, musí tuto realitu popřít ve jménu budoucí utopie, která je z pohledu marxistického pojetí dějin absolutní, „vyšší“ pravdou mýtu (viz poznámka 33). Stejně pojetí jsme viděli již u Lunačarského, ovšem Gorkij onu iluzi objektivitu popsaneho posiluje právě používáním tradičně žurnalistických žánrů, v nichž využívá své svědecké autority. Vše, co je prezentováno jako pravdivé a zcela autentické, zároveň dokonale odpovídá didaktickému a propagandistickému účelu těchto textů a nese stopy výrazného narativního ztvárnění.³⁷ Podsouvání ideologického konstruktů za zdánlivě obnaženou skutečnost každodenní reality, jež jsem popsala výše, je u Gorkého rafinovaně skryto. Potenciální mnohovýznamovost jednotlivých životních a historických faktů je tak unifikována a podřízena zájmům jediné správné ideologie, stejně jako je z oficiálního kulturního³⁸ prostoru vyloučen člověk ve své neopakovatelné jedinečnosti ve prospěch neosobního kolektivního konstruktů.

³⁵ Precizně tuto možnost využití dokumentu pro účely sovětské propagandy popsala Papazian: „The documentary moment played a major role in the formation of socialist realism precisely because of its twin promises of objectivity and instrumentality: in offering the potential both to record a changing reality faithfully and to affect („produce“) it, documentary served as a precursor of the similar socialist realist concern with the representation of the path to the future and the ideological transformation of the reader“ (Papazian 2009: 210).

³⁶ Mám na mysli především cyklus črt *По Союзу Советов* (napsán v letech 1928–1929) a iniciaci knižní série *История фабрик и заводов* (vycházela v letech 1931–1938), mající za cíl zmapovat ‚historii‘ a činnost všech sovětských industriálních staveb a továren, a to především samotnými dělníky (resp. rabkory) s pomocí profesionálních spisovatelů. Nejslavnější knihou této série je pravděpodobně kniha o stavbě Běloomořsko-baltského kanálu *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства* vydaná roku 1934, jež je sestavena z příspěvků a svědectví prominentních sovětských spisovatelů.

³⁷ Gorkého přístupem k materiálové fakticitě v literatuře a fikcionalizačním strategiím ve vlastní románové a především reportážní tvorbě se zevrubně zabývala již citovaná Papazian 2009 (kapitola *Maxim Gorky, the Truth and the Collective*, s. 125–166).

³⁸ Atribut ‚kulturní‘ v tomto případě používám v širším významu jako komunikační prostor pro šíření oficiální ideologie.

Přes dílčí uvolňování závazného kánonu dochází k zásadnímu zlomu ve vývoji sovětské literatury až po roce 1956, kdy „na dvacátém sjezdu strany začal být hlásán tzv. ‚nový humanismus‘“ (Clarková 2015: 315). Ve společnosti dochází k celkovému uvolnění a odmítání stalinského státního i ideologického systému. K étosu „nového humanismu“ období tání patří i obecný posun priorit: do popředí zájmu se namísto sakralizovaných dějinných procesů dostává opět jednotlivec, zproštěný absolutní poslušnosti vůči státu, případně jinému nadřazenému kolektivu.³⁹ Na těchto proměnách se podílí (a reflektuje je) i literatura. Nemám na mysli primárně postupné ‚ohledávání‘ dříve tabuizovaných témat, jako spíše opětovný zájem o podrobnou povahokresbu postav. Oproti typizovaným hrdinům stalinské literatury se nově klade důraz na individualitu postav, jejich intimní prožitky a věrnost obecným morálním zásadám. ‚Vnitřní pravdivost‘, mravní integrita jednotlivce a jeho svobodná možnost volby je nyní nadřazována nadosobní pravdě stranické ideologie.

Právě vzhledem k hodnocení pravdivosti v literatuře nás návrat individualizace a psychologismu do literatury primárně zajímá. Jestliže cca od 30. do 50. let bylo literární dílo považováno za adekvátní reprezentaci předmětné reality, pokud realitu popisovalo již hotovým ideologickým prizmatem, v 60. letech spisovatelé usilují o obnovení vztahu k aktuálnímu světu. Nejedná se však o návrat ke ‚klasickému‘ realistickému románu 19. století, spíše usilují o navození iluze bezprostředního prožívání vyprávějícího subjektu, o sugesci jeho smyslových vjemů i rozvažování nad konkrétními dobovými problémy i obecnějšími filozofujícími otázkami. S tím souvisí i posun od rozsáhlých románů ke kratším žánrům (novelám a povídkám) a obměna narativních postupů. Zdánlivě ‚objektivní‘ er-formový vypravěč je stále častěji nahrazován personálním vypravěčem v ich-formě; rovněž se objevují zárodečné snahy o vyprávění pomocí proudu vědomí (Clarková 2015: 324).

V tomto kontextu nepřekvapí opětovně vzrůstající zájem⁴⁰ o různé dokumentární žánry, zejména o širokou oblast egodokumentů. Na rozdíl od radikálních tezí lefovců z 20. let samozřejmě nejde o odmítnutí literárních fikcí, nýbrž o hledání funkčního propojení mezi fakty a jejich uměleckým předpodstatněním, mezi dokumenty a fikčními promluvami. Objevování (čistě) estetického účinku dokumentů a faktuálního vyprávění se ostatně produktivně odrazilo

³⁹ Proměna pojetí ideálního sovětského člověka po roce 1956 a obecně směna hodnot v období tání je předmětem výkladu např. u Clarkové (2015: 315nn.) a Tone (1999: 6).

⁴⁰ Přes důležitost, již (pseudo)dokumentární žánry sehrály při formování autoritativní rétoriky socialistického realismu, zejména skrze vlivné působení Gorkého, postupně „[н]а исходе 1940-х и в первой половине 1950-х годов художественно-документальная проза была признана неактуальной“ (Tone, 1999: 18).

v ruské/sovětské literatuře celé poslední třetiny 20. století (např. Lejderman–Lipoveckij, 2003: 195; Tone, 1999: passim).

Přitom nejrůznější deníky, zápisky, korespondence, memoáry a obecně různé dokumenty byly přirozeně velmi často věnované druhé světové válce, dosud zobrazované především v monumentálních historických románech. Právě ve válečné literatuře se nejvýrazněji odrazila touha po autenticitě, jež se projevovala i ve fikčních dílech skrze pozornost k běžnému životu vojáka na frontě, prostředkovanému v zdánlivě nepodstatných detailech. Tato tendence odpovídá celkovému vývoji sovětské literatury v 60. letech⁴¹ s jejím zájmem o tzv. byt, kdy se v jednotlivých dílech opisuje především všední život obyčejných lidí a jejich (zdánlivě) marginální problémy (Clarková 2015: 333). I fabulované novely s válečnou tematikou z 60. let a 70. let se tak občas začínají stylizovat do podoby rozvinutých deníkových zápisků⁴² prostého vojáka, což můžeme vidět např. v díle Grigorije Baklanova, Vasila Bykava či Jurije Bondareva. Zároveň se pokračuje v edicích egodokumentů i v 70. a 80. letech. Úměrně tomu, jak první generace proživiší válku odcházela, byla pocíťována nutnost uchovat jejich jedinečnou zkušenost, jež by se ve své bezprostřední písemné fixaci stala jednak samostatným literárním faktem, jednak by sloužila jako cenný materiál pro nastupující generaci spisovatelů, již válku sami nezažili.⁴³

Na stále více aktualizovaný potenciál dobových dokumentů a periferních žánrů stát se hojně čtenými literárními fakty reagovali záhy literární vědci. Ruská literární věda vždy byla orientována především na žánrový vývoj (Tone 1999: 4), jak jsme viděli ve vztahu k různým typům egodokumentů už u formalistů, a otázka žánrové typologie tzv. dokumentární či umělecko-dokumentární literatury je od 70. let dodnes v ruském rozvažování nad dokumentární literaturou centrální.⁴⁴ K žánrové otázce se vrátím ve 3. kapitole, zde jenom letmo nastíním dvě pozoruhodné snahy o revitalizaci pojmu lidský dokument⁴⁵, jež obě vedou zpětně k témuž východisku, zájmu o člověka a jeho vnitřní prožitek.

⁴¹ Někteří badatelé v oblasti válečné literatury stopují zájem o autentické vzpomínkové žánry již do bezprostředního poválečného období (viz Akudovič 1987).

⁴² Je ostatně možné, že takové zápisky byly jejich původními pretexty, které byly poté literárně přepracovány (srov. Tone, 1999).

⁴³ K úvahám o nutnosti zachovat různá svědectví o válce a jejich následném ‚využití‘ viz sborník materiálů z konference pořádané Akademií věd BSSR r. 1983 redigovaný A. Adamovičem (*Литература и проблемы века*. Москва: Знание, 1986).

⁴⁴ Ze současných prací například Mestergazi 2007.

⁴⁵ Pojem měl ve vývoji ruské literatury dlouhou tradici, ačkoliv jeho význam nebyl nikdy přesně vymezen. Poprvé se v ruském prostředí objevil v diskusích nad Zolovým dílem a myšlením. Později se často objevoval v literární kritice stříbrného věku ve spojitosti s literaturou psanou ženami, kdy sice na jednu stranu sugeroval

První pojetí náleží Lidiji Ginzburgové, žákyni Jurije Tyňanova, která navazovala volně na učení formalistů a průběžně se věnovala i psaní biografických textů, do nichž se snažila vtělit traumatickou zkušenost s dobou leningradské blokády.⁴⁶ Zájem o zpracování vlastních prožitků a vzpomínek v literatuře se promítl do knihy *O psychologické próze (О психологической прозе, 1971, čes. překlad 1982)*, v níž se zabývala koncepcí osobnosti a vývojem jejího uměleckého zobrazení od korespondence přes memoáry po psychologický román. Jednotlivé formy se přitom liší především rozdílnou složitostí strukturní výstavby, přesně vedená hranice mezi jevy literárními a neliterárními pro ni ovšem neexistuje. Lidskými dokumenty definuje Ginzburgová typ písemností, který jsem výše označila za egodokumenty – dopisy, deníky, vyznání – tedy texty sloužící ke každodenní komunikaci, v nichž se však uplatňuje i estetický princip, třeba i neuvědoměle, a – řečeno formalistickým slovníkem – fakt životní se může stát faktem literárním.⁴⁷ Přístup Ginzburgové pokládám pro sebe za velmi inspirativní zejména proto, že dále rozvinula myšlenky formalistů a zdůraznila aktivní participaci čtenáře na utvoření estetického objektu: „existuje množství přechodných jevů, přičemž jeden a týž životní jev může nabýt podoby estetické a mimoestetické – **podle hlediska, přístupu vnímatele**“ (Ginzburgová, 1982: 15, zvýraznila JK).⁴⁸ Právě tento přístup pro mne bude v průběhu následující práce stěžejní.

Druhá aktualizace pojmu lidského dokumentu pochází ze studie marxistického literárního vědce Pjotra Palijevského *Документ в современной литературе*, v níž představuje vývoj od 19. století přes jím kritizovaný technicismus literatury faktu k válkou podnícenému zájmu o člověka v mezních situacích. Dobový dokument věcně pojmenovávající zdánlivě neuvěřitelnou realitu války je dle Palijevského pro čtenáře nejen působivější než mnohá literární díla, a to nejen tím, že emoční sílu, kterou navozuje realnost popsaných událostí,

jistou neumělost, zaměření výhradně na prožívání vlastního intimního života, fragmentárnost. Po revoluci se používal převážně ve spojitosti s memoáry vztahenými k emigraci a občanské válce. V prostředí pařížské emigrace ho zpopularizoval na počátku 30. let Georgij Adamovič, postupně se zpopularizoval zejména v okruhu časopisu *Číslo (Числа)* jako označení pro hledání nové literatury mladé generace. Jeho význam však vždy zůstával nejasný, označoval hraniční žánry literatury obecně (např. rukopisy), případně se lidský dokument vázal k jistým typům postav, stojících na okraji společnosti. Jak jsem naznačila, v sovětském prostředí se výrazněji popularizoval v 60. letech ve spojení s válečnou literaturou.

Podrobněji se vývoji tohoto pojmu a rozličným jeho významům věnovala ve své monografii Jakovleva (Наталья Яковлева: *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki 2012.)

⁴⁶ Nejvýznamnější z nich jsou mnohokrát přepisované *Записки блокадного человека*, poprvé částečně publikované r. 1984 v časopise *Něva*.

⁴⁷ „Estetický záměr může překročit mez, za níž se dopisy a deníky stávají zjevně literaturou adresovanou čtenáři – někdy budoucímu, někdy současnému“ (Ginzburgová 1982: 13).

⁴⁸ Volba terminologie z mé strany není rozhodně náhodná. Domnívám se, že úvahy Ginzburgové se pozoruhodně shodují s formulacemi představitelů pražského strukturalismu, zejména Jana Mukařovského.

by žádný spisovatel nezachytil, ale provokuje rovněž tím, že není vytvořen profesionálním spisovatelem: „Эти письма и дневники привлекают даже и не размышлениями, которых всегда ждали от их вольной формы, но возможностью поразмышлять самим — над человеком, которого застали за авторством врасплох, который не знал, что за ним будут следить, а если бы знал, то, может быть, пожелал бы представиться как-нибудь иначе. [...] Благодаря ему читатель спокойно видит тут в роли художника целое общество или жизнь, сотворившую и автора и документ“ (Palijevskij 1979: 158).

Poslední citovaná věta je obzvlášť důležitá, neboť zdůrazňuje aktivitu čtenáře, který je sám dokumentem vybudnut k tomu, aby od konkrétních faktů přešel k zobecňujícím formulacím. Roli zobecnění při proměně dokumentu v umělecký text zdůraznila i Ginzburgová, pro niž slova v uměleckém textu musí nabýt kvality obrazu, který je „vždy symbolický, reprezentativní, představuje jedinečný znak mnoha zobecnění“ (Ginzburgová 1982: 12). U ní jde o jedinečný akt autora přetvářejícího tak dokument o svém životě v umělecké dílo. Ostatně právě v otázce autorství se pojetí Ginzburgové a Palijevského fundamentálně liší. Zatímco Ginzburgová uchopuje umělecké dílo jako intencionální objekt, vytvořený autorem záměrně (který se však nebrání otevřít dílo vzájemnému rozumění se čtenářem),⁴⁹ pro Palijevského literatura lidského dokumentu (tedy různé dokumenty, zápisky, deníky, zpovědi) představuje spíše příklad zcela nezáměrného umění, období ready made objektů či tzv. art brut,⁵⁰ kdy je do sféry umělecké literatury vztažen text, který by za ni běžně nebyl považován (definujeme-li umělecká díla jako záměrně utvořená): „Внимание, подобное непрошеному любопытству, начало разыскивать где-то и другие, шероховатые, косноязычные ‚бумаги‘ и выносить их в литературу; они стали собирать множество читателей. Отсюда появилось нечто уж совсем новое — вид литературы без писателя, собственно литература человеческого документа. Ее стали пополнять все те подлинные свидетельства, которые заносились на бумагу без каких-то литературных намерений, но потом — вследствие разных непредусмотренных обстоятельств — получили распространение на правах художественных произведений“ (Palijevskij 1979: 158).

Není mi známo, že by se Palijevskij ve svých úvahách explicitně odvolával na Adamovičovy knihy, případně, že by Adamovič naopak reflektoval svou tvorbu pod dojmem

⁴⁹ Tuto linii myšlení můžeme vztáhnout k hegelovské definici umění, kdy krásné je to, co bylo vytvořeno duchem.

⁵⁰ V ruském prostředí se pro stále populárnější texty lidí z nižších vrstev společnosti bez literárního vzdělání, které jsou ve více či méně redigované podobě vydávány jako literární díla, používá označení *наивное письмо* (Mestergazi 2007: 134nn.).

z četby Palijevského. Ten však přesto nepřímou pojmenoval předpoklad, jež pokládám pro adekvátní recepci části Adamovičova díla za podstatný; především že sám dobový dokument může za jistých podmínek působit jako literární text nikoli jen pro svou syrovou, nezpracovanou formu, ale rovněž pro závažnost a emocionální sílu svého obsahu. Záleží ovšem především na potenciálním čtenáři, jaký postoj k textu zaujme. Z účastníků literární komunikace musí být právě jemu připsána intenzita niterného prožitku, jímž jsem rozvahu o lidském dokumentu otevřela. Zvýznamněním role čtenáře se Palijevského myšlení (možná nezáměrně) blíží Ginzburgové a – jak doufám ukáží následující kapitoly – oba dva autoři nabízí vhodné východisko k postižení faktuální tvorby Alěse Adamoviče.

Třebaže by do předestřené palety bylo možné přidat další odstíny, u úvah nad lidským dokumentem ze závěru 70. let přehled sovětských teorií faktuálního psaní končím. Důvodem není pouze to, že se jimi dostávám do doby Adamovičova hlavního tvůrčího vzepětí, ale stejně tak i fakt, že škála výše zmíněných přístupů by byla dále v podstatě již jen variována a doplňována; i proto pro mne představují dostatečný interpretační potenciál při další analýze Adamovičova myšlení. Ostatně jeho přístup k dokumentární tvorbě neustále osciluje mezi protiklady, jichž se zmíněné koncepce v různé míře dotýkají. Ohledává možnosti psaného textu jakožto média a zároveň vyzdvihuje mimetický rozměr literatury, vymezuje hranici mezi životní pravdou a uměleckou syntézou, kterou vzápětí sám znejistí, a jeho díla těkají mezi individuálním a kolektivním. Sám Adamovič tím nejplastičtěji demonstrovuje fakt, jenž se v této kapitole v historické perspektivě ukázal klíčovým: onu skutečnost, že uvažování o dokumentu je vždy komplementární dobovému uvažování o definování literatury jakožto celku a poslání jí připisovaném.

II. K aspektům faktuality v díle Alěše Adamoviče

V následující kapitole se nyní pokusím nastínit základní tendence Adamovičova teoretického uvažování o vlastní tvorbě na poli práce s dokumentem a faktem. V prvním oddíle (kap. 2.) se proto zaměřím především na otázky spojené s definicí dokumentu a faktu, dále na pojem pravdivosti a pravdy v literatuře, oddíl následující (kap. 3) se pokusí tematizovat prostupnost hranic mezi fikčním a faktuálním v rámci Adamovičova uvažování o žánru vlastních děl; závěrečný pasus věnovaný individuálnímu recepčnímu úkonu a nezastupitelné roli klasické katharsis má za úkol některé akcenty tohoto Adamovičova uvažování podtrhnout, zároveň pak připravit půdu následující, interpretační části práce.

2. Fakt, dokument a status pravdivosti

2.1 Fakt a dokument – terminologický exkurs

Я не преклонялся слепо перед документом. Не вся жизнь продокументирована, да и теряются документы.

Jurij Tuňanov

Пишу я исходя из факта. Стараюсь не изменять факт. Стараюсь сводить факты, далеко друг от друга стоящие.

Viktor Šklovskij

Při dosavadním popisu jednotlivých koncepcí faktuální tvorby snad poněkud zanikla jedna obecnější terminologická diference, u níž bych se ještě ráda pozastavila, jelikož je platná pro ruské/sovětské i české prostředí a její jemnější odlišení může napomoci k přesnějšímu postihu Adamovičova uvažování o literatuře i jeho tvůrčí metody. Jestliže totiž ve 20. a 30. letech v Sovětském svazu dominovalo označení literatura faktu (литература факта), případně se mluvilo obecně o faktografii, po druhé světové válce se pro různé žánry egodokumentů a podobných typů textů ujal název dokumentární (документальная) či dokumentárně umělecká

(документально-художественная) literatura.⁵¹ Literatura faktu nicméně ‚přetrvala‘ a dnes se používá jako synonymní k dokumentární literatuře, třebaže v ruské literární vědě zůstává primárně spojena s lefovským projektem. V českém prostředí je naopak užívána jako označení nefikční tvorby obecně, nikoliv pouze jako literárněhistorický termín, ač, pokud je mé pozorování správné, se od vstupu teorie fikčních světů do literárněvědného diskursu prosazuje spojení faktuální, případně nefikční literatura, zatímco literatura faktu se ujala v katalogích knihoven a knihkupectví jako zastřešující označení populárně-naučné a publicistické produkce.

A právě s ohledem na tuto rozrůzněnost vzniká nutnost alespoň pro potřeby této práce upřesnit pracovní užívané pojmy. K literatuře faktu tedy budu odkazovat, jak snad napověděla již předchozí kapitola, pouze v jejím literárněhistorickém významu. Faktuální a dokumentární literatura jsou ve svém konvencionálním užívání v zásadě spolu synonymní:⁵² okruh literárních děl, pro jejichž recepci je zvláště podstatný referenční vztah k mimotextové skutečnosti. V takto širokém vymezení se oba pojmy jeví jako zaměnitelné; arbitrárnost označení mimoděk uznává i Adamovič ve studii o díle Vasila Bykava: „там меньше всего придумки, там все, что касается сюжета и обстоятельств,— документально, как теперь принято говорить“ (Том 3: 401, zvýraznila JK). Lexikální základy obou pojmů však poukazují i na jisté významové odlišnosti.

Pro jejich ilustraci s ohledem na jazyk práce postačí snad český příklad. Následující hesla pocházejí z *Nového akademického slovníku cizích slov* z roku 2005:

dokument, -u m (1) 1. důležitá (úřední) listina, právní doklad, osvědčení; průkaz totožnosti (cestovní pas, legitimace ap.) 2. doklad svědčící o urč. skutečnosti n. sloužící jako pramen informací (kniha, článek, archivní materiály, obrazy, filmy ap.) [...]

fakt, -u m, kniž. faktum, -ta s (1) (zjištěná ověřená jednotlivá) skutečnost, událost, výsledek; pravdivý poznatek, údaj: historický, jazykový f. [...]

⁵¹ Tuto pojmovou směnu nelze přirozeně přesně vyznačit. Termín dokumentární literatura se sice v článkách a sbornících Nového Lefu užíval, ale nebyl natolik rozšířený. Více viz Mestergazi 2007: 8. Osobně se domnívám, že postupná terminologická obměna by mohla souviset s proměnou časové perspektivy. Původní projekt literatury faktu se orientoval na přítomnost, spočíval v zachycení a přetvoření přítomného okamžiku jakožto faktu, kdežto v poválečném období dominovala snaha o pochopení minulých událostí, z nichž většina byla dostupná nikoli přímou zkušeností, ale prostřednictvím písemných záznamů nebo ústních svědectví. Došlo tedy k významnému posílení epické distance.

⁵² Jejich přesná významová extenze ostatně záleží vždy na konkrétním vymezení.

Zatímco fakt je tedy primárně událostí, skutečností, dokument představuje již završený a fixovaný text.⁵³ Vazbu faktu na dokument lze nahlížet dvojím způsobem: buď fakty dokumentu předcházejí a nabízejí se přímé či nepřímé evidenci jednotlivce, jenž je na základě výběru sestavuje do dokumentu, nebo z opačného úhlu pohledu je to teprve dokument, jenž fakty sankcionuje, resp. fakty z nich činí teprve skutečnost, že byly pisatelem vyděleny z nerozlišitelného ‚běhu světa‘. Tím byla potvrzena jejich důležitost a průkaznost, ať již byla kritéria výběru jakkoli subjektivní. To nás přivádí k tomu, že fakt nemusí být objektivně daný, ani není jen výsadou reálného/aktuálního světa, ale „i fikce se skládá z řetězení faktů — událostí“ (Genette 2007: 36).

Tento předpoklad ostatně dotvrzuje i etymologie obou slovních základů, která nabízí opozitní definici přístupů k možnostem zachycení vybraného výseku skutečnosti. Zatímco latinské *documentum* znamenalo původně ‚svědectví, doklad‘, a označení dokumentární literatura tak z této perspektivy nepřímo implikuje snahu po co nejobektivnějším, pokud možno pasivním zaznamenávání reality, faktuelní tvorba skrze vazbu na lat. *factum* – ‚výkon, čin‘ označuje něco, co bylo záměrně vytvořeno, uděláno. Ostatně, jak jsem se snažila ukázat v první kapitole, projekt literatury faktu vycházel nepřímo právě z této oscilace mezi faktem a aktem.⁵⁴

Oba pojmy, fakt i dokument, umožňují rovnou měrou postihnout výstavbu nefikčních Adamovičových knih – ovšem z opačné perspektivy. Pokud fakta definujeme jako události či skutečnosti, z nichž sestávají skutečné i vymyšlené příběhy, zaměření na ně zdůrazňuje bez ohledu na jejich objektivní pravdivost a dokazatelnost⁵⁵ subjektivitu základních tvůrčích operací – selekce a kombinace. A právě tento akcent je důležitý ve vztahu k těm Adamovičovým textům, v nichž se vzhledem k specifické povaze většiny obsažených dokumentů – zápisů ústních svědectví – tyto operace odehrávají na několika úrovních: nejprve respondent během vyprávění vybírá důležité fakty, vztahující se k části jeho života, a autor poté z obsáhlého stenografického zápisu vybírá jisté pasáže, jež následně spojuje s jinými vyprávěními. Všechny stupně komponování knihy jsou tak již výsledkem subjektivního výběru.

⁵³ Mám na mysli přirozeně text v širokém smyslu, který je kódován i v jiné (nejazykové) sémiotické soustavě.

⁵⁴ Za výklad postupů literatury faktu pomocí etymologie vděčím inovativním pracím o literatuře faktu Devina Foreho: „Несмотря на сегодняшнюю тенденцию понимать факт как объективную данность — своего рода онтологический краеугольный камень реальности — необходимо помнить, что факты не находятся, они всегда производятся, фабрикуются, как свидетельствует этимология этого слова. Восходя к латинскому глаголу ‚facere‘ (‚делать‘, ‚творить‘), ‚факт‘ означает продукт труда, результат творения“ (Fore 2016: 185).

⁵⁵ Přirozeně se tyto kvality týkají faktů dokumentární literatury.

Zaměření na dokument naopak umožňuje vyjít od autonomních textových celků (zapsaných svědectví, deníků, zpráv, úředních listin, ...) a sledovat, jak tyto stylisticky i významově odlišné celky ve vzájemné dynamické interakci utvářejí jednotnou strukturu díla, případně ji narušují. Tato perspektiva se tedy jeví jako vhodná i pro analýzu Adamovičových ‚fikčních‘ děl, kde vybízí k tázání, jakým způsobem původní dokumenty či jejich stylizace vstupují do toku vyprávění.

Přestože se v textu této práce užívají termíny faktuální a dokumentární psaní v zásadě synonymně, není-li řečeno jinak, analyzované knihy *Я з возгненнай вёскі...* (dále *ЯВВ*) a *Блокадная книга* (dále *БК*) označuji jako knihy dokumentární. Pro typ textů, jimiž se v této práci zabývám, pravděpodobně nikdy nebude existovat jednoznačné vymezení, natož pojmenování, a proti mému návrhu lze nepochybně vznést množství námitek. I přesto věřím, že přívlastek dokumentární poměrně adekvátně postihuje heterogenní uspořádání, které je vlastní všem námi vybraným Adamovičovým textům včetně těch, jež spadají do oblasti literární fikce. Zároveň by ale neměl svádět k tomu, aby jediná působivost dokumentu jakožto fixovaného svědectví o skutečnosti byla spatřována v jeho výpovědní hodnotě. Nakonec i jeden z leitmotivů Adamovičovy tvorby i literární kritiky by se dal formulovat jako apel na to, že síla vyprávění spočívá v důslednosti myšlenkového procesu a jeho rozvíjení skrze moc slova, bez ohledu na to, zda tak postupuje Lev Tolstoj v díle založeném na jeho básnické představivosti či negramotná venkovská žena snažící se formulovat svou životní zkušenost.

I proto osobně vycházím z předpokladu, že stěžejním pro přístup k textu není ontologický status díla, ani klasifikace konkrétních narativních postupů, ale spíše zřetel k jeho strukturní výstavbě s důrazem na to, jak se ‚zřetel k realitě‘ u čtenáře podílí na konstituování díla jako estetického objektu. Právě tento zřetel vedl nakonec k nezbytnému rozlišení faktu a dokumentu. Přes vyloučení ontologického kritéria se nicméně přikláním užívat jako opozitní k přívlastku dokumentární/faktuální pojem literatura fikční namísto umělecká. Kupříkladu Ginzburgová při svém vymezení zdůrazňuje ničím neomezené možnosti organizace umělecké literatury proti literatuře dokumentární (Ginzburgová 1982: 31), zároveň však uvádí, že také dokumentární literatura je podmíněna svébytnou organizací materiálu, jde tedy o dva rozdílné stupně autorské ‚volnosti‘ při formulaci plánu díla. Přesto však se obávám, aby označení umělecký v této práci neimplikovalo naopak ‚neuměleckost‘ ve smyslu ‚neorganizovat‘

dokumentární literatury. Proto užívám termín fikční nikoli ve významu odlišného vztahu textových entit ke světu, ale spíše jako jiný způsob volby čtenářské strategie.⁵⁶

Nakonec je třeba zmínit, že tento obecný metajazykový úvod by měl napomoci snazšímu porozumění autorovy esejistiky a literární kritiky, neboť Adamovič operuje s pojmy jako dokumentárnost a dokumentární bez jasnějšího rozlišení, od konkrétních postupů práce s dokumentárním materiálem přes hypotetické autobiografické základy tvorby (ve statích věnovaných Lvovi Tolstému) či různé formy realistické fikce (viz výše uvedený citát vztahující se k Vasilu Bykavovi) až (přirozeně) po historické dokumenty, které si nenárokují estetické působení.⁵⁷ To neznámá, že by si Adamovič nebyl vědom různých podob vztahu ke skutečnosti v dokumentární a fikční literatuře nebo odlišných způsobů čtení. Spíše jde o příklad toho, proč je zrádné mnohoznačnost některých pojmů podceňovat.

2.2 Pojem pravdy a jeho kategorie

Мы как раз от этого ушли — от любой правды, которая не казалась привычно нашей.

Alěs Adamovič

Předchozí výklad implicitně vyznačil, že žádný dokument není zcela objektivní, nemůže být zbaven subjektivní perspektivy.⁵⁸ Fakty historie i lidského života přirozeně jsou pravdivé, ve smyslu jejich zjistitelnosti a ověřitelnosti z více zdrojů, ale pouze jejich narativizací, zřetězením do jasného příběhu jim udělíme určitý smysl. Tím se přirozeně dostáváme k otázce pravdivosti, resp. věrohodnosti vyprávěného. Nakonec slova ‚pravda‘, ‚pravdivost‘ patří v Adamovičových článcích a esejích vedle ‚dokumentu‘ a ‚dokumentárnosti‘ k nejméně frekventovanějším. Dotýkat se problematiky pravdivosti v literatuře fikční je poměrně ošemetné, jelikož se přirozeně nedá poměřovat měřítky pravdivosti v aktuálním světě.⁵⁹ Dokumentární literatura je však definována z části na čtenářském očekávání faktické přesnosti,

⁵⁶ Ostatně stojí za zmínku, že i fikce (fiction) se v anglofonním prostředí vztahuje také k záměrné textové organizaci, vybízející čtenáře, aby hledal mysl přímo v díle, nikoli mimo ně (toto pojetí rozvíjel např. Northrop Frye ve svém zásadním díle *Anatomie kritiky: čtyři eseje* (*Anatomy of Criticism: Four Essays*) poprvé vydané roku 1957.

⁵⁷ Přesnější analýza různých významů dokumentárnosti u Adamoviče by myslím vydala na samostatnou studii.

⁵⁸ Samozřejmě jsou i typy dokumentů, pro něž řečené neplatí (např. osobní průkazy, vstupenky, účty).

⁵⁹ Ač jak ještě ukáži v kapitole 3.3, toto tvrzení rozhodně neplatí absolutně.

třebaže ta přirozeně není zdaleka ‚absolutní‘. Přesto čtenář očekává, že si v textu uvedené skutečnosti může ověřit i z jiných zdrojů, případně si jinde najít i v textu použité publikované dokumenty. Proto je snad adekvátní se ptát, co deklarovaná pravdivost znamená alespoň v Adamovičových dokumentárních knihách. Tím spíše, že zaštiťování se ‚fakticitou‘ a ‚pravdivostí‘ bylo i oblíbenou rétorickou figurou socialistického realismu, v jehož stínu autor tvořil.⁶⁰

V analyzovaných dokumentárních knihách (*JBB*, *BK*) je možno vydělit tři základní dimenze pojetí pravdy (pochopitelně při nutném zjednodušení): *pravdu historickou*, *pravdu paměti* a *pravdu mytickou*.

Pravda historická, která je v knihách prezentována jako empiricky poznatelná a neměnná, resp. jako objektivně vyložený (a vyložitelný) příběh.⁶¹ Založena je na faktech verifikovatelných z různých zdrojů (data vypálení různých vesnic, operace partyzánských a německých kárných oddílů, trvání leningradské blokády, vybombardování Badajevských skladů na počátku blokády, počty a jména obětí, ...). Tyto klíčové historické události jsou výběrově a obecně převyprávěny v autorských komentářích prokládajících zápisy jednotlivých svědectví, ovšem vzhledem k tomu, že se jedná o události, s nimiž byl předpokládán modelový čtenář dobře obeznámen, plní spíše roli nezbytného úvodu či slouží k budování ‚syžetu‘ knihy. Udržují linii vyprávění a poskytují vodítka, jak se ve spleti jednotlivých promluv neztratit. Spolu s tím vsazují jednotlivá vyprávění omezená úzkou osobní perspektivou do širšího historického kontextu: „У расказе 1971 года Іван Іосіфавіч разважае пра тое, што карнікі, маўляў, не змаглі разбіць партызан і ,з гэтай нянавісцю‘ ўзяліся помставаць на мірных жыхарах.

У тыя дні ён не мог ведаць, што 11 лістапада 1942 года галоўнае камандаванне фашысцкай арміі выдала спецыяльны сакрэтны дакумент — ‚Інструкцыя пра абыходжанне з бандытамі і іх памочнікамі‘“ (*JBB*: 237).

Rovněž citované výňatky z pozdějších historiografických prací či dobová vojenská hlášení a zprávy, téměř výlučně z německé strany, lze číst jako možnou verifikaci jednotlivých poválečných svědectví, většinou však plní u Adamoviče převážně kompoziční funkci. O ní však

⁶⁰ Tj. sám se k socialistickému umění hlásil, byť jeho obsah definoval poměrně vágně pomocí zaměření na všelidské hodnoty.

⁶¹ Dezinterpretace průběhu války se sice připouští, ale výhradně jako záměrný akt (ideově) nepřátelské strany: „Вунь колькі ‚навуковых прац‘ друкуецца на Захадзе пра Гітлера і ягоную зграю, колькі кніг і артыкулаў, аўтары якіх, хто як можа, стараюцца надаць чалавечыя рысы нацызму, падмяняючы памяць народаў рэваншысцкай тугой генералаў, настальгіяй былых халуёў фюрэра“ (*JBB*: 5).

později. Lze je rovněž číst jako stvrzení důkladné obeznámenosti autorů⁶² s materiálem. To je ostatně podstatný moment, neboť specifickou a významnou rovínou obou knih tvoří také autorské (meta)vyprávění o samotném procesu shromažďování materiálu; to se však týká především samotných vzpomínek pamětníků; práce při ověřování informací získaných od jednotlivých respondentů zůstává v pozadí.⁶³

Historické fakty tedy tvoří primárně nutný rámec k přesnější situovanosti svědeckých výpovědí, jejich ‚objektivní‘ pravdivost by měla umocňovat věrohodnost těchto příběhů. Ostatně sami autoři se vždy v úvodu distancují od záměru psát další z historiografických pojednání: „Мы выясняли не историческую картину, а скорее состояние людей того времени. И в этом смысле было важно знать, что именно каждому запомнилось из тех лет“ (БК: 96).

Vzhledem k tomu, že jsou analyzované knihy sestaveny především ze zápisů ústních vzpomínek, by takový přesun zájmu od ‚objektivní, ‚vnější‘ pravdy k pravdě subjektivní, ‚vnitřní‘ nemusel být deklarován tak důrazně, ovšem v době vydání šlo v Sovětském svazu o poměrně neobvyklý postup,⁶⁴ podobná upřesnění hrají tedy důležitou roli při vymezení vlastních postupů i formování modelového čtenáře. Tuto snahu dokládá i následující, rovněž téměř programový, citát: „Свою задачу мы бачили ў тым, каб зберагчы, утрымаць, як ‚плазму‘, невыносную тэмпературу чалавечага болю, недаўмення, гневу, якія не толькі ў словах, але і ў голасе, у вачах, на твары; утрымаць усё тое, што, як паветра, акружае чалавека, які расказваў нам [...]“ (ЯВВ: 6). Zájem autorů se tedy neupírá primárně na historické události, ale především na proces samotného vyprávění a vzpomínání. Písemné zápisy původně orálního sdělení by měly uchovat ve svém celku emoce, jež ve vypravěči vlastní vzpomínky probouzejí. Ty jsou chápány nejenom jako potvrzení pravdivosti sdělovaného, ale stávají se jedním z očekávaných podnětů čtenářského estetického prožitku.

Věrohodnost ústních svědectví však není vyvozována jenom z emoční reakce vypravěčů na vlastní vzpomínky, ale rovněž ze zmínek o zdánlivě podružných detailech každodennosti,

⁶² Plurál odkazuje na kolektivní spoluautorství obou dokumentárních knih, třebaže na jiných místech této práce jejich autorství připisují přímo Adamovičovi, jemuž náležela idea jejich vzniku a do značné míry také kompozice.

⁶³ Нар. „Тут ужо мы стараліся апытаць як мага больш людзей, спецыяльна звяртаючы іх увагу на той ці іншы факт (дату, колькасць ахвяр, прозвішчы, паслядоўнасць падзей і г. д.), шукалі матэрыялы ў мясцовых музеях, глядзелі дакументы ў райкомах і райвыканкомках, звярталіся да дакументальных кніг і спецыяльных прац“ (ЯВВ: 67).

⁶⁴ O tom více v kapitole 3.2.

кteré jednak vzbuzují dojem přesnosti, nezkrácenosti vzpomínky,⁶⁵ jednak – vzhledem k orientaci na osobní prožitky – zdůrazňují vliv tragických dějinných událostí na psychický stav i jednání jednotlivce. Právě v mezních situacích na hranici života a smrti se všednost (tj. *byt*) a lidské bytí prostupují: „Оказалось, что быт и бытие сошлись в тех условиях, когда ведро воды, коптилка, очередь за хлебом – все требовало невероятных усилий, все стало проблемой для измученного, ослабевшего человека...“ (БК: 61).

Details tedy vyznačují horizont osobních příběhů odlišný od ‚velkých‘ historických událostí, jež naopak respondenti vždy vnímají až na pozadí vlastního života. Kritéria uvěřitelnosti těchto příběhů se nezakládají na historické evidenci, ale na afektivitě a ‚současné‘ interpretaci minulých událostí a jejich vlivu na vlastní identitu vypravěče.

Toto subjektivní pojetí pravdivosti lze myslím právem označit za další z výše vyznačených dimenzí Adamovičova chápání pravdy, a sice za *pravdu paměti*.⁶⁶ Právě k zachycení a zdůraznění intenzivního prožitku vyprávění vlastní tragické minulosti obě dokumentární knihy směřují. Nejde o žádné novum, podobné kritérium pravdivosti se užívalo v žánru autobiografií a vzpomínek již od dob Augustinových *Vyznání*, a ve všech druzích egodokumentů se s ním hojně pracuje. Jak uvádí Rousseau ve svých *Vyznáních*: „Mohu se dopustit opomenutí, pokud jde o skutky: umístit je jinam, zmýlit se v datech; ale nemohu se mýlit v tom, co jsem cítil, ani v tom, co mě moje city přiměly udělat; a o to hlavně jde“ (Rousseau 1978: 236).

Analogie s autobiografií není nikterak nepřipadná, ostatně k souboru egodokumentů mají obě analyzované knihy nejbližší. Vypravěči sice byli primárně tázáni pouze na určitý výsek svého života (v případě příběhů o vypálených vesnicích šlo o jeden či několik dní), zákonitě se však vraceli i k tomu, co těmto událostem předcházelo a co následovalo, nejenom kvůli nutnému doplnění souvislostí, ale především aby demonstrovali, jak je válečné události poznamenali a změnili život jim i jejich příbuzným, pokud tito přežili.⁶⁷ Toto rozvíjení přirozeně slouží k hlubšímu rozvětvení vyprávění, ale zároveň více odhaluje individualitu jednotlivých vypravěčů a autoři s ním tedy aktivně pracovali (zejména je to patrné v *Knize o*

⁶⁵ Нарі. „Калі так памятаюць, такія дакладнасці — верыш у праўдзівасць усяго. Сядзіць жанчына — трывожны, запытальны, гатовы да пакуты твар, погляд — як у бальніцы перад сур'ёзнай аперацыяй. Тут не да прыдумаць!..“ (ЯВВ: 82)

⁶⁶ Sami autoři mluví v obou knihách o pravdě psychologické, нарі.: „Так, гэта дакумент. Псіхалагічны, сацыяльны. І не толькі дакумент таго, як сёння, у 70-я гады, народ памятае ваенныя Хатыні, аднак і надзвычай важкі дакумент аб праўдзе саміх падзей. Хоць і прайшло з тых часоў больш за чвэртку стагоддзя. Праўда гэтых расказаў перш за ўсё псіхалагічная“ (ЯВВ: 64).

⁶⁷ K tomu rovněž viz Sivakova 2011: 112.

blokádě: „В блокаду люди жили, поэтому и рассказывали они о всей жизни, где сплетались воедино и предвоенные годы, и семья, и послевоенная судьба, там были и фронт, и эвакуация, и нынешняя жизнь“ (БК: 64).

Znalost paradigmatických autobiografických či jiných vzpomínkových textů může zároveň ohledně vyprávění vytvářet jistá čtenářská a interpretační očekávání. Např. výše zmíněné fronty na chleba nebo cesty za vodou neznamenaají v daném kontextu jen marginální iterativní úkony, ale důležité události života, které se vrývají do afektivní paměti s až bolestivou přesností, zatímco například data událostí či jména jsou často uváděna nepřesně. Rovněž můžeme předpokládat, že i jednotlivé události jsou někdy řazeny subjektivně, dle toho, jak se vzpomínajícímu právě vybavují (což však v těchto případech přirozeně nelze vždy doložit).

Těchto specifik (především ústního) vzpomínkového vypravování si autoři jsou sice dobře vědomi, zároveň však patrně podceňují jejich nezastupitelnou roli při čtenářské verifikaci autenticity těchto vzpomínek, neboť tuto specifickou záměrně stírají a destruuji: „Психологічна праўдзівасць гэтых расказаў — немалая гарантыя і ўсякай іншай дакладнасці, фактычнай таксама. Тут магчымы, вядома, і памылкі, правалы памяці (калі што адбывалася, прозвішчы людзей, паслядоўнасць падзей). У такіх выпадках мы стараліся ўдакладняць расказы“ (ЯВВ: 65). Tento proces tak v důsledku vede zpět od samé poetiky nezprostředkované paměti k fakticitě historického narativu.

Pro ilustraci uvádím úryvky z vyprávění Mariji Skok (ЯВВ):

„Мацэру маю і аднаго брата, што ў школе быў, застралілі з вінтоўкі, а тры тут, на вуліцы. Пяцьдзесят пяць чалавек на вуліцы забілі, яшчэ і гранаты кідалі на іх“ (ibid.: 230).

„Сто два чалавекі са мной было ў той магіле. Са ста двух чалавек — адна“ (ibid.: 227).

Pravdou je, že tyto příklady lze číst i jiným způsobem, např. je možné, že se vypravěčka po válce konkrétní čísla dověděla a zahrnula je do svého vyprávění, nemusela tedy být nutně doplněna autory. Ale přesto budí jisté podezření, nakolik mnohé vzpomínky vynikají až neuvěřitelnou přesností. Jde tak o jisté vykročení z mezí subjektivní pravdy, jež možné přijetí autenticity vzpomínkových textů poněkud problematizuje; ačkoli je možné pojímat autorské přiznání k zpřesňování jednotlivých vyprávění naopak jako projev autentifikace, neboť autoři manipulaci s materiálem neskrývají, naopak popisují proces vytváření textů.⁶⁸ Kromě toho tyto

⁶⁸ V mnohém vnímám tento postup analogicky k některým z postupů literatury faktu popsaných v části 1.2 (především zdůrazňování subjektivní perspektivy líčeného).

zásahy mají v knize o vypálených vesnicích ještě jiný zvláštní význam; vzhledem k tomu, že popisované události nebyly běžně známé, mohou tyto autorské zásahy a doplnění poskytovat pro pochopení nutný historický kontext. Kniha sama se tak ocitá blíže historickému dokumentu přinejmenším v tom smyslu, že plní rovněž informativní funkci. Naproti tomu v knize o blokadě Leningradu, jež byla dobře známým válečným mýtem, nebylo třeba tolik dovysvětlovat, autoři mohli spíše očekávat, že si čtenář sám dovede vyjasnit diskrepance mezi osobním líčením a reálným stavem věcí.⁶⁹ To jsou ovšem pouhé hypotézy, zda a jak mohou vybrané textové signály ovlivnit, k jakému způsobu čtení se čtenář přikloní.

Jakkoliv se může zdát, že snad autorské kolektivy obou knih specifika vzpomínání často podceňovaly nebo prostě přehlížely (například právě proto, jak narušovaly subjektivní ‚poetiku‘ paměti jejím zpřesňováním), v mnohém intuitivně pracovali s mnohými z postupů paměťových studií⁷⁰ s nimiž autoři těžko mohli být osobně obeznámeni. Na příkladu vzpomínek obyvatel Leningradu tak popisovali proces substituce vlastní paměti oficiální verzí událostí (což už u negramotných běloruských vesničanů nebylo tak časté, navíc vyhlazování běloruských vesnic zdaleka nebylo tak oblíbeným literárním či filmovým námětem): „У одних их прошлое сохранилось в голове, у других оно заместилося вычитанным из книг, виденным в фильмах, и они сами не заметили, как это произошло“ (БК: 95). či: „Одни рассказчики, немногие, все-таки сочинительствуют, память свою, вольно или невольно, подменяют готовыми клише, в меру своей начитанности“ (Том 3: 529).

Tuto distinkci autoři často (přiznaně!) provádějí pouze intuitivně, podle toho, jak vypravěč během vyprávění své vzpomínky prožíval. Svůj dojem z vyprávění rovněž u některých hlasů uvádějí, jednak aby byl zážitek prostředkován čtenářům plastičtěji než jenom skrze přepis rozhovoru, jednak pro uvedení měřítek hodnocení subjektivní pravdivosti jednotlivých hlasů.⁷¹

⁶⁹ To dosvědčují i příklady korespondence, které Adamovič citoval v jednom z písemných rozhovorů: „В записанных Адамовичем и Граниным рассказах бывших блокадников немало неточностей, ошибок памяти, случайных оговорок (например: ‚Пять углов — это угол Разъездной и Марата‘ вместо ‚Разъездной и Загородного‘, что известно каждому ленинградцу), но ни одной строки, ни одного слова лжи, никаких преувеличений...“ (БК: 301).

⁷⁰ V této práci při odkazuji především na Aleidu Assmanovou, zejména na její knihu *Prostory vzpomínání*, která představuje na široké materiálové základně různé přístupy k paměti v historii a kultuře. Při popisu specifík subjektivní paměti, stejně jako níže při rozlišení paměti afektivní a symbolické vycházím primárně z tohoto textu, v němž jsou i četné odkazy na rozšiřující literaturu.

⁷¹ Viz následující příklad, jenž ovšem zůstal pouze v Adamovičových *Zápisnicích*, ale do finální verze knihy se nedostal. Přesto ovšem názorně ilustruje, podle čeho byla rozeznávána zkreslená a lživá vyprávění: „Писаренко — врач на Дороге жизни. О ней писали, после войны много выступает. Потому и начала заученно, сухо, стерто. Мы уже испугались. [...] Не позволяет прервать: слушайте, знаю, как надо! Но дошла в рассказе

Mimo to chtěli autoři výše popsanému procesu zkreslování předejít i srovnáním verzí narativizace blokády přímo v jejím průběhu a s časovým odstupem. Proto se zejména ve druhé části *БК* obrátili přímo k deníkovým materiálům z doby blokády, jež by byly korektivem k vzpomínkám zapsaným více než třicet let *ex post*: „Но если память сохраняет выборочно, что-то ретуширует, от чего-то отказывается забыванием, то дневники безразличны ко времени. Годы ничего не могут поделаться с ними“ (*БК*: 220).

Je-li řeč o retušování paměti, musí být brán zřetel i na (byť nepřiznanou) skutečnost, že některé skutečnosti mohly být zamlčovány záměrně – a to jak respondenty, tak později autory při finálním zkomponování celé knihy. To se opět vztahuje především k leningradské blokádě, neboť některé události s ní související byly vyloučeny z veřejné diskuse až do 90. let.⁷² I sama *БК* měla velké problémy s censurou⁷³ a byla v době svého vzniku vnímána jako průkopnická kniha rozrušující přetrvávající ideologická kliše. V současné době, v souvislosti s nárůstem zájmu o renarativizaci blokády, začíná být ovšem kritizována za to, že stejně jako ostatní dobové publikace ve výsledku jenom stvrzuje kanonický výklad blokády, tj. narativ o heroismu všech leningradských obyvatel. Kupříkladu Taťána Voroninová upozorňuje, že „[к]ак и в большинстве произведений о войне и блокаде, абсолютное большинство героев книги — от детей и дворников до могильщиков и директоров заводов — положительны“ (Voronina 2016: 217).

Tato kritika je jistě v mnohém adekvátní (a záhy se k ní vrátím), přesto se však domnívám, že Voroninová a další kritici *БК* přehlížejí skutečnost, že v tomto případě pozitivní vykreslování postav mohlo vyplývat i ze samotné metody, na níž je kniha založena. Dobře je to vidět na autobiografiích či zповěдích, které jsem zmínila v počátku kapitoly – totiž konfesích sv. Augustina a J.–J. Rousseaua. Jejich texty ukazují, jak se i problematické skutky, na něž nebyli v pozdějším životě hrdí, snaží ospravedlnit se zřetelem k současné situaci. A pokud takové ospravedlnění není možné, případně by nebylo uznáno za přijatelné, nabízí se přirozeně možnost tyto události jednoduše vynechat. V kontextu leningradské blokády je například těžko představitelný případ, že by někdo z respondentů skutečně otevřeně vyprávěl o tom, jak kradl

до детишек, к[оторых] переправляли через Ладогу, голос дрогнул, опустил ся в слезу, и изменился весь рассказ“ (dle *БК*: 21).

⁷² Velmi citlivým tématem bylo např. pochybení leningradského vedení či případy kanibalismu. Téma blokády ostatně vyvolává v ruské společnosti kontroverze dodnes. Některým z nich se věnovala např. Jevgenija Vežljan ve studii *Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт* (*Новое литературное обозрение* 137 (1), 2016).

⁷³ K historii vydávání *БК* se obšírně vyjadřoval zejména Adamovičův spoluautor Daniil Granin (viz např. jeho článek *История создания Блокадной книги* (zahrnuto v *БК*: 47–56)).

přiděly chleba nebo jedl lidské maso. Stejně absurdně by vyznělo otevřené přiznání stranického představitele o tom, že sám dostával lepší přiděly. Patrně by respondenti podobné skutečnosti nezmiňovali ani v případě, kdy by nešlo o oficiální sovětskou publikaci, napsanou ‚oficiálními autory‘, vylučující navíc možnost anonymizace. Sami autoři si byli těchto omezení dobře vědomi a v knize je zdůraznili: „Не встретились с теми, кто обирал в больницах больных, кто воровал продукты в столовых, в детских садах... Они, конечно, были, но никто ведь не признается, не скажет это про себя. Наверное, они были среди тех, кто уклонялся от разговора с нами, кто отказывался принять у себя дома“ (БК: 520).

Dalším omezením byly možné etické důvody. Adamovič později vzpomínal na případ, kdy vyslechli příběh o jedné ženě, která dávala jíst pouze jednomu ze svých dvou dětí, aby alespoň to přežilo – druhé přirozeně zemřelo hladu: „Нам адрес давали, той, несчастной. Не пошли мы с Даниилом Александровичем. Побоялись. Постыдились подсматривающе слушать человека. Не нам, не пережившим такое, лезть в судьи“ (Том 3: 550). Pokud byl východiskem k napsání *БК* byl nevyslovený předpoklad, že jisté události z historie dvacátého století je možné psát pouze jako dokument, je adekvátní se stejně tak ptát, zda podobné případy nevyznačují naopak meze dokumentární literatury. A zda neexistují naproti tomu skutečnosti, které je možné v jejich rozpornosti uchopit a pochopit teprve skrze fikční vyprávění, jež stále zastává nezastupitelnou úlohu v tom, jak napomáhá našemu porozumění světu.

Řečené nicméně nemůže popřít výrazně ideologizované stanovisko autorského kolektivu, stejně jako snahu o ‚uhlazení‘ příliš subverzivních míst. Hlavní problém tu spočívá v tom, co jsem výše popsala jako nevyhnutelný proces několikanásobné selekce a kombinace životních a historických faktů. Jestliže však v autobiografiích či vzpomínkách máme obvykle k dispozici autorskou verzi textu, resp. autorský výběr a uspořádání faktů, ve sledovaných knihách se tento proces rozpojuje do dvou dimenzí; jenom první část tohoto výběru je přitom ponechána vypravěči-respondentovi, další stupně zvýznamnění a zkomponování celku si pro sebe rezervují sami autoři-kompilátoři.

Ještě jinak lze tento postup vyjádřit pomocí terminologie paměťových studií. Ta rozeznávají subjektivní paměť, která se skládá z konkrétních obrazů, a paměť symbolickou, která je s časovým odstupem sceluje a vsazuje je do „rámce jasně stanovené konfigurace smyslu“ (Assmanová 2018: 287). Například u Rousseaua jako paradigmatického příkladu autobiografie jsou oba tyto stupně paměti spjaty dohromady v jediné osobě, která vypráví svůj příběh a zároveň mu přiděluje smysl. Naopak v analyzovaných knihách afektivní paměť respondentů slouží především jako zdroj šokujících obrazů, jež následně díky emočnímu vypětí,

pod níž byly zapsány do paměti, ustrnuly, aniž by „byly obohacovány o narativní strukturu nebo v jazyce vyjádřený smysl“ (ibid.: 303). Těmto vzpomínkám autoři při kompozici celku knihy udělují symbolické významy korespondující se sakralizovanou koncepcí příběhu války, stavící do protikladu hrdinství a mučednictví Sovětů a bestialitu nacistů. Tomuto mýtu se v knize podřizuje i zřetězení historických faktů, jež je zároveň vydáváno za zcela objektivní. Pravda historická a pravda paměti, jež teoreticky nutně neartikulují tytéž konceptualizace jednotlivých událostí, jsou uváděny v soulad zastřešující, dominantní pravdou, již v souladu s definicí v kap. 1.3 (s. 27) nazývám *pravdou mytickou*.

Přitom však je deklarativně zdůrazňováno, že žádná ideologizace výpovědí respondentů není potřebná, neboť kdo má větší právo odsoudit válečné nepřátele Sovětů než ti, kdo za války přišli o své nejbližší. Naopak se staví do popředí jejich objektivita, která má programově narušit zaběhnutou polaritu: „Кстати говоря, народная память — справедливейший исторический документ, если ее зафиксировать! — дает примеры того, как надо видеть всю правду. Собирая рассказы людей [...] мы записали и про то, как плакал, бился о землю немец, когда его соплеменники деловито убивали деревню Борки в Брестской области“ (Том 3: 561).

Zasazování jednotlivých výpovědí do mytického rámce se uskutečňuje pomocí několika postupů. První ukáží na příkladu Mariji Skok, zmíněné již výše. Autoři nám interpretují její názorové postoje již předem, v úvodní charakteristice, aniž bychom se pak s těmito názory seznámili v jejím vlastním vyprávění: „Ёсць у яе гаворцы ноткі гордасці. [...] Ёсць і глыбокае ўсведамленне таго, што трагедыя сяла не можа быць вытлумачана барацьбою акупантаў супраць партызан. Сёння ўжо вопытны чалавек, яна разумее, што ўся справа ў карэннай ненармальнасці, звыроднасці фашызму“ (ЯВВ: 226).

Druhým postupem je zobecnění následující za vlastním vyprávěním, které by mohlo promlouvat samo za sebe, je však záměrně dovysvětleno a vsazeno do jednotícího symbolického rámce:

Мать лежит мертвая. [...] А ребенок – не знаю, ему года полтора – живой. И вот по ней лазает, причем тащит ейные груди в рот сосет их. Кошмар какой-то! Ну, как вы думаете?! Вот такая картина перед глазами. Ну. что делать, взяли этого ребенка...

Прервем пока рассказ Марии Ивановны...

Голод и дети, блокада и дети – самое большое пресуппение фашистов перед Ленинградом, ленинградцами. Мучая голодом, убивая детей, они жалостью к детям пытали ленинградцев, дожидаясь, чтобы или вымерли защитники Ленинграда, или сдали его [...] (БК: 259–260).

Přestože je obvykle přijímáno, že v dokumentárním modu má jedinečné převahu nad zobecňujícím, je třeba říci, že jakkoli je toto tvrzení v zásadě i zde platné, jednotlivé příběhy se stále musí podřizovat dominantnímu mýtu. Adamovičův přístup k dokumentům v mnohém vychází z étosu 60. let, z obnoveného zájmu o jedince a jeho subjektivní zkušenost budovanou na protikladu k schematizovaným příběhům velkých dějin (viz kap 1.3). Avšak nelze zapomínat, že i tento akcent na individuální prožitky byl možný pouze v mantinelech jediného povoleného výkladu světa.

Ve výsledku nelze hlasy jednotlivých vypravěčů přímo označit za neautentické. Stylistická individualita zůstala zachována, stejně jako naléhavost jednotlivých osudů, a lze se s nimi čtenářsky snadno ztotožnit. Dominance ideologizujících komentářů je nakonec oslabována jistou ‚antiiluzivností‘ obou knih, kdy se autorský záměr nemanifestuje pouze organizací jednotlivých úryvků z vyprávění respondentů a jejich explicitním hodnocením, případně zobecňováním, ale sami autoři se stávají téměř postavami vlastní knihy. Sami se stylizují do pozic posluchačů, kteří jednotlivým příběhům pozorně naslouchají a snaží se je předat dál. Zároveň je třeba mít na paměti, že vlastní autorský záměr je skryt právě v samotné konstrukci příběhu, podle něhož budou fakta, a následně i dokumenty, organizovány. A tato selekce je nakonec i jedním z hlavních kognitivních procesů, bez bychom se ve světě ani neorientovali: „Что отобразить и как выстроить? Без такой, без авторской, работы материал сам себя похоронит; кто и когда это прочтет? А с другой стороны, главными авторами все-таки должны оставаться блокадники. Они рассказывали – мы записывали“ (ibid.: 63).

Skutečností, že autorské komentáře k sobě nejvíce soustředí pozornost kritiků, si nakonec byli autoři sami vědomi. U samotných respondentů případné vypětí a emocionalita tolik nevadí, nakonec jejich tragické příběhy je k tomu opravňují. A i to, že se sami začínají identifikovat s oficiální (či prostě kolektivně sdílenou) verzí historie, lze považovat za obhájení vlastní identity, a tím za případ skutečně autentického vzpomínkového vyprávění. Jestliže Světlana Alexijevič ve svých knihách samotnou výstavbou textů upozorňuje na diskursivní strategie a sebestylizace svých hrdinů,⁷⁴ Adamovič a jeho spoluautoři naopak vkládají zdánlivě

⁷⁴ Více k tomuto postupu viz Sivakova 2011: 47nn.

všechnu rétorickou sílu ideového zkreslení do svého autorského komentáře a samotné příběhy vypravěčů pak nechávají vyniknout jako bezprostřední, nepředpojatý návrat k minulému skrze vzpomínky. Přitom tyto komentáře mají v textu plnit jen jaksi pomocnou dovysvětlující funkci, nepředstavují zdaleka tak významnou a „nadčasovou“ složku díla jako jednotlivé výpovědi: „собранное и отобранное сложили в то, что назвали ‚Блокадной книгой‘. И свой ‚раствор‘ положили для лучшего сцепления, связки – тот, который, как известно, всегда выветривается, рассыпается первым: оценки людей и времени, характеристики“ (ibid.: 551).

Fakt, že se v dokumentárních knihách často poměrně neústrojně stýkají dvě strukturní roviny (totiž rovina celku včetně autorských komentářů s diskontinuitní rovinou samotných výpovědí) si uvědomoval i sám Alěs Adamovič, když nad dílem Konstantina Simonova roznamenal: „Ведь наши комментарии в документальных книгах — не самое долговечное. [...] Для будущего читателя, возможно, больше скажут не сами комментарии, а тот зазор, который всегда остается между ними и живым голосом войны. И зазор этот с годами скорее всего будет расширяться, а не сужаться“ (Том 4: 243).

Nakonec tedy bývá otázka, zda právě teprve vědomí tohoto napětí mezi jednotlivými složkami díla není impulsem, jenž vybízí čtenáře, aby nečetl tyto knihy „pouze“ jako historický dokument, doplňující naše znalosti o průběhu druhé světové války, ale aby se zaměřil právě na samotnou strukturu díla, na jednotlivá vyprávění jako slovesné konstrukty. Zda tedy teprve pochybnost nad nezadatelnou pravdou „velkých příběhů“ neoslabuje náš zájem na nezpochybnitelném historickém poznání, a nezaměřuje naši pozornost na to, jak je dosahováno v těchto textech jednoty tvaru a významu, tedy na onen moment, kdy „„правда факта“, действительности, становится ‚правдой искусства““ (Том 3: 410–411).

3. Co dělá literaturu literaturou: otázka žánru a role čtenáře

Но не писатель и тот, кто служит одной литературе. Литература – храм, но служат в храме этом Богу. И Бог этот – сама реальность. Жизнь, все человеческие проблемы.

Alëš Adamovič

Литература (и хорошая) уже была. И еще будет. Всему свое время и место.

Alëš Adamovič

Předchozí kapitoly měly za cíl ukázat, že hranice ‚literatury‘ jsou velmi vratké, stejně jako je na dobových požadavcích závislá i představa toho, co je v dokumentární literatuře považováno za ‚pravdivé‘. Dále se nyní budu zabývat otázkou, co považoval za ‚literární‘ ve vztahu ke svým dokumentárním knihám sám Adamovič a s rozvedením jeho uvažování o vlastní tvorbě pomocí přístupů načrtnutých v první kapitole se pokusím doložit, proč mohou být považovány za díla literární a takto i čteny, jak bude učiněno v závěrečné, interpretační části práce. V návaznosti na první kapitolu bych vytkla dvě hlavní možnosti při uchopení dané problematiky – otázku druhovou/žánrovou a recepčně estetickou.

3.1 Na hranicích literatury

V tomto tázání se mi zdá podnětné vyjít z části komentáře k vyprávění pracovníka Ermitáže Pavla Gubčevského, uvedeného v *BK*, jenž během blokády jednou provázal mladé důstojníky po evakuovaných sálech. Jelikož byly obrazy vyjmuty a zůstaly toliko rámy, Gubčevskij je exkurzantům ‚pouze‘ popisoval: „Он неотделимо видел внутри рам полотна во всех подробностях, оттенках света, красок - фигуры, лица, складки одежды, отдельные мазки. [...] Сила воображения, острота памяти, внутреннего зрения возрастали, возмещая пустоту. Он искупал отсутствие картин словами, жестами, интонацией, всеми средствами своей фантазии, языка, заний. [...] Слово превращалось в линию, цвет, мазок, появлялась игра теней и воздуха. Считается, что словом нельзя передать живопись. Оно

так однако, в той блокадной жизни слово воссоздавало картины, возвращало их [...] с такой изобразительной силою, что они навсегда врезались в память“ (БК: 114).

Tento citát ideálně vystihuje víru v moc slova, v jeho kreativní potenciál, zejména pak ve formulující a ustavující proces vypravování, jímž byl Adamovič zvláště fascinován. Z mnoha otázek, k nimž tato pasáž může vybízet, bych se ráda zastavila především u jednoho aspektu, jenž vyplývá z uvedeného úryvku spíše nepřímou, a sice, že literatura je v moderních definicích označována především jako slovesné umění, tedy jako druh umění vytvářený pomocí jazyka, prostředku poměrně vágního, jímž realizujeme všechno od každodenní komunikace po vědecká pojednání. S touto otázkou se potýkali i formalisté, kteří se jí snažili řešit mj. pomocí rozlišení básnického a praktického jazyka. Nejistého statusu literatury si byl vědom již Hegel, jenž básnictví rozhodně nepokládal za přesně definované umění: „filozofický pohled v něm zjišťuje bod přechodu k náboženské představě i k próze vědeckého myšlení“ (Hegel 1966: II/215). Hegelův postřeh je pro mě důležitý především proto, že vyznačuje jednu z oblastí, s níž se literatura nejenom prostupuje, ale z níž povstává rovněž pohraniční oblast dokumentární literatury – tj. původně oblast vědy, ať již přírodní nebo humanitní.

K tomu, jak s vědou může hraničit Adamovičova dokumentární tvorba, se vrátím později, nyní bych však chtěla vytknout vztah k jiné oblasti psaní, zaměřené na rychlý oběh a sdílení informací – totiž k publicistice. Autor svůj postoj k ní ve svých knihách často postuloval spíše jako distanci, a to zejména ve snaze definovat vlastní díla jako kolektivní. Připomíná přitom jako jednoho ze svých předchůdců Maxima Gorkého a jeho *Историю фабрик и заводов*. Jakkoli Gorkého záměr oceňoval, zdůrazňoval zároveň, že potenciál nápadu kolektivní tvorby z per samotných dělníků nebyl zdaleka naplněn: „Многое было сделано в этом направлении. Но что-то и мешало осуществить эту превосходную идею так, чтобы произведения оказались долгожителеми. Много было причин тому: и дело — совершенно новое, и само время как-то подталкивало в сторону публицистической однодневки“ (Tom 3: 545).

Právě kritika pomíjivosti publicistiky, jež je založena na aktuálnosti a tím i jisté efemérnosti přinášených zpráv, nabízí myslím sama o sobě alespoň částečné osvětlení autorova tvůrčího záměru a také upozorňuje, nakolik je vzdálena předpokládaná autorská intence dokumentárních knih tomuto žurnalistickému zaměření. Na tom myslím nic nemění ani skutečnost, že sám autor několikrát zdůrazňoval fakt, že metoda tvorby jeho dokumentárních knih, především sběr materiálu, je podobný žurnalistické práci. Tak např. předjímal možné protesty Daniila Granina, jehož chtěl získat pro společnou dokumentaristickou práci: „Тем

более что он вправе спросить: „Почему за такую работу должен браться писатель? Она скорее журналистская...“ (dle БК: 9). Stejně tak později, když uvažoval o žánrovém označení svých dokumentárních knih, v některých z mnoha návrhů se sám přiklonil k reportáži, byť specifického druhu, totiž reportáži týkající se nikoli aktuálního tématu, ale minulosti: „Можно назвать это и репортажем с места исторического события, репортажем-воспоминанием. Подчеркивая — ‚исторического‘. Потому что не место, а время здесь важнее. Из прошлого, давно ушедшего времени репортаж“ (Том 4: 245). I skrze vytčení časové distance jako by dával autor najevo, že ‚reportážnost‘ jako příznak publicistického žánru zde označuje především jistý způsob práce, tj. zejména co se týče získávání a zpovídání respondentů, než vlastní žánrové vymezení jeho knih.

Přes zkusmé odkazování k reportáži a jejímu přesahu do minulosti bych si dovolila zmíněné Adamovičovy výroky na základě studia celého jeho uvažování o dané problematice poněkud relativizovat. Učinit je tak možno, domnívám se, právě skrze onen rozměr časové distance, kdy publicistiku považoval za definovanou především skrze aktuálnost, výzvu k okamžitému konání, jíž schází zřetelný transgresivní impuls. A jak ukáže i Adamovičova občanská angažovanost po černobylské katastrofě a obecně jeho činnost politická zejména v době rozpadu SSSR, kdy se v novinách velmi často vyjadřoval k různým otázkám, žurnalistiku vnímal především jako oblast životní praxis. Ze stejného důvodu myslím odmítal i lefovský projekt splynutí literatury a života. Toto vymezení ukazuje, jak patrně nahlížel své vlastní dokumentární knihy, k nimž by se dle jeho názoru mělo přistupovat především v naladěním kontemplativní distance, nikoli pouze se zájmem dovědět se nové informace.

Příčinu krachu Gorkého záměru nastíněného výše ovšem Adamovič nespatořoval pouze v orientaci na bezprostřední současnost a lhostejnost k vytvoření děl trvalé estetické hodnoty, ale rovněž v nedostatku vhodných technických prostředků:

Напомним и про то, что в руках у писателя не было и такой удивительной вещи, как портативный магнитофон. Нет, это не всего лишь техника — вроде шариковой ручки, пришедшей на смену гусиному и стальному перу.

У человека с магнитофоном возникает возможность получить голоса сотен и сотен людей, которые, накапливаясь, постепенно становятся самостоятельной, литературной (в определенном смысле) реальностью (Том 3: 545).

Rozvoj nových mediálních technologií zápisu a reprodukce řeči ovlivňoval (v tomto případě skrze přenosný magnetofon) samozřejmě nejenom uvažování o literatuře, ale právě i o

nových možnostech publicistiky a výrazně se promítl i do sběru dat pro vědecké účely (od sociologie po lingvistiku). V kontextu Adamovičových dokumentárních knih je třeba upozornit především na konjunkturu orální historie. Tu spojila s Adamovičovým dílem poprvé již Natalja Sivakova ve své disertační práci *Устная история как жанрообразующий элемент в современной документальной литературе Беларуси*, v níž se zabývá fenoménem národní paměti a růstu zájmu o něj ve vědeckém diskurzu hlavně na západě v 80. letech. Třebaže zdůrazňuje, že v (post)sovětském prostoru se objevuje zájem o metody orální historie až od 90. let, snaží se ve své práci nacházet směřování k ní již v originálních postupech Alěše Adamoviče, stejně jako Světlany Alexijevič. U Adamoviče vyzdvihuje např. původní kolektivní rozměr jeho knih, jenž má za úkol utvářet „первоначальное многообразие точек зрения“ (Sivakova 2008: 20), či metodu sběru materiálu a jeho nezastřeně subjektivní rozměr. Zároveň ovšem, jak vyplývá ze samotného názvu práce, zdůrazňuje, že Adamovič nepíše vědecký text, ale pouze jeho postupy využívá pro utváření textu založeného na dokumentech, kde se však zaměřuje spíše na subjekty samotných vypravěčů a jejich emoce, než na to, jaký obraz doby tato subjektivní paměť podává. Takové rozvržení akcentů pokládá za příznak toho, že se nejedná o text primárně vědecký, ale spíše umělecký (viz např. *ibid.*: 15).

Sivakova ovšem zcela opomíjí otázku, co může zpětně znamenat rozvoj orální historie pro novou recepci těchto děl (knihy Světlany Alexijevič v anglických překladech nesou signifikantně podtitul *oral history*). Mám na mysli skutečnost, že se v době vzniku Adamovičových textů jednalo o relativně nový postup, texty tedy mohly být na základě nejasného rozlišení čteny spíše jako literární, k čemuž vedla i jména autorů, jimiž byli v případě obou knih známí spisovatelé. Dnes je však orální historie populárním fenoménem a je jistě možné, že dnešní čtenář by přistupoval k textu více (řečeno s Mukařovským) s postojem poznávacím či praktickým než estetickým. K tomu může svádět zejména formální výstavba *ЯВВ*, jež je nejen zaměřena výrazně informativně (viz kap 2.2), ale obsahuje přímo i seznam citované odborné literatury, jíž bylo využito k rekonstrukci historických událostí. Zaujmutí poznávacího postoje přirozeně nevylučuje přítomnost estetického postoje, otázkou však je, jak (resp. za jakých podmínek) může estetická funkce převládnout a my jako čtenáři vnímat tyto texty čistě jako „krásnou“ literaturu. Jestliže jsem tedy vymezení daných textů jako literárních přijala jako pracovní hypotézu, na jejímž základě jsem se pokusila postihnout styčné body a hranice, které takovýto typ literatury sdílí s publicistikou a orální historií, pokusím se níže vymezit, jaké kategorie nám umožňují na Adamovičovy texty takto nahlížet.

3.2 Žánr

Žánrová problematika je pro vymezení dokumentární literatury poměrně důležitá, neboť je významným signálem vysílaným čtenáři, jak daný text číst. Zájem o konjunkturu faktuálních žánrů byl zřetelný u ruských formalistů a žánrové hledisko je v ruském prostředí silně zdůrazňováno dodnes. O přesnější žánrové vymezení usiloval i sám Adamovič, jenž označení vlastních děl často měnil, avšak nikdy nepochyboval, že stojí u vzniku žánru nového. Stojí za zmínku, že při svém prvním vydání nebyly *ЯВВ* ani *БК* žánrově nijak definovány, v paratextech se u novějších vydání nejčastěji objevuje označení книга-документ (resp. книга-документ), v případě *БК* se autoři v dalších vydáních uchýlili k podtitulu документальная повесть. V každém případě šlo o vědomý odklon od dosavadní žánrové tradice.

Z prací, které se snaží na Adamovičovo hledání navázat a postihnout roli jeho tvorby (ve srovnání s díly Světlany Alexijevič) v procesu konstruování nové žánrové linie dokumentární prózy, bych ráda upozornila především na dvě (Tone 1999, Sivakova 2011). Ačkoli se obě autorky snaží postihnout proces utváření svébytné poetiky a definovat její žánrová specifika, zejména Tone (1999: 15nn.) se pokouší odhalit i kořeny jisté žánrové tradice. Podobně jako Kukulín (2015: 250–251) ji nachází v různých souborech ‚výpovědí očitých svědků‘, které se v Rusku objevovaly zejména po přelomových historických událostech – obou světových válkách či revoluci. Přesto Tone připouští, že se v těchto případech jednalo hlavně o „пропагандистские описания“ (Tone 1999: 15). Propagandistický podtón lze vytknout i knihám Adamovičovým (viz kap. 2.2), autorka však jeho díla (stejně jako práce Světlany Alexijevič) pokládá za „художественно-документальную литературу“ a přiznává jim výrazné estetické kvality. Stejně jako Sivakova či Kukulín však neříká jasně, zda tyto knihy vnímá skutečně jako záměrně utvořená umělecká díla, nebo spíše v intencích dokumentární literatury v širším smyslu slova. Žádný z autorů tak přesto, že se pouští do analýzy specifických žánrových příznaků, nedává jasnou odpověď na to, co z těchto textů činí estetická díla, přestože je skutečně možné je na základě jejich formální podoby i nejasného žánrového zařazení číst skutečně i jako texty historické či publicistické.

Adamovičovo uvažování o tomto problému nabízí na tuto otázku dvojí odpověď. Pro bližší osvětlení první z nich je nutno se krátce vrátit ke Genettovu členění poetik na konstitutivní a kondicionální. Pokud jde o konstitutivní literárnost, je zřejmé, že Adamovičova díla k ní (prozatím) nepřínáleží, ráda bych se však dotkla Genettova tvrzení, že texty přiřaditelné k žánrům ukotveným v tradici budou vždy hodnoceny jako literární, a to právě proto, že jsou ze

své podstaty fikční nebo poetické. Na tomto místě musím doplnit, že tradice určitého žánru může být natolik silná, že ani užití autentických a tedy nefikčních dokumentů často nedokáže narušit naši recepci zažité románové formy, a daná díla i přes případná paratextová upozornění na jejich nefikčnost dále čteme jako díla fikční. Téměř modelovým příkladem se mi v tomto ohledu jeví román Venjamina Kaverina Před zrcadlem (Перед зеркалом, 1972), který je komponován z autentických dopisů dvou milenců, u nichž autor změnil toliko jména. Přesto je tradice epistolárního románu zjevně natolik silná a Kaverin do ní autentické dokumenty v podobě jednotlivých dopisů včleňuje natolik organicky, že daná kniha dosud nikdy nebyla označena za román ‚dokumentární‘, kteréžto označení se však často objevuje u Adamovičových Katanů, ačkoliv je v tomto díle poměr narace a fikčního ‚domyšlení‘ daleko větší než u Kaverina. Možné vysvětlení této skutečnosti nabídnu v interpretační části práce, zde bych prozatímne poznamenala, že jedním z kritérií může být i to, jakým způsobem jsou dokumenty do fikční narace začleněny. Pokud jsou do díla zasazeny v podobě jakési svébytné montáže, jako je tomu v Katanech a částečně i v *XII*, upoutávají k sobě daleko větší pozornost než při dodržení formálních konvencí např. právě epistolárního románu. Nicméně přesto textové celky obou uvedených děl nebrání jejich přiřazení k románové či novelistické tradici, k níž se jednoznačně vztahují i jejich paratexty.

Oproti tomu *ЯВВ* i *БК* se natolik vymykají ze zažitých žánrových tradic, že se zdá poměrně diskutabilní přiřadit je k románu či jinému dominantnímu žánru, a to především s ohledem na jejich faktuální status. Protože je tedy nelze bez kontroverzí počítat ke konstitutivním poetikám, mohou být z literárního systému vyřazeny mnohem spíše než např. schematické socrealistické romány (viz k Genettovu pojetí konstitutivním poetik v kap. 1.1). Snad si tohoto nebezpečí byl vědom i sám Adamovič, jenž se mu snažil čelit (a zachovat tak svým dílům status ‚literárnosti‘) žánrovými označeními jako např.

Роман кругового обзора. Самопишущий роман.

Жизнеописание (романное, документальное, художественно-документальное).

Эпически-хоровая проза (роман).

Роман (проза) хорового принципа (dle БК: 40).

Ačkoliv se na základě předchozího výkladu domnívám, že se takto dá autorova snaha o žánrové pojmenování nejpravděpodobněji interpretovat, může se jednat rovněž o úsilí adekvátně popsat charakteristické žánrové rysy, zvláště když uvážíme, že Adamovič vztahoval původ románového žánru k eposu vnímanému především sovětskou folkloristikou jako dílo primárně

kolektivní a lidové, a u svých dokumentárních knih v této souvislosti zdůrazňoval především jejich kolektivní (k tomu viz níže) a epický rozměr.

V každém případě si byl Adamovič nestability literárního systému velmi dobře vědom, jak vysvítá i z lapidárního výroku, že „[p]азвитие в литературе — это скорее пульсация“ (Том 3: 508–509). Téměř ve shodě s formalistickým modelem pak v důsledku chápe faktuální žánry spíše jako okrajovou oblast literárního systému, jež vystupuje do popředí v okamžiku krize starých literárních forem. Zautomatizované literární formy je dle Adamoviče možné oživit právě skrze přímý kontakt se skutečností (resp. jeho iluzi), dokud nejsou na základě tohoto doteku vypracovány formy nové, které se však logicky postupně opět stanou samoúčelnými a přestávají vzbouzet čtenářský zájem. Jeho odpověď na krizi ustálených způsobů literární reprezentace se v mnohém podobá formalistickému myšlení představenému v kap. 1.1:

Она [литература] черпает, черпает факты, документы, живую жизнь. По-разному назывались это состояние и эти писатели в разные времена и в разных литературах: где „натуральной школой“, где „выгребателями грязи“. [...]

Простое обращение к действительным фактам, к живым людям, документальной правде — уже поэзия. Уже радость искусства. Мы, литература наша, вполне испили эту радость [...] Это длилось всю вторую половину 50-х годов, все 60-е годы (Том 4: 271).

Zdá se mi, že z různých formalistických koncepcí se tak Adamovič nejvíce blíží pojetí Tuňanovovu, založenému na neustálém přeskupování vztahů uvnitř literárního systému, jež určují, co je v dané době považováno za literární dílo. S formalisty sdílel rovněž zájem o různé typy egodokumentů, především o osobní vzpomínky či deníky, autobiografie apod., jež měly dle formalistů největší potenciál vstupovat do literárního systému. U Adamoviče je ovšem zaměření na tento typ písemností důležité i vzhledem k jeho fascinaci rozkrýváním psychických stavů člověka v mezních situacích.

Příznačné pro Adamovičovo myšlení je, že různé typy egodokumentů, zejména nově „objevený“ způsob zápisů ústních svědectví, považoval za hnací sílu literárních inovací i tehdy, když se zájem literatury 60. let o osobní prožitky a sepětí literatury se skutečností v úzce vymezeném prostoru osobní zkušenosti začal vyčerpávat: „Это личностное начало очень расширило и углубило литературу. Но сейчас, мне представляется, литература о войне стоит перед исчерпанием (эстетическим) этого личностного начала. Видимо, личностное начало в литературе о войне должно как-то себя корректировать, обогащать за счет обращения к памяти народной, за счет приобщения к ней“ (Том 3: 519). Jakkoli ovšem

autor mluví o úpadku soudobé orientace na jednotlivce, zmiňovaná lidová/národní paměť pro něj přesto sestává právě z osobních vzpomínek tvořících určitý kolektiv, který i přes svou zdůrazňovanou soudržnost není zcela uniformní. To lze na jedné straně chápat jako snahu příslušníka generace šedesátníků o uchování vydobytého práva na (alespoň částečně) vlastní identitu, zároveň však i jako svérázné vyjádření osobního přesvědčení, že ‚lidský dokument‘ zůstane i nadále hybnou silou estetických inovací.

Tento potenciál jako by čerpaly dokumenty ve svých různých podobách i ze skutečnosti, že zůstávají stále na okraji literárního systému. Sám Adamovič by pravděpodobně vzniklou situaci takto nepopsal, avšak byl si vědom toho, že v případě zapsaných orálních vyprávění je obtížné rozhodnout, zda je chápat jako ‚pouhý‘ materiál či zda v něm převládá jeho estetická funkce. Ostatně zdůrazňoval, že ne každý dokumentarista musí mít nutně literární ambice, a nepochybně by byl spokojen i v případě, kdy by jeho vlastní dokumentární knihy byly v budoucnu chápány pouze jako bohatá pramenná základna pro další generace spisovatelů či historiků: „Неужели это знание [tj. znalost podstaty člověka, rozkrývající se v krizových situacích] уйдет с ними вместе, а мы будем, литература, в стороне. Или кино... Нужно снимать, снимать – впрок, в запас“ (ЗК 1984, dle Неман 1998: 63).

Rovněž zájem o ‚hraniční‘ texty a postupný zřetel k tomu, jak původně mimoliterární dokumenty, (jež do literárního systému vstupují spíše nárazově), na tento systém působí a nutí jej k postupným proměnám, se zdá sblížovat Adamovičovy úvahy s Tyňanovovým modelem. Ovšem Adamovič kladl oproti formalistům důraz především na kontinuitu tradice, zejména však oproti nim bral v potaz pro něj nezastupitelnou roli čtenáře. V kap. 1.1 jsem již pojednala o slabých místech Tyňanovova konceptu, vzhledem k tomu, že ani v rámci určité společnosti sdílející hypoteticky podobné čtenářské návyky není vždy možné se shodnout, co literárním faktem je a co jím není. To pro sebe rozhoduje až konkrétní recipient v individuálním aktu čtení, stejně jako to, zda kterýkoli text bude číst jako dílo fikční nebo faktuální. Podobně chápal stěžejní roli čtenáře při ustanovování (jím proklamovaného) nového žánru i Alěs Adamovič, jenž přiznával, že „необходимо время, душевные усилия, желание и способность сопережить, не щадя своей чувствительности, чтобы такую литературу принять. [...] тут нужна своя практика — читательская, наряду с писательской. Только она в конечном счете покажет: что допустимо, а что нет, что нравственно оправданно, эстетически возможно...“ (Том 4: 298–299).

Přirozeně přijetí nového žánru předpokládá širší sdílení podobné čtenářské zkušenosti napříč danou společností, než se vznikající žánr ustanoví jako jistá ‚estetická‘ norma, k níž

mohly napomáhat i výroky samotného Adamoviče jakožto známého spisovatele a literárního kritika a vědce, jenž byl přesvědčen, že se v případě jeho dokumentárních knih jedná o fakty literární. Zde se mi však nejedná ani tak o proces institucionalizace, ale především o neopakovatelný čtenářský akt jednotlivce. Právě tento důraz na bezprostřední čtenářské setkání s původním autentickým materiálem vypovídajícím o utrpení ‚skutečných‘ lidí je pro Adamoviče klíčový: „Болевые точки! [...] Море за горизонтом – на весь климат влияет, хотя сама по себе это не лит[ература]. Правда, мы питались из этого сделать и лит[ературу] – ‚Огн[енная] дер[евня]‘ и ‚Блок[адная] Кн[ига]““ (ЗК 1980, dle Неман, Но 7, 1997: 81).

Domnívám se, že jedním z významných faktorů, jenž napomáhá původně historické svědectví přetvořit v estetický objekt, je zmíněný tragický rozměr analyzovaných dokumentárních děl, vyplývající z orientace na drastické válečné události. Ty sice byly známy, ale shromážděná svědecká vyprávění osvětlují jejich ‚intimní stránku‘ a ukazují devastující dopad války na život jednotlivce. Na dobu svého vzniku nečekaně detailní líčení masových vražd v obou knihách mělo čtenáře záměrně šokovat. Skrze tento otřes ze setkání se ‚skutečnou‘ válkou se Adamovič vymezoval vůči dosavadní tradici knih ‚historické montáže‘ (k tomuto názvu viz Kukulin 2015: 250), do níž se ho pozdější badatelé snažili včlenit, jak jsem naznačila výše: „Вопрос о качеств[енной] стороне, когда лит[ература] станов[ится] ‚лит[ературой] потрясения‘. А тут нужна та степень открытости, необработан[ной] журналист[ом] (ею грешили все те книги), к-ые и рождает ‚потрясение‘ (ЗК 1986, dle Неман 2001: 22). Akcent na konfrontaci recipienta s cizím reálným utrpením bezprostředně souvisí s pojmem katharse v podobě, jak s ním pracuje klasická estetika. Protože zejména pro recepci autorových dokumentárních knih je tento pojem klíčový, dovoluji si u něj nyní poněkud déle setrvat.

3.3 Katharsis a čtenářská recepce

Je-li pojem katharse již od dob Aristotelových vztahován k tragédii jakožto žánru dramatickému, může se zdát překvapivé, proč jej na tomto místě uplatňuji na díla zdánlivě tak odlišná, jakými jsou Adamovičovy dokumentární knihy. Zdůraznit je ovšem nutno právě onen proces, jímž se výraz ‚tragédie‘, ‚tragický‘ postupně vymanil ze svého původního významu a začal (a to již v pozdní antice) označovat daleko spíše jakékoli literární dílo vyznačující se určitým typem působení na recipienta. Příčiny tohoto působení jsou vyznačeny již Aristotelem

ve slavné definici, podle níž se „soucitem a strachem dosahuje očištění takových pocitů“ (Aristotelés 1996: 69). Pro mé téma je ovšem vhodným nástrojem nikoli kathartická funkce, tj. ono „očištění“, ale samotný proces vzbuzení Aristotelem zmiňovaných pocitů. Vycházím tu z interpretací, jimž tuto aristotelskou definici podrobil ve své Hamburské dramaturgii Gotthold Ephraim Lessing. Jakkoli totiž jeho výklady směřovaly ve své době primárně k odmítnutí praxis barokní tragédie, jeho teoretické závěry můžeme nahlížet jako obecněji platné nejen dnes, ale byly jako takové přijímány již Goethem, čímž se Lessingovo traktování dané problematiky stalo jedním z nejpřijímanějších a nevlivnějších.

Lessing se především pokouší aristotelský pojem ‚strachu‘ lépe artikulovat jako ‚bázeň‘, neboť tvrdí, že „strach je jenom jeden druh bázně, je to náhlá a překvapující bázeň“ (Lessing 1980: 208, upravila JK). Takovýto ‚strach‘ je pro něj tedy vlastně pouze počátkem trvalejší ‚bázně‘, která je následně svým působením s to vyvolat náš soucit. Snahou o pregnantnější definici se Lessing snaží vyhovět Aristotelovu vyjádření v Rétorice, kde se dočítáme, že „toho, co je velmi daleko, člověk se nebojí; na př. všichni vědí, že zemrou, ale poněvadž to není blízko, nestarají se o to“ (Aristotelés, 1948: 116). A právě moment zpřítomnění, představení určitého ‚zla‘ umožňuje vzbudit jak trvalejší bázeň z toho, že to, co před sebou vidíme, by se mohlo stát i nám samým, tak ve spojení s tím i soucit s takto postiženou osobou; slovy Aristotelovými: „Jest zjevno, že kdo má míti soucit, musí býti takový člověk, jenž myslí, že některé zlo může postihnout buď jeho samého nebo některou z osob jemu blízkých“ (ibid.: 128). Sledování těchto Aristotelových úvah vedou Lessinga k formulaci, že „bázeň je soucit vztahovaný na nás samy“ (Lessing, 1980: 210) a že „bázeň potřebuje strach k ohlášení soucitu“ (ibid.: 504, upravila JK).

Ač se nechci podrobně zabývat Lessingovou interpretací jednotlivých aristotelských pojmů, je evidentní, že daný postup vede ke dvěma velmi obecným závěrům. Prvním z nich je již zmiňovaná hierarchizace obou pocitů; jak Lessing ukazuje na příkladu Sofokleova Krále Oidipa: „Konečně se s tím kněz vyťasí: Ty, Oidipe, jsi vrahem Láiovým! Zděsím se, neboť najednou vidím poctivého Oidipa nešťastného; vyvolá to můj soucit“ (ibid.: 508–509), neboť něco podobného může postihnout i mne, dodávám s ohledem na předchozí odstavec. A právě ve schopnosti představení určitých tragických událostí, jež čtenáři umožňuje ztotožnit se s nimi, vžít se do situace postižených, spatřuji jeden z faktorů, který činí z Adamovičových dokumentárních knih díla literární, tedy přinášející trvalý čtenářský zážitek a mající možnost na čtenářovy city trvale působit. Nejde tedy pouze o jejich informativní potenciál (v naučném nebo publicistickém smyslu slova).

Druhým důsledkem, jenž z Lessingových interpretací bezprostředně vyplývá, je právě výše zmíněná nutnost navodit možnost ztotožnění se s trpícím/postiženým. Pro Aristotela (a rovněž Lessinga) je jediným prostředkem, jímž lze autorsky možnost tohoto ztotožnění podpořit, pečlivé vykreslení hrdinovy povahy, tj. zobrazit ho pokud možno co „nejlidštějšího“, neboť „soucit [...] máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný“ (Aristotelés 1996: 81). Z popsaného omezení vyplývá, že tragický děj „nemá předvádět, jak se z neštěstí povznášejí ke štěstí lidé zlí; neboť to je přece ze všeho nejméně tragické, neboť v tom není nic patřičného: ani to neuspokojuje lidské city, ani nevzbuzuje soucit nebo strach“ (ibid.: 80). Tato aristotelská pasáž bude pro mě klíčovou především dále při interpretaci Adamovičových Katanů, v nichž se ukazuje na jedné straně platnost této premisy na zobrazení Hitlera či Stalina, na straně druhé pak jen zdánlivé a iluzivní „štěstí“ (resp. záchrana), k němuž se „povznášejí“ sovětští zajatci, kteří se nakonec pod tlakem okolností rozhodnou spolupracovat s Němci; zároveň jsou si však vědomi, že jejich rozhodnutí je nesprávné, a skrze zakoušení pocitu viny se hypoteticky mohou (alespoň částečně) stát opět hrdiny tragickými – tedy majícími možnost potenciálně svým ve skutečnosti nešťastným osudem působit na čtenářovy city.

Posledním závažným aristotelským vymezením, jež se již přímo dotýká specifik dokumentárního psaní, je definice, podle níž „se nemá předvádět, jak upadají ze štěstí do neštěstí výteční lidé, neboť to nevzbuzuje ani strach, ani soucit, nýbrž odpor“ (ibid.: 80). Již Lessing tuto Aristotelovu výtku značně zmírňuje, a to především ve vztahu ke křesťanskému traktování soucitu jakožto pozitivního projevení lidskosti, humanity. Podle Lessinga tedy předvedení utrpení zcela ctnostného hrdiny je s to sice soucit vyvolat, ten je nám však spíše nepříjemný, nepřírozený, protože nevidíme žádnou spojitost mezi příčinou neštěstí a hrdinovým charakterem (srov. Lessing 1980: 525). Zde je naznačena právě obtížnost doložitelnosti toho, co by se skutečně mohlo stát, co by mohlo být. Jakkoli nepochybně i podle Adamoviče důraz na to, že trpící vypravěči jeho dokumentárních knih jsou zcela „obyčejnými“ či „průměrnými“ lidmi, recepční zážitek posiluje, dokumentární literatura má na rozdíl od klasické tragédie ještě jiný prostředek, jímž hodnověrnost předváděného doložit – tím je právě „faktičita, proklamovaná pravdivost daných tvrzení. Jestliže Lessing zavrhuje jako ve shodě s německým sentimentalismem a preromantismem „netragické“ vše, co nás převyšuje, pro Adamoviče má již toto zdánlivě „nelidské“, svůj pravdivostní status zajištěn právě skrze práci s autentickými dokumentárními materiály. Dokumentární literatura tak má k vyvolání pocitu katharse navíc onen základní prostředek šoku, spočívajícího ve čtenářské konfrontaci s tím, že

zdánlivě ‚nelidské‘, nepravděpodobné je dokladováno a proklamováno jako reálné, tedy jako něco, co se může kdykoli stát znovu.

Takovéto zakoušení katharsis je ovšem možné pouze v případě, že čteme určitý text již jako dílo umělecké, resp. je diskutabilní, zda by ji mohl vyvolat např. text čtený čistě jako historický. Zřetel k ‚reálnosti‘ citů předváděných v daném díle, jenž podmiňuje vzbuzení bázně a soucitu, je sice všem estetickým dílům vlastní, u děl dokumentárních je, jak jsme zdůraznili výše, však silnější. Řečené přirozeně neznámá, že by stejný pocit nevyvolávaly literární fikce. Naopak, „každá literatura je věrohodná pouze potud, pokud je za takovou uznávána čtenářem na základě jeho zkušenosti, z jejíž perspektivy je dílo čteno a posuzováno“ (Skalický 2017a: 222). K tomu, zdá se mi, odkazuje i směřování Lessingových úvah o katharsi, již podmiňuje pravděpodobnost zobrazovaných dějů a zejména citových stavů.

V každém případě nesmíme však zapomínat, že i při čtení fikčních děl recipient nutně uplatňuje předchůdnou zkušenost s aktuálním světem, nemluvě o zkušenosti z četby jiných děl, a každé dílo přirozeně ze vztahu k tomuto světu a z předpokladu jisté čtenářské zkušenosti vychází. Mimo to i fikční „[l]iterární dílo však také může referovat ke světu reálnému a může přitom usilovat o referenci maximálně přesnou“, přičemž tato vazba může být i v případě fikčního díla významným „sémantickým rysem, který se může významně promítnout do našeho prožitku díla“ (Skalický 2017b: 60). Tento rozměr by bylo možno dobře uplatnit např. na Adamovičovy *Katany* i *XII*, jež si skrze svou formu románu nárokují fikční status, avšak zároveň je v nich faktická přesnost signalizována užitím dokumentů prohlášených za autentické a uváděním postav, jež mají předobrazy v aktuálním světě, což může rozehrát právě další rovinu estetické působivosti.

Tyto úvahy, založené na Adamovičových premisách, pozoruhodně korespondují s myšlením Ginzburgové, jež si rovněž všímá toho, že „osobitost dokumentární literatury spočívá v jejím základním zřeteli k realitě, který nemizí z čtenářova povědomí, ale který zdaleka ne vždycky můžeme ztotožnit s faktickou přesností“ (Ginzburgová 1982: 10–11). Její pojetí je ve vztahu k Adamovičovu uvažování zajímavé rovněž v tom, že akcentuje skutečnost, že se při recepci dokumentární literatury, k níž čtenář přistupuje s postojem estetickým, kříží neustále dva faktory – zřetel k realitě samé a zároveň k organizovanosti (a organizaci) shromážděného materiálu. Pregnantně to sama Ginzburgová formuluje slovy, podle nichž „zřetel k realitě činí z této literatury dokumentární, kdežto literaturou se stává díky své organizovanosti“ (ibid.: 11).

Pro zvýraznění toho, jak souzní myšlenky Ginzburgové s Adamovičovou literární praxí (nikoliv pouze při tvorbě dokumentárních knih), si dovolím citovat ještě šířeji: „Estetická významnost není podmíněna invencí, nýbrž organizací – výběrem a tvůrčím skloubením prvků odrážených a přetvářených slovem. V dokumentárním kontextu vnímaném esteticky prodělává životní fakt přímo ve své slovní podobě hluboké změny“ (ibid.: 11–12). Téměř se zdá, jako by Adamovič přímo tyto její premisy při tvorbě svých dokumentárních knih reflektoval; na jedné straně sice zdůrazňuje autentičnost a nezprostředkovanost jednotlivých zapsaných svědectví, zároveň se ale staví do pozice autora, jenž dílo jako celek organizuje: a to od prvotního výběr vhodných vypravěčů až po knižní celek. Kritéria výběru později osvětloval slovy: „Но сознание ваше, слух, внутреннее зрение сразу выхватывают из потока рассказа то, что воздействует немедленно...“ (Том 4: 251–252). To však v důsledku znamená, že co se autorům-sestavitelům (jakožto zkušeným spisovatelům) jevílo jako esteticky nejpůsobivější, je jako takové předkládáno i recipientům sestavených dokumentárních děl. Takto komponovaná díla tedy i tím, že jejich autory jsou zkušení a ve své době velice známí spisovatelé (již pracují stejně dovednými vypravěči-respondenty) vybízejí ke svému čtení v modu děl literárních, tedy čtení estetickému: „Но в чем же тогда преимущество писателя-профессионала? Очевидно, в большем умении сознательно отбирать из своей (и чужой — если записываешь) памяти эстетически значимое, самое полновесное. Вот эту способность и мобилизуешь, она и есть главный инструмент на той стадии работы, когда материал уже собран и надо помочь ему найти форму, отлиться в форму, в жанр“ (Том 3: 546–547).

Vladimír Svatoň ve svém doslovu k českému překladu Ginzburgové správně poukazuje ke skutečnosti, že to, zdali bude dílo čteno jako fikční či faktuální, záleží v konečném důsledku vždy na konkrétní čtenářské recepci, zároveň však dodává: „U dokumentární prózy se neustále konfrontují předběžné znalosti a životní zkušenosti s jejich estetickým ztvárněním, u prózy fabulované se čtenářovy životní zkušenosti dotýká především dílo jako celek; dílčí spojení mezi realitou a jejím uměleckým přetvořením bývá ústupkem od pravého estetického vnímání. Oba druhy prózy rozlišuje tedy především jiná dynamika vnímání textu.“ (Svatoň 1982: 408–409). Jakkoli je toto tvrzení obecně pravdivé, vztahuje se spíše k širšímu pojetí dokumentární prózy, a se zřetelem k tomu, co bylo řečeno o Adamovičových tvůrčích postupech a záměrech, je nutno jej v daném případě poněkud relativizovat. Jestliže je totiž jeho metoda založena přímo na sběru a následném prokomponování jednotlivých osobních svědectví, navíc podaných zkušenými vypravěči, nezáleží v konečném důsledku na jednotlivých faktech či vztahu ke skutečnosti jako takové, ale na celkovém smyslu (řečeno se strukturalisty), který dílo artikuluje.

Dokumentárnost, fakticita je zde zvýrazňována explicitě jinak, ať již poukazem k procesu sběru materiálu nebo případnými paratexty, jak o nich byla řeč výše.

Proto pro konkrétní recepci díla má jeho traktování jako fikčního či faktuálního nakonec jen poměrně malý význam; výraznější je paratexty signalizované (případně v samém textu proklamované) žánrové označení, jež pomáhá určit jisté hranice, v nichž by modelový čtenář měl dané dílo interpretovat a vnímat – zda jako román, ať již fikční nebo dokumentární, či jako např. historické pojednání (srov. Skalický 2017a: 117). Avšak i to, jak jsme viděli, je i pro konkrétní recepci daného textu jako (ne)literárního jen vodítkem pomocným. Neboť domyslíme-li uvažování Ginzburgové (a s ním v mnohém paralelní úvahy pražské školy) do důsledků, vrátíme se jakoby kruhem k pojmu katharsis, od něhož jsme vyšli a jenž je při estetické recepci jakéhokoli uměleckého (zejména pak tragického) díla nepominutelným: „Označit text za literaturu znamená přiznat mu potenciál oslovit čtenáře nikoli (či nejen) informacemi, které podává, či způsobem, jímž zachází s jazykem, ale také – a možná – především, oslovit jej jako výpověď, která směřuje za hranice zobrazené skutečnosti a má potenciál relevantním způsobem oslovit čtenáře v jeho vlastní zkušenosti se světem“ (Skalický 2017b: 52).

III. Interpretační část

Úvodem

V této části práce se poté, co byly probrány vybrané teoretické aspekty Adamovičova díla, nabízí vyjít z vlastní čtenářské zkušenosti, k jejímuž vytvoření autor, jak jsem již poukázala, sám vybízel, a pokusit se na jejím základě nabídnout interpretaci vybraných děl. Vlastní interpretační vhléd by se přitom měl vymanit z tradice dosavadních pokusů, vykládajících zejména Adamovičovo fikční dílo z (jím samým) deklarované návaznosti na tradici psychologického románu 19. století, a zaměřených na celkový etický ‚humanistický‘ rozměr jeho díla.⁷⁵ Roli dokumentů a dobových pramenů při interpretaci těchto textů dosud nebyla věnována náležitá pozornost, na dosavadní interpretační pokusy proto dále bude poukazováno pouze výběrově.

Ve svém čtení Adamovičových děl bych chtěla vyjít z předpokladu, že i samotný tvar díla je dán významovou intencí, a oproti předchozím interpretacím se zaměřit na samotnou kompozici díla – sledovat, jak jsou dokumenty (především písemné záznamy ústních svědectví) jakožto heterogenní textové celky komponovány do výsledného tvaru jednotlivých knih, případně jak jsou začleňovány do toku fikčního vyprávění. Dosud byly dokumentární fragmenty v Adamovičových fikcích nahlíženy především jako prostředek autentifikační, sloužící k sugesci úzké vazby díla na ‚skutečné‘ historické události. Neměli bychom se však vázat na skutečnost, o níž podávají svědectví, ale především sledovat, jak tyto cizorodé fragmenty interagují se svým textovým okolím, jak může jejich vložení text sémanticky obohatit a jak jejich strukturace (spolu)utváří smysl díla. Jakkoli ovšem použitá terminologie (významová intence, smysl) odkazuje ke strukturalistickému (potažmo hermeneutickému) modelu čtení, nelze pouštět ze zřetele v případě analyzovaných děl i možné přístupy, orientovaná na rozpad formální i významové jednoty děl. Výsledná interpretace s přihlédnutím k oběma možným pólům přitom nechce zásadně odporovat dosavadním zjištěním, ale spíše je korigovat a prohlubovat.

Zdánlivě oproti směřování dosavadního výkladu tedy dále budu nahlížet dokumenty především jako specifické textové celky, bez zřetele k tomu, o čem pojednávají či zda jsou

⁷⁵ Jako modelový případ lze uvést sborník z konference Adamovičovy věnované: *Алесь Адамовіч і час: Матэрыялы Адамовічаўскіх чытаньняў*. (Мінск: Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы, 1998.) Z novější literatury např. ještě Drozd 2010; částečně Cybakova 2013.

verifikovatelné, tedy spíše pracovat se vztahy reprezentace než reference. Nelze ovšem pouštět ze zřetele závěry, k nimž jsem došla v kap. 3.3, budu se tedy průběžně navracet i k tomu, jakou funkci při recepci díla může sehrávat úzká vazba na skutečnost, sugerovaná skrze užití autentických dokumentárních materiálů. Jak jsem však zdůraznila výše, není možné se omezit pouze na tuto problematiku.

Pojednává-li tato práce o dokumentárních postupech jakožto o projevu jistých strategií autentifikace, patří mezi ně bezesporu kromě jiného intertextové vztahy mezi jednotlivými autorovými díly (jež mohou silně ovlivnit následnou čtenářskou recepci). Tematicky si lze představit Adamovičovy texty, které jsem pro interpretaci zvolila, jako svébytný intertextový celek, z něž vybočuje pouze *Kniha o Blokádě*.

Zbývající tři knihy tvoří na mnoha úrovních provázanou ‚trilogii‘,⁷⁶ z různých stran se pokoušející proniknout k podstatě tragédie nacisty vypalovaných běloruských vesnic (kromě toho se autor věnoval tématu i dále jako scénárista dokumentárních filmů).⁷⁷ Všechna zmíněná díla jsou založena na stejném výchozím materiálu zapsaných ústních svědectví, jež Adamovič dokonale znal. Dlouhá léta se věnoval i studiu historických pramenů a právě hluboká erudice, patrná za všemi autorovými díly, pocit ‚věrohodnosti‘ a ‚pravdivosti‘ ještě umocňuje. Je přitom zajímavé, že jednotlivé části ‚trilogie‘ vznikaly v tomto pořadí: *Návrat do Chatyně* (1972) – *Moje ves lehla popelem...* (1975) – *Katani* (1981). Ústřední se přitom jeví kniha chronologicky stojící uprostřed, jejíž dokumentární autorita jako by přidělovala podobný status i ostatním ‚částem‘ – ačkoli se tyto jinak nevzpírají definování jakožto příběhů fikčních,⁷⁸ jakkoli založených na skutečných událostech, jak bylo stručně ukázáno v kap. 3.2 a 3.3. Přímou provázanost všech tří děl podporuje i to, že se některé dokumenty, ať již jde o zápisy ústních svědectví či o dobové zprávy a hlášení, objevují v téže nebo jen mírně upravené podobě v několika dílech, což jen posiluje dojem, že čteme v podstatě stále týž pokračující text, jen v různých variacích (např. řazení dokumentů v jiném pořadí, jiný stupeň fikčního domýšlení, rozvíjení děje apod.). Při pozorném čtení lze nalézt i místa, kde se kupříkladu jeden

⁷⁶ K nim by se dala ještě připočíst románová dílogie *Partyzáni* (*Война под крышами* [1960]; *Сыновья уходят в бой* [1963]) vybízející zejména v prvním dílu zřetelně k autobiografickému čtení. Hypoteticky by se tak autobiografičnost mohla čtenářem projektovat i do dalších knih.

⁷⁷ Prvním z nich byl film *Хатынь, 5км* (1968, režie Igor Kolovskij), přičemž zkušenost z natáčení byla dle Adamovičových slov inspirací k napsání *Návratu do Chatyně* a knihy *Moje ves lehla popelem*, dle níž natočil Viktor Daščuk v letech 1975–1978 cyklus krátkých dokumentárních filmů. (Ke genezi *Návratu do Chatyně* viz pozn. 116)

⁷⁸ Ještě dodávám, že u *XII* panuje ohledně fikčního statusu díla shoda, ač bylo a je obvykle zdůrazňováno, že je založena na dokumentárním materiálu. Ohledně zařazení *Katanů* se vede diskuse i dnes, některé názory budou diskutovány v kap. 6.

dokumentární citát objevuje ve fikční sekvenci jiného díla v nezměněné podobě.⁷⁹ I pokud si okamžitě nevybavíme, že se jedná o jeden a týž citát, vzniká přece jenom jakýsi dojem *deja vu*. Stejně je tomu i v případě, že je původní ‚dokument‘ v jiné z knih narativně inscenován či rozveden.⁸⁰

Ještě o něco pozoruhodnější se jeví skutečnost, že se někdy jen v mírně pozměněné podobě navrací výjev, jež náleží výhradně do sféry fabulace. Viz příklad:

XII: [П]осмотрел вниз и увидел на скамейке под березой отца и маму: сидят, как парень с девушкой, смешно так сидят и трогательно, считая, что их не видят, он целует ее возле уха, она, отталкивая, гладит его лицо рукой. („Петя, одурел, соседи же!“) Мне хорошо и жутковато, точно нет на свете меня, а только они вдвоем (*XII*: 210).

KP: Отец сзади подойдет (она видит его в зеркале) и положит руку на плечо, пальцами трогает его шею – они улыбаются так, словно никого на свете нет, даже меня, а только они. Маме неловко и хорошо — как мне сейчас. [...] Ваня, у тебя одни глупости... (*KP*: 63)

Všechny zmíněné postupy se koncentrují ve zpracování původně skutečné události, kdy vykonavatelé kárných operací po vyvraždění celé vesnice nechají naživu jen její nejstarší obyvatele a následně se jim vysmívají, že ještě rozmnoží běloruský národ. V různých konfiguracích se objevuje ve všech čtyřech analyzovaných dílech, včetně ústřední věty, která v ní hraje dominantní roli. Poněvadž jde o pozoruhodný postup, dovolím si ocitovat ukázky v chronologickém pořadí vzniku děl, aby bylo možné srovnání:

XII: Ты бежал, просил, молил убить и тебя... Смеялись, они смеялись, Юстинко? Смеялись: „Живи, бандит!... На расплод...“ (*XII*: 225)

ЯВВ: У Збышыне Кіраўскага раёна забілі ўсіх, каго знайшлі, а жывымі пакінулі дзвюх старэнькіх жанчын, па семдзсят гадоў, а адна яшчэ і сляпая была: „Няхай жывуць — Савецкаму Саюзу на расплод будзе!..“ (*ЯВВ*: 280)

⁷⁹ Нарђ. *ЯВВ*: „Як суседка [...] раптам сказала свайму васьмігадоваму хлопчыку: „Сыноч мой, сыноч, што ж ты ў гэтую разіну абуўся. Твае ж дужа будуць ножкі доўга гарэць. У разіне““ (*ЯВВ*: 78).

XII: „А тепер не к кому было взывать. Вот уже скоро четверть века не затихает тот немой человеческий стон и над всем — недоумевающий, невыносимо ровный голос: „Сыноч, сыноч мой, зачем ты в эту резину обулся. Твои ж ножки очень долго будут гореть. В резине““ (*XII*: 123).

⁸⁰ Tak by šla popsat v důsledku vlastně i Adamovičova fikční díla, jež rozvíjejí a domýšlejí situace původně popsané v svědeckých výpovědích.

V *Katanech* se ona věta objevuje dokonce dvakrát:⁸¹

„А эту что, на развод оставили? Или вы с Кацо для себя припрятали?“ (КР: 33)

„Не простудись, matka!.. Нарожаешь еще — позови на крестины... Не стреляй, не надо! Оставим ее Советам на развод!“ (ibid.: 233)

Pro úplnost ještě dodejme, že uvedená scéna se objevila rovněž ve filmu *Jdi a dívej se (Иди и смотри, 1985, režie Elem Klimov)*, jenž lze s trochou nadsázky označit za adaptaci celé ‚trilogie‘⁸², ač se scénář zakládá především na *XII*.

Uvedený pasus považuji za důležitý, neboť skrze tyto postupy lépe vysvítá dvojí možný náhled na užití dokumentů v Adamovičových ‚fikčních‘ dílech. Na jednu stranu, jak demonstrují některé interpretace,⁸³ jako by přítomnost dokumentárních materiálů přiváděla tyto texty do oblasti stylisticky vytříbené dokumentaristiky či publicistiky, na druhou stranu nezastřeně ukazuje, jak fakty původně převzaté ze skutečnosti ztrácejí svůj jednoznačný referenční vztah ke světu a stávají se ‚pouhými znaky‘ v proudu fikčního vyprávění. Velmi zjednodušeně můžeme říci, že předpokládaný referenční vztah ke světu příznačný pro dokumentaristiku je postupně nahrazován intertextuálními relacemi. Analogicky tomuto procesu jsem postupovala v druhé části práce, jež směřovala od zkoumání pojetí pravdivosti až k analýzám hodnot, připisovaných dokumentu při jeho recepci. I proto lze tuto druhou, interpretační část práce považovat za jakési její dovršení, demonstraci ‚možností‘ dokumentu v Adamovičově tvorbě.

Pro vymezení významových komplexů, mezi nimiž uspořádání dokumentů ve vybraných knihách osciluje a jež mohou být daleko bohatší než posuny mezi faktem a fikcí, se pokusím využít dvou filosofických a estetických konceptů.

⁸¹ V dřívějších rukopisných verzích dokonce završuje klíčové střetnutí mezi Tupigou a Dirlevangerem, postavami, jež představují jednu z mnoha dvojnických opozic v díle (k tomu více viz kap. 6). Např.: „Босая, в длинной черной крестьянской юбке, обхватив себя, как на морозе руками, она брела по пустой улице пустой деревни и звала, просила, умоляла появиться: Лю-юди! На развод Советам будет,-произнес Тупига продолжая стоять возле Оксара Д“ (Fond 116, opis. 3, No. 20, 1977, s. 46).

⁸² Film sice vychází především z fabule *Návratu do Chatyně*, avšak výrazně se např. skrze větší zájem o postavy nacistů vztahuje i ke *Katanům*. Především však ústřední scény vypálení vesnice odkazují k centrálnímu tématu probíraných Adamovičových knih.

⁸³ Viz již zmiňovaná Sivakova 2011 či Tone 1999.

Až dosud jsem pojem autenticity používala v jeho obvyklých slovníkových významech („autentický [-ty-] příd. (ř) původní, pravý, hodnověrný: a text“, jak definuje např. *Nový slovník cizích slov*, 2005),⁸⁴ pro hlubší pochopení toho, co snaha zaznamenávat ústní svědectví pro Adamoviče znamenala, je nicméně třeba oprostít se nyní od ‚pouhé‘ asociace ‚autenticity‘ s pravostí dokumentů a zaměřit se na vlastní význam daného pojmu v oblasti filosofie subjektu. Pojetí autenticity jako sebedefinování vlastní identity odlišně od identity cizí (a nezávisle na ní), je nedílně spjato s otázkami individualismu a romantismu (Taylor 2001: 9), tedy v zásadě s šířeji pojatou modernitou a jejím zájmem o vzpouru individuality proti kolektivu. Ucelené koncepce se danému pojetí dostalo u Martina Heideggera v jeho vymezení autentické existence, jenž také daný pojem v kontextu filosofie existencialismu zpopularizoval. O nebezpečných implikacích, k nimž jeho pojetí vedlo, a to v souvislosti s nacistickou ideologií, se blíže zmíním při interpretaci *Katanů*.

Heideggerovo pojetí autenticity jako vyhroceného individualismu, téměř heroického pozdvihnutí se „nad průměrné masy“ (srov. Kosek 2015: 288), záležející pouze v narcistní zahleděnosti, ovšem nekoresponduje s vyzněním obou dokumentárních knih. Při hledání, jak nejlépe definovat rozměr autenticity, jenž v nich ve spojitosti s apelem na obecně sdílené mravní hodnoty je nepochybně přítomen,⁸⁵ jsem se nakonec obrátila k myšlení Charlese Taylora a jeho knize *Etika autenticity*, v níž kritizuje právě falešnou autenticitu elitářského individualismu a narcistní kultury a orientuje se na autenticitu spočívající v sdílení kolektivní příslušnosti, pocitování *sensu communis*. Lidský život vnímá jako primárně dialogický, neboť teprve v dialogu s druhými určujeme svoji identitu (Taylor 2001: 36).

Jinými slovy, skutečná autenticita jednotlivce je dle Taylora vždy založena na pospolitosti, ztotožnění s morálními závazky vyvstávajících z kolektivně sdílených hodnot, jež zakládají jednotlivcovo vnímání světa (resp. vztah k němu): „Věci získávají na významu na pozadí srozumitelnosti. Nazvěme toto pozadí horizontem. Z toho vyplývá, že jednou z věcí, které se nemůžeme dopustit, jestliže chceme dospět ke smysluplnému sebeurčení, je potlačit či popřít horizonty, které jsou pro nás pramenem smyslu věcí“ (ibid.: 40). Taylor nicméně

⁸⁴ V ruštině na rozdíl od češtiny není tento pojem natolik frekventovaný, resp. je jeho užívání omezené. Pojem autenticita se mimochodem v českém překladu Ginzburgové knihy *O psychologické próze* překládají některé pojmy spjaté s pravostí a pravdivostí, zvl. „достоверность“ a „подлинность“.

⁸⁵ Ač ani Adamovič ve svých esejích nikde pojem autenticity (spojení s filosofií) nepoužívá.

nezpochybňuje důležitost volby při konstruování naší individuální identity, správná volba ovšem není zcela záležitostí individuální, ale zakládá se právě ve zvnitřněných, přijatých morálních normách, z nichž vyplývá, že některé volby jsou „smysluplnější než jiné“ (ibid.: 42).

Právě s tímto pojetím autenticity lze myslím plně sladit vyznění obou dokumentárních knih. Navíc by se s ním patrně ztotožnil i sám Adamovič, jak vysvítá z jeho nejrůznějších výroků, neboť zmíněný koncept nabízí možnost syntézy mezi individuálním a kolektivním.⁸⁶ Kromě toho je Taylorovo pojetí vhodné i ve svém důrazu na skutečnost, že autenticita se stává ‚pravou‘ autenticitou pouze ve chvíli, kdy sice vychází z našeho nitra, ale ve spojení s citovostí apeluje především na morální přesah.⁸⁷ Vztáhneme-li to k Adamovičovým knihám, odtud pramení působivost skloubení vnitřní pravdivosti, spojené s intenzivním citovým prožitkem při každé nové výpovědi, a oním morálním obecnějším rozměrem, jež lze z daných vyprávění vyvodit; právě ty totiž nabízejí prostor pro ideální manifestaci všelidských ctností.

Přitom není nepravděpodobné, že takové intuitivní pojetí autenticity a individuality mohlo stát i v pozadí (Adamovičova) zájmu o faktuální psaní a rozvíjení jeho konkrétních forem vůbec. Neboť takto definovaná autenticita by ztratila na svém účinu, kdyby nebylo oné neopakovatelné jedinečnosti dokumentu. Dokument je prezentován především⁸⁸ jako zápis jedinečného aktu ústní promluvy, a odráží tedy autentičnost mluvčího lépe než jakákoli literární fikční promluva. Přitom však individuality jednotlivých vypravěčů/mluvčích představují jakýsi morální vzor ve vztahu k druhým, a každý takový vypravěč/mluvčí je individualitou právě proto, že se nebojí podřídit kolektivním rozhodnutím a vnímá sám sebe především jako integrální součást společnosti. I proto jeho utrpení ve víru válečných událostí spočívá především ve vytrženosti z této pospolitosti, v jejím rozbití. Tento kolektivní cit se ovšem nesmí zaměňovat se stádností; jednotliví zpovídaní jednají jako plnoprávní členové kolektivu, který utváří a budují skrze vlastní jednání. Zde má svůj zdroj mj. i důraz na to, že se jednotliví zpovídaní, přeživší leningradskou blokádu, *sami* organizovali, že sami cítili přináležitost ke svému bližšímu okruhu (rodině, sousedům, městu).

⁸⁶ V dokumentárních knihách Adamovič spatřoval ideální spojení těchto dvou přístupů k válečné próze (viz *Ответы на анкету журнала, Вопросы литературы* z r. 1975 (Том 3: 497–500) a také viz kap. 3.2 této práce.

⁸⁷ Heideggerovo pojetí autenticity by se mohly blížit osudy Adamovičových vypravěčů v tom, že autentické bytí je to, které předvídá svou smrt, resp. je si vědomo své nicoty.

⁸⁸ Samozřejmě tomu tak není vždy, neboť obě knihy zahrnují množství dokumentárních materiálů, jež takto definovat nejde.

Důraz na možnost volby je ostatně v kontextu obou knih zvláště důležitý. Třebaže obyvatelé vypalovaných vesnic na první pohled příliš možností volby neměli, klade autorský kolektiv neustálý důraz na různá drobná hrdinství – např. jak matky vlastními těly chránily své děti, nebo je odmítaly opustit, když jim byla nabídnuta možnost zachránit vlastní život. Právě tyto zdánlivě nevýznamné malé volby ovšem zdůrazňují věrnost vyprávějících nezpochybnitelným morálním hodnotám, resp. (řeceno s Kantem) etickým imperativům. Zároveň autoři vedou ostrou hranici mezi nimi a špatnými volbami nacistů a jejich pomocníků z řad válečných zajatců, jež jsou motivovány pouhým pudem sebezáchovy, uskutečňovány bez ohledu na obecný morální imperativ, nebo jenom výběrem nepravého souboru morálních hodnot. Jejich volby vedou nakonec k pádu do neautenticity, resp. falešné autenticity. Vytyčená hranice ovšem vynikne pouze při přečtení *Katanů*, jejichž koncepce staví jiné otázky a problémy, a sice jaké druhy dokumentů by nejlépe vyjádřily tuto neautentickou podobu existence, která popřela svou vlastní individualitu.

Symbol a alegorie

Na řešení této otázky se může částečně podílet oscilace mezi těmito dvěma póly – totiž symbolem a alegorií, třebaže vzhledem k mnohoznačnosti obou pojmů se může jakýkoli pokus o jejich rozlišení jevit jako nadbytečný a odsouzený k neúspěchu. Přesto může tato estetická kategorie (alespoň v Bürgerově pojetí, jak ji definuji níže) poskytnout užitečný obecný deskriptivní nástroj (jakkoli sám Bürger s jeho pomocí analyzuje především specifika avantgardního umění) pro analýzu strukturace Adamovičových textů, a tím pomoci pochopit složité a nejednoznačné korelace formy a obsahu, k nimž v rámci daných děl dochází (byť jsou tyto korelace způsobeny především prací s dokumentárními texty a jejich integrací do rámce beletristického textu či obecněji konkrétního narativu, a nikoli – jako v případě avantgardy – uvědomělým narušováním statusu jednoty literárního díla). Na základě těchto formálních podobností lze, domnívám se, dospět k zajímavým paralelám, jež dotvrzují, že má Bürgerův koncept, jenž byl mnohokrát kritizován, potenciál být využit i širě než pouze v poměrně úzkém rámci avantgardních uměleckých postupů.

Jakkoli se pojmy symbolu a alegorie při své aplikaci běžně prostupují,⁸⁹ můžeme je alespoň v jejich základní intenci s pomocí několika teoretických přístupů oddělit. Pro účely mé práce se stal inspirativním mj. přístup Paula de Mana, jenž oba pojmy definoval jako dva odlišné mody figurativního jazyka. Jestliže symbol „je založen na hluboké vnitřní jednotě mezi představou, která vyvstává před smysly, a nadsmyslovou totalitou, kterou představa vnuká“ (de Man 2003: 118), a nabízí nám tak iluzi možnosti bezprostředního dosažení smyslu, jenž se projevuje přímo v řeči, a není tedy nikdy (zdánlivě) pouhou reprezentací (ibid.: 132), alegorie naproti tomu zdůrazňuje netotožnost mezi bytím a slovem, tím, že poukazuje mimo sebe, zdůrazňuje nepřímou, že jednotlivé významy jsou výsledkem arbitrární operace přiřazování významů, a jejich evidence se neprojevuje ve věcech samých.

Toto pojetí je pozoruhodné tím, že převrací tradiční poměr mezi symbolem a alegorií, v němž byla alegorie chápána jako „podřízená“ mnohoznačnějšímu a celkově komplikovanějšímu symbolu (ibid.: passim). Zde je naopak pojímána jako výraz moderní epochy, neboť nezastírá vykonstruovanost a nesamozřejmost smyslu a trhliny mezi znakem a významem. Prvním z podobně artikulovaných pojetí bylo uchopení alegorie v *Původu německé truchlohry* Waltera Benjamina. K Benjaminovým nejvýznamnějším interpretům právě z hlediska rozvíjení konceptu alegorie patřil již zmiňovaný Peter Bürger, jenž ve své teorii avantgardy navrhl pojem neorganického (alegorického) díla.

Tento pojem staví do protikladu k dílu organickému (symbolickému), příznačnému pro klasické (realistické) umění, které předpokládalo jednotu díla jako obecného a zvláštního; podle Bürgera se tedy tato jednotu zakládá na provázání části a celku, z něhož plyne jednotu díla, deklarovaná již jeho vnějším tvarem (jeho kompozicí atp.). Neorganické umění je pro něj uměním avantgardním; to sice jednotu díla nemůže zrušit, ale významně ji problematizuje, zejména právě narušením harmonického a symetrického uspořádání jeho částí (Bürger 2015: 114).⁹⁰

Oba typy děl jsou založeny na týchž aktech selekce a kombinace, neboť mnohotvárný svět nelze do tvaru uměleckého díla převést beze zbytku a celistvě. Specifikum organického, a tedy symbolického díla záleží v tom, že tento proces svého vznikání zakrývá a nabízí se jako celistvá totalita, harmonický soulad částí a celku. Jednotlivé části nemají žádný význam bez

⁸⁹ Z českého prostředí zmiňme alespoň práce Zdeňka Mathausera, jenž se otázce vztahu mezi symbolem a alegorií věnoval dlouhodobě (viz např. knihu *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989.).

⁹⁰ Tento proces ukazuje zejména na tvorbě dadaistů a surrealistů (viz tamtéž kap. *Avantgardní umělecké dílo*, 113–142).

svého vztahu k celku. V lecčem tento proces může připomenout právě sugerovanost přirozenosti a jednoty symbolu: „Klasik vytváří své dílo se záměrem poskytnout živý obraz totality“ (ibid.: 129), resp. vybraného výseku skutečnosti.

Jednota díla je sice v avantgardním umění také předpokládána, neboť toto se rozhodně nezříká „intencí kladení smyslu“ (ibid.), zároveň však již rezignuje na předstírání přirozené, živé totality a záměrně obnažuje svou ‚udělanost‘. V návaznosti na Benjaminovu vyděluje Bürger následující rysy postupu práce alegorika: „Alegorik vytrhává jeden prvek z totality životní souvislosti. Izoluje jej, zbavuje jej jeho funkce. Alegorie je tedy svou podstatou zlomek a stojí tak v protikladu k organickému symbolu“ (ibid.: 128). Tvůrce následně „skládá takto izolované fragmenty reality dohromady, a tak vytváří smysl. Jedná se o kladený smysl, který nevyplývá z původního kontextu fragmentů“ (ibid.)

Dalšími rysy, jež Bürger z Benjaminova pojetí alegorie přebírá, se na tomto místě nemusíme zabývat. Podstatné pro nás ani není, že oproti Benjaminovu původnímu pojetí značně zjednodušuje, když zužuje problematiku produkce avantgardního díla na techniku montáže. Podle něj tedy takové dílo sestává z vzájemně heterogenních fragmentů, z nichž smysl jednoznačně nevyplývá, ale musí ho spolu s jednotou díla konstituovat recipient sám. Každopádně mají části celku oproti symbolickému dílu daleko větší samostatnost (ibid.:140nn.).

Model alegorického díla rozvinutý na avantgardním umění přirozeně nelze aplikovat na Adamovičovo dílo do důsledku, ani se nesnažím implikovat závěry, že Adamovičovo myšlení má s avantgardním společné kořeny či že běloruský prozaik cítí k avantgardnímu traktování díla nějaké sympatie. Znovu zdůrazňuji, že bürgerovská koncepce symbolu a alegorie však může posloužit jako obecnější literárněvědný nástroj, jenž lépe umožní uchopit Adamovičovy texty v jejich mnohoznačnosti. Interpretovány daným prismaťem se přitom část jeho děl vyjevuje jako silně ‚symbolická‘, část naopak jako ‚alegorická‘. K tomu je třeba poznamenat, že ani Bürgerovo definování dvou typů uměleckého díla není absolutní a lze ho chápat spíše jako vymezení dvou základních protipólů, mezi nimiž vždy bude šedá zóna přechodných příkladů. U Adamoviče nikdy nemůžeme předpokládat úplnou samostatnost jednotlivých částí děl, nebo dokonce ztrátu jednotné významové intence, jedná se spíše o jisté tendence, spočívající např. ve výběru použitých tropů a v práci s strukturací jednotlivých dokumentů. I přesto, že tedy Adamovič jednotu klasického díla nikdy zcela neopouští, jsou jisté tendence k jejímu rozrušování (ač třeba nezáměrné) velmi pozoruhodné, a právě výše popsaná

bürgerovská optika je, domnívám se, užitečným nástrojem k jejich postižení. Přirozeně pokud se při čtení této a následujících stránek podaří oprostit se od jejich avantgardních konotací.

Logicky tedy budou sloužit pojmy alegorického a symbolického díla jako pouhé orientační body na škále, jež umožní vymezit, jak se jednotlivé dokumenty, zdánlivě samostatné fragmenty, nabourávají jednotu díla a vybízejí tak k zdánlivě nečekaným způsobům čtení. Zároveň s tím bude zkoumána i otázka, jak dokument jakožto projev vyhraněné singularity může sloužit k vyjádření obecnějších (symbolických i alegorických) významů.⁹¹

⁹¹ Nikoli tedy v Bürgerově pojetí.

4. Dokument a jeho role při utváření národní pospolitosti

Aby něco v paměti zůstalo, musíme to tam vpálit: jenom to, co nepřestává bolet, v paměti zůstane.

Friedrich Nietzsche

Но главное – вырваться из одиночества знания всей правды о человеке.

Alěs Adamovič

Dokumentárními knihami Alěse Adamoviče jsem se v první části práce zabývala z různých hledisek, přestože nepochybně zůstalo mnohé opomenuto či nedořečeno. Zde bych alespoň stručně chtěla nabídnout výklad, jak lze číst tyto texty skrze jejich heterogenní to bych sem raději nezatahovala strukturu. Na konci druhé kapitoly jsem naznačila dvě základní možné čtenářské strategie, jež se přirozeně nabízejí – první uchopuje knihy jako celistvá díla a vědomě tak kladně akceptuje a recipuje jejich celkovou výstavbu, a skrze ni celkové vyznění textu, zatímco druhý, znatelně svévolnější, se zaměřuje především na jednotlivá ‚dokumentární‘ svědectví, případně na fragmenty deníků nebo dobové dokumenty, a ‚tmel‘ autorského komentáře nechává stranou. Takový způsob čtení může na první pohled vypadat jako svévolné nakládání s textem, jehož výstavba k takovému způsobu čtení primárně neodkazuje. Přesto myslím, že není v tomto případě nepředstavitelný, jak ostatně připouštěl i sám Alěs Adamovič (viz citace jeho vyjádření na s. 47 této práce).

Přesto si dovolím zůstat u prvního ze zmíněných přístupů a pokusím se dále sledovat, jakých významů může interakce autorského komentáře a vybraných ústních vyprávění nabývat při vnímání díla jako celku, byť přirozeně nutně budu poukazovat i k druhému možnému způsobu čtení. Nebude mne ovšem již zajímat podrobná kompozice obou knih, ani to, jak (a s jakým záměrem) autorský hlas komentuje jednotlivé hlasy vypravěčů, jednak proto, že jsem o této problematice částečně pojednala v již zmiňované druhé kapitole, jednak, a to především, z důvodu, že se touto problematikou podrobně zabývala Alla Tone ve své disertační práci (Tone 1999). V ní podrobně popsala, kolik vypravěčů a v jakém rozsahu se střídá v každé kapitole, jaký je v ní poměr autorského komentáře k těmto svědectvím, a výběrově také, jak se k popisovaným událostem autoři vztahují. Proto považuji za zbytečné zejména kvantitativní

údaje replikovat.⁹² Dosud ovšem zůstala stranou zájmu otázka, jakou roli má autorská přítomnost na různých rovinách díla, zejména na rovině příběhu,⁹³ ve vztahu k integraci (formální i významové) rozdílných typů dokumentů do celku díla.

Většina badatelů zabývajících se Adamovičovými dokumentárními knihami se shoduje v tom, že v nich je „писательская активность непривычно для документалистики высока, многообразна“ (Janskaja–Kardin 1986: 42). Některé z podob autorských zásahů do textu jsem již zmínila (ve druhé kapitole), pouze naznačeny ovšem zůstaly sebereflexivní úvahy nad vlastním způsobem psaní. A přece jedním z nejnápadnějších rysů obou knih zůstává rozsah, v jakém do sebe zahrnují „историю [...] создания и историю поиска респондентов, анализ специфики работы с каждым“ (Tone 1999: 141). Zdánlivě jsou analyzované knihy komponovány ze dvou výrazných rovin: zápisy ústních svědectví stejně jako deníkové záznamy či dobové dokumenty a výpisky z pozdějších historiografických děl tvoří vlastní text díla, rovina autorského komentáře je potom jeho metatextem; právě v něm autoři líčí strategie sběru materiálu a výstavby výsledného textu.

K této rovině náleží i zobecňující ideologický výklad jednotlivých svědectví. Tato dichotomie se ovšem poněkud komplikuje tím, že sami autoři⁹⁴ se neomezují na ony ‚metakomentáře‘, ale začleňují se do děje jako postavy, zejména v pasážích, jež připomínají nejvíce ze všeho reportáž, v nichž popisují své cesty po běloruských vesnicích a po Leningradu.⁹⁵ Tento postup je příznačný zejména pro *ЯВВ*, kde je spíše na místě vnímat ‚text‘ knihy jako rozložený do dvou časových rovin – minulosti, o níž se vypráví, a přítomnosti, v níž těmto vyprávěním autoři naslouchají a skrze ně rekonstruují podobu minulosti. Až idylické vykreslení atmosféry letního venkova navíc tvoří výrazný kontrast k drastickým událostem minulosti. Hlavní funkcí objevivších se autorů-postav je ovšem zasadit vzpomínání jednotlivých vypravěčů do rámce besedy, již udržují jako pozorní posluchači a tazatelé a již přirozeně především iniciují:

Вось спыніўся наш ‚газік‘ сярод пясчанай, нейкай занадта шырокай вуліцы. Пасля пажараў і ад пасляваеннага бязлюдзя ўзнікла такая ‚прасторная‘ планіроўка.

⁹² К *ЯВВ* více viz Tone 1999: 78–90, о *БК* se podrobněji rozepisuje ibid.: 111–149.

⁹³ Termín je převzat z českého překladu knihy W. Schmidta *Narativní transformace* (Praha 2004).

⁹⁴ O užívání tohoto pojmu viz níže.

⁹⁵ V *БК* se objevují tyto pasáže výrazně řidčeji.

Трэба распачынаць гаворку з жанчынамі, што па-нядзельнаму сядзяць каля старых, яшчэ даваенных, бяроз. [...] Па-рознаму ў розных умовах пачынаем размову — найчасцей адразу з тлумачэння, хто мы і чаго ездзім. (ЯВВ: 67)

Popsanou situaci výrazně ulehčuje skutečnost, že vzhledem k předpokládanému (a proklamovanému) faktuálnímu statutu textů můžeme jako čtenáři pracovat se vztahem totožnosti mezi autorem a vypravěčem, jež lze považovat pro faktuální vyprávění za závazný (viz např. Genette 2007: 52). K tomu přirozeně lze připočíst i případy, kdy se autoři-vypravěči stávají postavami díla, jako je tomu kupříkladu v ukázce uvedené výše.

Analogický vztah by měl s ohledem na pakt čtenáře s autorem platit i v případě jednotlivých respondentů a autorů deníků citovaných v *BK*, tj. čtenář by měl mít možnost spolehnout se na proklamovaný vztah totožnosti postava – vypravěč – psychofyzická postava ve vnějším světě.⁹⁶ V samotných textech je ovšem poslední vztah postulován jako vypravěč-autor vlastního životního příběhu, což ustavuje jednotlivé vypravěče nejenom jako ‚pouhé‘ postavy vyprávěcích, ale rovněž jako vypravěče ve významu narativní kategorie. Takový postup by měl sugerovat kolektivní rozměr obou knih. Nicméně (opět odkazuji na kap. 2.2) musím znovu zdůraznit, že pásmo vypravěčů a postav je stále podřízeno záměru abstraktního autora. Proto je myslím adekvátní používat pro lepší rozlišení pojem *autor* pro jednotu postava – vypravěč – autor, zatímco jako *vypravěče* s ohledem na inspiraci pojetím Waltera Benjamina označuji triádu postava – vypravěč – psychofyzická postava ve vnějším světě (tedy respondent autorů).

Avšak záměrné rozmlžování vzájemného postavení vnitrotextových subjektů⁹⁷ nemusí mít vliv pouze na hodnocení pravdivosti obou knih, ale může mít hypoteticky ještě další dosah. Za prvé je snad s to napomoci osamostatnění jednotlivých rozsáhlejších výpovědí a jejich vnímání jako samostatných celků bez ohledu na celkovou kompozici díla. Za druhé ale přivádí i k opačné možnosti, resp. k tomu, co osobně pokládám za ústřední nerv obou dokumentárních knih: k úsilí vybudovat napříč textem síť vztahů, založených na vyprávění a naslouchání. Ač

⁹⁶ Hodnověrnost těchto dokumentů lze ovšem bez hlubšího výzkumu jednoznačně prokázat toliko u deníkových úryvků, neboť jejich pravost lze ověřit srovnáním s jinde publikovanými textovými verzemi (především kritickými edicemi daných dokumentů). Tuto totožnost jsem ověřila alespoň v případě úryvků z deníků Georgije Kňazeva, jež vyšly jako celek pod názvem *Дни великих испытаний. Дневники 1941–1945*. СПб.: Наука, 2009.

⁹⁷ To se děje v obou textech především skrze samotnou rovinu vyprávění ze ‚současnosti‘, v níž se autoři-postavy stylizují do polohy ‚posluchačů‘, prostředkujících cizí vyprávění, případně skrze autorské komentáře. K těm viz např. (v této práci již částečně citované) důležité svědectví: „А с другой стороны, главными авторами все-таки должны оставаться блокадники. Они рассказывали – мы записывали. [...] Читателю конечно же нужны, интересны прежде всего те, кто сам все это пережил, люди-свидетели, люди документы. Мы это сознавали, да и поневоле немеешь перед их правдой и судьбой“ (БК: 63).

může takto vymezená osa vyprávění znít banálně, byla při zkoumání obou dokumentárních knih přehlížena.⁹⁸ Před zodpovězením otázky, jak je tato komunikační síť konstruována, je ovšem třeba učinit odbočku a doplnit obraz paměti v obou knihách, neboť právě její pojetí je faktorem, jenž, zdá se, činí významovou roli vypravování v dílech zvláště důležitou.

Již ve druhé kapitole jsem se snažila ukázat, že s pamětí není nakládáno v dokumentárních knihách jako s neměnným rezervoárem faktů, nýbrž že je brána v potaz její proměnlivá, dynamická povaha. Přesto autoři stále znovu zdůrazňují jedno její specifikum: *народная*⁹⁹ (konkrétněji podle dotyčných knih *огненная* a *блокадная*) paměť je prý až podivuhodně přesná a určitá, především co se týče konkrétních detailů (což přirozeně nevylučuje faktické omyly). Tato konkrétnost budí dojem, jako by se události pod vlivem prudkého šoku do paměti zapsaly trvale v neměnné podobě: „А потым [tj. poté, co vypravěči přežili vypálení své vesnice, JK] (а хто і адразу) расказвалі людзям. І як тады, упершыню і першым людзям, расказалі, так яно, мабыць, і трымаецца, запісалася ў памяці. У памяці самога расказчыка, на вогненнай ‚стужцы памяці‘ ягонаі. Так здарылася, што некаторых людзей [...] аднаму з нас запісваць давялося двойчы. Чатыры гады прайшло, а здавалася, што слухаеш — як на магнітную стужку запісанае. [...] І разам з тым — па пачуццю, непасрэднасі — як упершыню расказанае“ (ЯВВ: 77–78).

Právě v této šokem fixované paměti se Adamovič a jeho kolegové domnívali nalézt jistou hráz proti nevyhnutelnému zkreslení a zeslabení intenzity původního prožitku, o němž jsme rovněž hovořili.¹⁰⁰ Jelikož mají čtenáři přístup pouze k písemnému záznamu vyprávění, snaží se autoři restituovat celistvější dojem z prvotního ústního vypravování ve svých zobecňujících komentářích, případně v popisech jednotlivých vypravěčů. A právě specifika ‚lidové‘ paměti, jež líčí, mě na tomto místě nutí vyrovnat se s (dnes snad poněkud příliš ‚módním‘ a ‚populárním‘) tématem, jež však v tomto kontextu nelze považovat za nepodstatné – tedy s otázkou traumatu a traumatického vyprávění, jehož podstatě v mnohém vypravování z obou dokumentárních knih odpovídají.

Výše citovaný úryvek opisuje především již zmiňovanou fixovanost, kdy se minulé vybavuje „як на магнітную стужку запісанае“. Pokud nyní (vycházejíce z obecnější odborné literatury a terminologie tématu) od zápisu samotné řeči přikročíme k zápisu původního

⁹⁸ Dosud se jí částečně zabývala pouze Sivakova 2011.

⁹⁹ V užívaném kontextu by byl myslím adekvátní překlad *lidová* i *národní paměť*, jelikož oba tyto aspekty daný termín zahrnuje.

¹⁰⁰ Viz. kap. 2.2.

prožitku do paměti, právě ten byl psychiatry po první světové válce často opisován pomocí metafor fotografie (E. Simmel), případně filmu (William Brown).¹⁰¹ Daný proces pak můžeme stručně nastínit tak, že trauma se vtiskuje do paměti formou obrazů, které se k postiženým neustále navracejí v ‚doslovné‘ podobě, aniž mohou být zpracovány, tj. přetvořeny.¹⁰² Takto přesně vtištěný obraz tedy zákonitě vede i k prolamování hranic mezi přítomností a traumatickou minulostí. Prostupování (nebo lépe splývání) jednotlivých časových rovin je ostatně pro autory námi analyzovaných knih dalším charakteristickým příznakem ‚lidové‘ paměti: „По рассказам ленинградцев - по тому, что и как они помнят,- хорошо заметна такая особенность блокадной памяти: человек пребывает там (в блокаде) и здесь (в нашем времени) одновременно. Жестокая, ничего не прячущая память как бы стирает границы времени“ (БК: 302–303).

Kromě přesného otisku traumatické události do paměti nelze obejít ani způsoby, jimiž se traumatická paměť manifestuje skrze tělesný vtisk/zápis do těla traumatem zasaženého.¹⁰³ Ten je ovšem zmiňován poměrně zřídka, např.: „рассказала нам, што калі яна знайшла сына сярод трупаў (жывога, параненага), цягнула на спіне тры ці больш кіламетраў у лес, дык пасля таго хадзіла, жыла, не выпрастаўшыся. Доўга, некалькі год спіна такой заставалася. Быццам усё яшчэ несла жанчына на сабе жудасны цяжар таго дня...“ (ЯВВ: 77)

Ve výčtu dalších více či méně výrazných příznaků traumatické paměti by se dalo ještě pokračovat¹⁰⁴ – ovšem proti pokušení vnímat Adamovičovy dokumentární knihy jako prostou snahu o vyjádření válečné traumatické minulosti se staví závažný protiargument v podobě dalšího stěžejního rysu traumatu, a sice jeho nevyslovitelnosti.¹⁰⁵ Neboť „trauma je nemožnost vyprávět. Trauma a symbol se navzájem vylučují, zdá se, že fyzická síla a konstruktivní smysl stojí na opačných pólech, mezi nimiž se pohybují naše vzpomínky“ (Assmanová 2018: 295). Třebaže by tento postulát neměl být brán doslova, přece jenom se zde ukazuje síla vyprávění,

¹⁰¹ „[A]nglický psychoterapeut William Brown, který se specializoval na léčbu válečných traumat, přirovnal latentní paměťové stopy reaktivované v hypnóze ‚k po sobě jdoucím fotografickým snímkům kinematografického filmu‘ (Assmannová 2018: 277) Tamtéž (passim) jsou pojednány rovněž obecnější technické metafory paměti včetně vztahu médií a písma obecně.

¹⁰² Více o této doslovnosti včetně odkazů na rozšiřující literaturu např. Kratochvil 2014: 125nn.

¹⁰³ Více k základnímu pojetí této problematiky viz Assmanová 2018: 269–278.

¹⁰⁴ Interpretačně vydatnou je z tohoto pohledu kupříkladu práce s prostorem, jehož jednotlivé podoby (myšleno jeho minulá a ‚současná‘ podoba) se na sebe vrství a vytvářejí jakýsi palimpsest, v němž je neustále čitelná spodní vrstva: „Ленинградские дома, квартиры блокадников... Вообразите себе солдата, который живет сегодняшним днем мирным бытом, но окружен теми же стенами, предметами, как бы все в той же землянке, в том же окопе. [...] ‚А здесь паркет испорчен - это мой муж в последнее время колот мебель. Пока он не умер на этом вот диване. Вот здесь...‘ (Ден Александра Борисовна)“ (БК: 57)

¹⁰⁵ Tato nemožnost svědčit je dle Doriho Lauba zároveň především nemožností plného poznání a racionálního uchopení traumatu (více viz Kratochvil 2014: 129).

na niž se Adamovič a jeho spoluautoři výrazně zaměřují; právě zde lze též dobře uchopit roli, jakou sám akt vyprávění v dokumentárních knihách tohoto druhu má. Jestliže vyprávění svědků je mnohdy poznamenáno traumatem, na úrovni celku textu a jeho komponování autory se knihy stávají naopak demonstrací toho, jak trauma na kolektivní úrovni překonat, nebo ho alespoň zahladit.

Možného utvoření traumatického ‚bloku‘, jenž vyprávění znemožňuje, jsou si ostatně autoři sami vědomi a morální povinnosti ‚traumatizované‘ respondenty vyslechnout se nezříkají; v *YBB* je proto například zahrnuta kapitola *He магу... He ўмею...* (YBB: 323–333) sestavená pouze z výňatků z těchto ‚neumělých‘ svědectví, jejichž vypravěči údajně nebyli s to svou zkušenost vyjádřit dostatečně jasně. Je jistě důležité, že autoři takto načrtnuli možné hranice uchopování tohoto typu událostí skrze mluvené, přímé svědectví, nicméně s ohledem na metodu knihy sestavené převážně ze záznamů orálního vypravování bylo potřeba najít schopné vypravěče, již budou schopni předat svůj zážitek jako zřetelně artikulovanou a sdělitelnou zkušenost a zároveň alespoň do jisté ovládají umění vyprávět, aby byla zafixovaná podoba vyprávění bez velkých úprav publikovatelná a měla potenciál čtenáře zaujmout. Jako ‚působiví‘ jsou autory hodnoceni především ti vypravěči (potažmo jejich deníkové zápisy), již namísto stylistické a formulační působivosti¹⁰⁶ vynikají především jakousi spontánní živelností, s níž promítají do vypravování svou osobnost, a zároveň téměř až řemeslnou dovedností¹⁰⁷. Ta se zdá být (alespoň na základě autorského hodnocení) charakteristickou především pro venkovské běloruské ženy, často negramotné a žijící tedy vlastně ještě v orální společnosti a její mentalitě: „Прысеўшы да стала, бабуля, як і большасць тых, з кім мы ўжо сустракаліся і ў хатах, і на полі, на мікрафон не зважае — проста расказвае людзям, і ўсё“ (YBB: 148).

Dobrých vypravěčů je mnoho, ale má-li být skutečně posluchač/čtenář zasažen a spoluprožívat daný příběh, je třeba, aby byl dle subjektivního soudu autorů daný vypravěč ‚geniální‘, neboť pouze ten dokáže svým slovem na čtenáře přenést celou intenzitu prožitku. Na umění takovýchto vypravěčů je založena osa obou knih, resp. se jejich party stávají v podstatě jejich páteří,¹⁰⁸ ať už jde o genezi symbolických obrazů, nebo co do estetické působnosti spoluprožívání. V *YBB* se tak jedná např. o Teklu Kruglovou a Volhu Minič, v *BK*

¹⁰⁶ Viz rukopis Iriny Korženěvské, jenž se autorům zdál příliš ‚literární‘ (BK: 224).

¹⁰⁷ Daným přívlastkem se přitom vědomě vztahuji ke studii *Vypravěč* Waltera Benjamina, jež pro tuto kapitolu posloužila jako částečný inspirační zdroj.

¹⁰⁸ Byť hlavní osa knih je založena na sémantických dominantách nebo tematických okruzích (srov. Sivakova 2011: 108).

zejména o Marii Ivanovnu Dmitrijevou. Pro názornost si zde dovolím ocitovat rozsáhlejší úryvek z jejího uvedení, jež poskytne dobrý výchozí bod pro následnou rozvahu nad tím, jak autorské komentáře umocňují dojem autenticity vypravěčů a zároveň s tím i jeho obecnější symbolický rozměr. Rovněž je vhodná pro analýzu toho, jak se autoři obou knih snaží osobitost vypravěčů a jejich vypravování (v původním smyslu orálních) převést do písemné podoby:

Из всего выслушанного, записанного несколько рассказов выделялись значительностью и памятью, правдой чувств, донесенных сквозь годы. И в первую очередь рассказ Марии Ивановны Дмитриевой (проспект Газа, 54). Правда, Марию Ивановну надо видеть рассказывающей или хотя бы голос ее слышать, чтобы прочувствовать ее блокадную повесть на всю глубину. Но раз уж не рассказ ее слушаете, а читаете запись, то хоть что-то надо сказать о ней самой.

Эта покрупневшая и конечно же постаревшая (в сравнении с военной фотографией) женщина - воплощение доброты. Деятельной доброты. И рассказ ее - тоже действие, требующее огромной душевной отдачи. Она так видит, так чувствует происходившее тридцать пять лет назад, что как бы снова участвует во всем, о чем рассказывает вам. И вы уже сами не рассказ слушаете, а словно спешите с нею, с ее бойцами самозащиты от барака к бараку, от пожара к пожару, от смерти к смерти... (БК: 255–256)

Ostatně pro obě knihy je důležitý pasus, v němž autoři uvádějí respondentův „полноценный образ“ (Sivakova 2011: 46) před jeho vlastním vyprávěním nebo po něm. Není to sice vždy obraz natolik podrobný, jak by mohla formulace Sivakové implikovat, jedná se většinou o velmi stručný popis jako v uvedené ukázce, případně o načrtnutí vypravěčova obydlí či způsobu života: „Крыў хату шыферам. Запрасіў нас у чысты пакой, застаўлены вазонамі, і расказаў, як не раз ужо, відаць, за трыццаць год расказваў, — і без прыкрас, і з новым хваляваннем“ (ЯВВ: 121). I to však stačí, aby se v mysli čtenáře na základě malého počtu identifikačních znaků spolu s osobitým stylem promluvy vytvořil celistvější obraz vypravěče, s nímž se může lépe ztotožnit a spoluprožívat jeho příběh. Takovéto „oživení“ vypravěče by „pouhý“, navíc zkrácený, záznam jeho promluvy neumožnil.¹⁰⁹

Popis postav je jedním ze způsobů, jimiž se autoři vyrovnávají se skutečností, že knihy obsahují „pouze“ písemný (a navíc zřejmě ne zcela přesný) záznam, kdy jsme jako čtenáři

¹⁰⁹ Řečené se přirozeně netýká ‚epizodních‘ postav, jimž náleží třeba pouze jedna věta, např.: „...Маленькіх хлопчыкаў, як і бабаў, яны тады не стралялі, а ўжо як катораму гадоў дзесяць — такіх разам з мужчынамі... (Аляксандра Міхалап. Стаўпішча Кіраўскага раёна)“ (ibid.: 129).

ochuzení o mimiku, gesta, posturiku a suprasegmentální prvky řeči vyprávěcího a musíme se spolehnout na předpoklad zachování původního individuálního stylu promluvy od dialektismů a citoslovcí po syntaktické vazby. Autoři jsou si pochopitelně vědomi, že se jedná o podstatné ochuzení prožitku, jehož se při vypravování dostalo jim, a snaží se ho tedy pokud možno alespoň částečně rekonstruovat. Kromě zmíněných postupů je celistvý dojem z živého projevu vypravěče konstituován z autorských poznámek, jež popisují způsob jeho vypravování a dikci (zámlky, emocionálnost, případný pláč), výraz jeho tváře, očí apod.¹¹⁰

Právě důraz na samotný způsob vypravování přivádí k možné spojitosti se skazovým vyprávěním, jehož projevy spatřoval jeden ze „zakladatelů“ zájmu o tento typ prózy, Boris Ejchenbaum, v orientaci „mluvenou řeč“ vypravěče a na „živé řečové představy a řečové emoce“ (Ejchenbaum 2012: 34). Ke stejné tradici se ostatně vztahuje v již vzpomenuté studii i Benjamin (v rámci analýzy Leskovovy prózy). To mě přivádí k snad poněkud provokativní otázce, zda je možné považovat tyto dokumentární knihy za svéráznou obdobu skazového vyprávění, o pokus novým způsobem zafixovat do písemné podoby živý obraz orálního vypravěče. Paradoxním by v takovém případě bylo již to, že by se jednalo o inovaci skazového vyprávění uskutečňovanou skrze moderní technický aparát (přenosný magnetofon, kamera), ač především nástup moderní společnosti s jejími technickými inovacemi vedl dle některých hypotéz k zániku tradičních způsobů vyprávění (zejm. viz Benjamin 1978: 217).

Navíc by se v takovém případě jednalo o značně specifický postup skazového vyprávění, v němž je konstruování narativní identity vypravěče rozděleno na několik částí a neprobíhá pouze v samotné promluvě vypravěče, ale rovněž i skrze autorský komentář – zejména zde mám na mysli autory deklarované symbolické významy, jež by měl vypravěč svému životu přikládat (o těchto postupech více viz v kap. 2.2) Zároveň se v knihách neustále zdůrazňuje, že se zde nejedná o pouhou „stylizaci“ ústního vyprávění, ale ve své podstatě (díky garanci magnetofonového záznamu) o vyprávění samotné, ač předávané médiem písma. Nicméně, jak jsem se snažila napříč prací průběžně zdůrazňovat, o stylizaci se jedná pořád, byť v jiné rovině.

¹¹⁰ Reálně je ale vždy již onen moment živého vyprávění zcela nezprostředkovaný, neboť se k němu připojují i různé prvky, jež nelze nikdy ztvárnit. Účast na takové besedě je totiž komplexním smyslovým zážitkem: „Назаўтра раненька, калі мы прыехалі ў Слабаду з Петрыкава зноў і папрасілі Алену Іванаўну на лавачку перад хатай, перашкаджалі нам пёўні, сабака і вераб'і. Проста шкада, што ў нашай „папяровай“ перадачы бабулінага расказу не засталася гэтых „перашкод“. [...] А ўжо і на магнітафоннай стужцы няма ні сонца, ні расы, ні пахаў спелага лета. Такого не зловіць, не перадаць як след і фотаапарат“ (ЯВВ: 195–196).

Je třeba ovšem zdůraznit především jeden aspekt, jenž na druhou stranu překáží interpretaci jednotlivých vypravěčských partů jakožto skazového vyprávění, a sice nedostatek oné dynamičnosti, procesualnosti vztahování se k sobě a ke svému osudu, již bychom mohli předpokládat ve skazovém vyprávění jako příznačnou.¹¹¹ Zde se k nám oproti tomu dostávají fixované záznamy ústní promluvy, kde je zdůrazněn moment dvojího mechanického zápisu/přepisu – na magnetofonový pásek a na papír do písemné podoby. K tomu je ještě potřeba připočíst ustrnulost obrazů, jež je příznačná pro traumatické zážitky, jež navíc vykládají po svém autoři, nikoli sám vypravěč. Toto vše by tedy mluvilo proti skazovému vyprávění. K této tradici by nicméně mohla obě knihy posunout právě stylizace autorů do role posluchačů a jejich aktivita zvýrazňující procesualnost aktu vyprávění. Neboť právě tím, že zasazují jednotlivé situace do rámce rozhovoru, složeného z aktů naslouchání a vyprávění, mezi nimiž se příběh postupně rodí, je nejen zdůrazněna procesualnost vzniku jednotlivých záznamů, ale zároveň je jaksi paralelně zrcadlen proces, v němž se z již postupně písemně fixovaných vyprávění rodí i kniha jako celek.

V souvislosti se ‚skazovostí‘ je potřeba krátce se zmínit o zdůrazňování individuální identity jednotlivých vypravěčů, neboť každý z nich nakonec zůstává v knize jedinečným, což je manifestováno i tím, že je uvedeno jeho jméno, byť mu náleží třeba i jediná replika. Přestože všichni vyprávějí s jistými obměnami tentýž příběh, každý z vypravěčů mu vtiskuje nezaměnitelnou pečeť své individuality: „У каждого оказывался свой рассказ. У каждого было свое. Повторения были неизбежны, но все равно в каждом рассказе была своя, ни на что не похожая история.“ (BK: 74) či pregnantní zkratka téhož: „Што ні чалавек — то і расказ“ (ЯВВ: 89). Tento akcent na jedinečnost každého z vypravěčů ovšem poukazuje i k fenoménu, jež jsem v úvodu označila jako autentický rozměr lidské existence.

Na rozdíl od ‚fašistů‘, kteří likvidovali běloruské vesnice a kteří jsou v *ЯВВ* prezentováni jako primárně anonymní postavy v uniformách, podobné strojům, každý z vypravěčů vždy zůstává svébytnou individualitou a snaží se jednat bez ohledu na vlastní krizové postavení tak, aby pomohl i druhým; neustále je tak kladen důraz na obětavost vůči druhému člověku, a skrze to i na zachování a sounáležitost kolektivu. Zřejmější je to v *BK*,

¹¹¹ Latentně je tento aspekt přítomný již u Benjamina, výrazněji potom v Ejchenbaumově pojetí. Důraz na procesualitu, postupné konstituování identity vyprávějího/píšího subjektu v návaznosti na Ejchenbauma rozvinula ve své disertační práci Hana Kosáková, jež ji zároveň ve své koncepci ustavila jako stěžejní rys skazového vyprávění. Srov. mj. „zpřítomnění komunikační situace – faktory, které kladou do popředí samotnou promluvu v její procesualnosti, utváření a průběh sdělení, otisk mluvčího a jeho vidění do procesu a struktury narace, a které pokládám [...] pro vytyčení skazu za vůbec stěžejní“ (Kosáková 2012: 18).

zejména v kapitole *У каждого был свой спаситель* (BK: 202–219). Důležitý je rovněž apel na to, že takové činy a rozhodnutí nejsou činěna pod tlakem, nýbrž vypovídají přímo o vnitřní ‚kvalitě‘ člověka, jeho charakteru. Tento etický rozměr ovšem nemusí být chápán pouze jako klišé, ale lze jej interpretovat rovněž jako potvrzení toho, že „внутренняя культура, интеллигентность — сила, а не слабость человека“ (ibid.: 397). Právě on se nicméně stal hlavním podnětem pro kritiku *BK* jakožto zbytečná heroizace (viz kap. 2.2). Nicméně se domnívám, že důraz na obecné mravní hodnoty, zachování vlastní důstojnosti a na snahu ochránit své bližní je nakonec daleko přijatelnější podobou propagace sovětského hrdinství než slepá poslušnost a vůle k sebeobětování jiných hrdinů oficiální sovětské literatury: „Нас интересовали истоки, то, как рождалось у тех или иных людей сознание необходимости терпеть любое лишение во имя победы, как возникал, формировался дух стойкости, сопротивления, сохранявший непреклонность и человеческое достоинство в самых отчаянных обстоятельствах“ (ibid.: 296).

Autentická osobnost vypravěčů předpokládá nejenom hluboko zakořeněný smysl, ale mravní maximalismus k sobě samému. Právě ten je garancí oné ‚vnitřní‘ pravdivosti a často také faktické přesnosti výpovědí: „Многія расказы не проста праўдзівыя, а нават палюхаюць сваёй бязлітаснай праўдай. Ужо і хочацца міжволі, каб яе менш было. Але ж чалавек гаворыць, сапраўды не шкадуючы самога сябе“ (ЯВВ: 74). Všechny tyto aspekty nejenom dostatečně naplňují pojetí authenticity, jež jsem definovala v úvodu této kapitoly. Právě její charakteristické prvky, zejména sounáležitost (jednota) subjektu se sebou samým, s okolním světem, reprezentovaná zvláště národním společenstvím, i s přijatým souborem mravních norem, nepřímo souzní i s celistvostí, završeností a přitom neustálou transcendencí symbolu.

Ostatně i bez tohoto přípravného úvodu je myslím plausibilní pojmenovat jednotlivé obrazy, jež v obou knihách vyvstávají jako symbolické. I Bürger ve své revizi původního pojmu symbolu a alegorie nakonec definoval symbol jako jednotu „smyslové konkrétnosti a významu“ (Bürger 2015: 212). I když přitom zároveň rozmělnil neotřelost svého původního konceptu, v našem případě se toto pozdější Bürgerovo domýšlení šťastně shoduje s původním základem symbolické totality díla a především „smyslově-mravní celistvosti individua“ (ibid.), tím spíše, že se nemusíme potýkat s problematikou umělecké moderny (neboť – a to zde znovu zdůrazňuji – Bürgerovo rozlišení mezi symbolem a alegorií mi slouží spíše jako pomocný aparát pro postižení kontinuity Adamovičova díla). Každopádně před námi v daných knihách symboly vyvstávají jakoby z jednotlivých faktů, aniž by došlo k oné trhlině mezi znakem a významem příznačnou pro alegorii (ta by ostatně poškodila ideologické vyznění knihy); naopak singulární

jedinečnost jednotlivých obrazů a vyprávění není nikdy v rozporu se sugerovanými (nadosobními) významy. Symbolické významy jsou autory naopak nacházeny v jednotlivých vyprávěních jaksí samozřejmě, aniž by byly ‚zkreslovány‘ přílišným zobecňováním zobrazeného. Takovou je např. vzpomínka ženy, kterou objal/sevřel kolem krku muž (jeho záměry vypravěčka nestihla rozpoznat), jenž v téže chvíli zemřel. Před touto ukázkou autoři upozorňují: „Такие рассказы повторяются и варьируются до бесконечности - про тихий, незаметный переход за край голода, – а иные приобретают жуткий образный смысл“ (БК: 101).

V každém případě považuji za pozoruhodné, jakým způsobem Adamovičovy dokumentární knihy na mnoha úrovních stvrzují organickou celistvost lidské osobnosti a její neporušenost a snaží se ji promítnout i do výstavby díla, byť to je vystavěno z mnoha rozdílných dokumentárních fragmentů.

A to nás přivádí opět k roli posluchačů-autorů a způsobů, jimiž inscenují situaci rozhovoru, z něž povstává živé vyprávění. Ty jsou nápadné především v *ЯВВ*, kdy se tato beseda často ustavuje sama sebou v rámci malé vesnické komunity, kdy se vesnické sousedky samy spontánně připojují k vznikající ‚sešlosti‘: „У Люціне жанчыны сышліся ў хату да настаўніцы-пенсіянеркі Марыі Аляксандраўны Пашкевіч. [...] Спачатку, відаць, суседак вяла сюды звычайная ў вёсках цікаўнасць: даведацца, што за госці прыехалі на машыне да старой настаўніцы. Пераступалі парог вясёлымі, віталіся, жартуючы, але, уцяміўшы, пра што тут ідзе гаворка, спахмурнелыя, заставаліся ў хаце надоўга“ (*ЯВВ*: 296). Stejně ‚rituální‘ zůstávají rovněž rozloučení, která jako by podtrhovala samotnou skutečnost návštěvy, jako by se o nic jiného vlastně ani nejednalo: „Яна нас частавала потым, зноў жа ціхая і добрая. І шафэра вышла паклікала. Замацаванне добрых пачуццяў сустрэчы,— можа, адзінай у нашым, усіх нас разам, жыцці (ibid.: 203). Je ovšem příznačné, že se řečené vztahuje především k *ЯВВ*, odehrávající se ve vesnickém prostředí.

Důraz je tedy kladen především na přímý individuální kontakt mezi vypravěči a autory, jenž umožňuje utvoření komplexního dojmu z vyprávěného, stejně ale tak i autorskou reflexi toho, které výpovědi jsou dostatečně působivé, jakož i zachycení procesuality vypravování – ovšem především na rovině autorské promluvy. Z orientace na přímé setkávání se nevymykají ani deníkové záznamy z druhé části *БК*. V těchto případech, třebaže například deník Jury Rjabinkina byl před napsáním knihy částečně publikován, představovala pro autory důležitý moment možnost přístupu k původním rukopisům, na nichž jediných tkví přímý dotyk pisatelovy ruky, stejně jako se pečeť jeho osobnosti promítá do ústního vyprávění – obojí tedy

může stejně intenzivně vypovídat o vypravěčově konkrétní situaci: „Мы увидели эту тетрадь в черной матерчатой обложке – красивый беглый почерк. Лиловые чернила. Записи становятся все плотнее, без абзацев. Кое-где подклеены были фотографии, продовольственные картончики – они оторваны. Или отклеились. Остались пустые места, обрывки“ (БК: 437–438).

Kromě toho se zdá být příznačným, že z konečné redakce dokumentárních knih nebyly vyškrtnuty všechny doplňující otázky autorů,¹¹² jež upomínají na onu základní situaci rozhovoru, která by jinak v jednotlivých monolozích mohla zaniknout. Podobně se snaží autoři dialogickou situaci nastolit i v uspořádání jednotlivých vyprávění, kdy se opakovaně ve vybraných kapitolách střídají hlasy dvou lidí jakoby v dialogu nahlížející z různých stran tutéž událost. Typicky jde o rodinné příslušníky (matka a dítě, manželé) nebo sousedy, někdy spolu ale osudy jednotlivých ‚účastníků dialogu‘ nesouvisejí: v podobném modu by se tak dala číst i druhá část *БК*, kde se proplétají především úryvky ze tří deníků.

Proti tomuto vyzdvihování dialogičnosti by se jistě dalo namítnout, jak do této kompoziční strategie zapadají kapitoly, jež jsou složeny z pouhých fragmentů, často z jedné nebo dvou vět mnoha lidí, které opravdu vyznívají jako disonantní změť nesouvisejících fragmentů. Domnívám se, že to lze (byť s jistou podmíněností) ospravedlnit celistvou kompozicí knihy, jež je zářmována neustálými odkazy k oné základní situaci promlouvání a naslouchání, jež se postupně dá vztahovat nejenom k rámci jednotlivých vyprávění, ale i k jednotlivým vypravěčům mezi sebou: „Так вот, когда эти рассказы оказались перед нами, мы почувствовали, что люди, живущие в разных уголках Белоруссии, как бы сошлись вместе. И коль они сошлись вместе, встал вопрос: а кому после кого говорить! А кто кому должен отвечать на его боль своей болью! Кто должен в какой группе рассказчиков быть?“ (Том 3: 520–521).

A především je to vůle autorů, kteří skrze své kompoziční řešení, i v samotných vyprávěních, spojují jednotlivé ‚fragmenty‘ v jediný celek, jenž má budit dojem jedné celistvé výpovědi. V rámci inscenace běloruské národní a leningradské kolektivity tak ‚svádějí‘ dohromady leckdy izolované lidi z různých konců země, respektive města. V *ЯВВ* je ostatně velmi důležité metaforické srovnání kilometrů nahraných magnetofonových pásek se značnými vzdálenostmi, které museli autoři za svými vypravěči urazit; autoři-kompilátoři tak opět

¹¹² Někdy je sám fakt přítomnosti těchto otázek pouze obecně shrnut: „На магнітнай стужцы засталіся нашы настойлівыя (мога, нават і занадта настойлівыя) пытанні: як яно ўсё-такі было, як адбывалася?“ (ЯВВ: 65).

symbolicky spájajú tyto kilometry od sebe vzdálená vyprávění v rámci knihy vjedno: „Десятки кіламетраў магнітафонных запісаў — расказы больш як трохсот непасрэдных сведкаў хатынскіх трагедый — склалі змест гэтай кнігі. Тысячы кіламетраў дарог — асфальтаваных, палявых, лясных — звязваюць іх, ахвяры фашысцкіх зверстваў“ (ЯВВ: 6).

Tento moment je ostatně do jisté míry stěžejní a osvětluje důležitost ústního vypravování v obou knihách, stejně jako důraz na přítomnost posluchačů. Jestliže po první světové válce Benjamin konstatoval, že se „lidé vraceli z pole oněmělí“ a „chudší o sdělovanou zkušenost“ (Benjamin 1978: 215), šlo víceméně pouze o jeden z příznaků zániku vyprávění a ztráty zkušenosti v moderní společnosti. A právě toto mlčení a s ním spojený zánik zkušenosti se snaží Adamovičovy knihy překonat, přestože v jejich případě se jedná o překonání válečného traumatu jako takového. Adamovič se svými spoluautory si je dobře vědom toho, že (v intencích Benjaminova uvažování) původní svět archaické zkušenosti (to by se týkalo zejména běloruských vesnic) a celistvosti předválečné společnosti již nenávratně zanikl, přesto se však snaží z jeho trosk jednotlivé ‚fragmenty‘ původní společnosti v podobě přeživších znovu spojit, a vytvořit tak alespoň v textovém prostoru iluzi koherence, celistvosti světa a vzájemné lidské pospolitosti (a to nejenom přeživších, neboť stejně důležitý je i akcent mezigenerační, vazba na děti, vnoučata atp.). Navíc je tento svět podřízen srozumitelnému (symbolickému) výkladu a řádu, jenž prostupuje celým dílem jako jednotící sémantické gesto.

Na základě takového čtení obou dokumentárních knih bych se nyní ráda vymežila vůči výkladu Ilji Kukulina, jenž vřadil *БК* do tradice historických knih založených na montáži, z níž dle něj nicméně autoři ve své ideologizující snaze vybočili. *БК* ta pro něj představuje „единый авторский текст, в котором введение цитат всякий раз мотивировано, использованные фрагменты отредактированы, а читателю предложены ‚правильные‘ выводы и обобщения, сделанные авторами и использовавшие советскую официозную риторику (Kukulin 2015: 253–254). Mimo to [с]лово героев ‚Блокадной книги‘ не самоценно, оно по умолчанию нуждается в завершении составителей“ (ibid.: 257). Tato kritika je bezesporu oprávněná, zejména pokud jde o ‚správný‘ výklad jednotlivých vypravování, na druhou stranu svědčí i o jistém nepochopení. Nebo ještě lépe: jasně ukazuje, že vše záleží na tom, jak definujeme pojem montáže, což Kukulín nikde explicitně nečiní. Nic totiž není autorům obou dokumentárních knih tak cizí jako představa avantgardní montáže¹¹³, tedy spojení značně

¹¹³ Jak jsem ji krátce načrtla při nastínění Bürgerovy koncepce v úvodu k této části práce.

nesourodých fragmentů, z něž se vytratila zřetelná autorská intence. V opozici k tomu stojí montáž jako obecný konstrukční princip, založený na selekci a kombinaci celků různé úrovně. Pak bychom skutečně mohli mluvit o montáži v obou knihách, otázkou ovšem je, zda by pak užívání pojmu montáže nebylo již příliš rozmělněno.

Proto jsem k užívání pojmu montáže v tomto případě ve výsledku poměrně skeptická. Nejistota v přiřazování obou knih k určitému žánru (viz Kap. III) pramení snad i z toho, že Adamovičovo směřování k organickému, celistvému dílu nebylo nikdy zcela završeno, a text tak zůstává zřetelně heterogenním v tom smyslu, že z něj „vystupují“ jednotlivá vyprávění i dobové dokumenty a archivní materiály, nezačleněné do toku autorské promluvy. Proto zůstává otázka čtení knih jakožto svérázných montáží otevřená. Adamovič skutečně s montážními postupy často při komponování svých děl pracuje, ale jde spíše o tvůrčí metodu, výsledné texty zároveň nenasvědčují tomu, že by měly být jako montáže čteny. Pokud bychom totiž zvolili výrazně nelineární způsob čtení, čemuž nahrává i to, že se jednotlivé motivy a příběhy do značné míry opakují, respektive pokud by tudíž skutečně došlo k úplnému rozpuštění autorského komentáře,¹¹⁴ zůstaly by nám právě bez této části textu, jež svazuje jednotlivé hlasy dohromady a dodává onu iluzi pospolitosti (ať už utvářením ideologického jednotícího řádu nebo právě skrze vztahy mezi vypravěči a autory-posluchači), pouze střepy různých fragmentárních vyprávění.

I to je ovšem pouze hypotéza: jako její ilustrativní příklad mohou myslím posloužit knihy Světlany Alexijevič. V nich se zpočátku uplatňují podobné postupy exponující roli autora (zejména v její první publikované knize *У войны не женское лицо*), avšak naopak v dalších knihách je autorský hlas postupně zatlačován do pozadí a projevuje se především skrze uspořádání materiálu a jeho jazykovou úpravu. A přesto ani její knihy nelze definitivně označit za montáž v avantgardním významu daného pojmu. V daném kontextu je však možno poukázat i na skutečnost, že např. v rámci rané sovětské kinematografie stejně jako v teorii lefovců princip montáže mimo jiné sloužil k vyjádření kolektivního rozměru zobrazeného (viz Svatoň 1982: 417). V tomto kontextu by pak postulovaná montáž u Alexijevič, a zejména právě u Adamoviče sloužila témuž: a sice právě vyjádření kolektivního rozměru jejich knih.

Zdá se mi však, že v případě Adamoviče lze číst onu nespojitost, nezcelenost jednotlivých úryvků skládajících jeho dokumentární knihy jako projev vědomí toho, že celá struktura díla je možná až příliš „vykonstruovaná“ a že kolektivní jednota existuje právě v rámci

¹¹⁴ Jak jej postuloval i Adamovič sám, srov. s. 43–44 této práce.

této konstrukce, a nikoli již v reálném světě. Tragiku jedinečných lidských osudů je možné stále převést na společnou ideologickou formuli, ale nikoli do dokonale uniformní dokumentární knihy či do konvenční, byť třeba zcela ‚organické‘ a ‚symbolické‘ formy válečného románu. A nakonec v pozadí vyprávěných příběhů se stále skrývá válečné trauma, jež hrozí zvrátit ve svém konečném vyznění spíše optimisticky laděné knihy v prostředek předávání traumatických vzpomínek, tentokrát již ne individuální, nýbrž kolektivní:

І як ні добра, як ні ладна живеца вам сёння — не забыцца ніколі пра тое ўсё, што было. І тыя хлопчыкі маленькія, пабраўшыся за ручкі, будуць ісці ды ісці па снезе... Крывавым снезе вашай памяці.

Цяпер — ужо не толькі вашай... (ЯВВ: 63)

Nicméně se domnívám, že obě dokumentární knihy ve svém celkovém vyznění traumatické čtení spíše vylučují, resp. válečná traumata převádí do oblasti zkušenosti, již je možné v procesu vypravování uchopit a začlenit (byť s obtížemi) do příběhu konkrétního života a především do nadosobního dějinného příběhu. Přesto funkce těchto vyprávění není pouze terapeutická, a zdaleka ne pouze informativní. Spíše ji lze pojmenovat skrze nárok na užitečnost (ať již praktickou nebo ve smyslu morálního rozvoje), již Benjamin přiřkl původním formám mluveného vyprávění: „Rada, do níž je utkána látka prožitého života, znamená moudrost. Umění vyprávět zaniká, protože epická stránka pravdy, moudrost, vymírá“ (Benjamin 1979: 217). Věřím však, že pro Adamoviče tento typ moudrosti nevymírá, naopak se, paradoxně ještě umocněn válkou, posiluje skrze upevnění ‚autentického‘ lidství. A právě proto není třeba číst *ЯВВ* a *БК* nejenom jako soubor faktů o nacistických zločinech v sovětském prostoru, ale spíše jako svébytné a překvapivě nikoli banální svědectví o tom, jak za každých okolností zůstat člověkem, jež nutí čtenáře revidovat vlastní ‚žebříček hodnot‘. V tomto ohledu „цэламу свету маюць што сказаць яны — гэтыя жанчыны“ (ЯВВ: 67).

Od Benjaminova konceptu se zároveň vyprávění zapsaná v analyzovaných dílech liší: především již nejsou pevně spojena s řemeslem a pracovním rytmem, ale jejich úkolem je vytrhnout posluchače/čtenáře z jejich každodennosti a přivést k novému nahlédnutí skutečnosti. A odpovědí na ně nemá být v první řadě pokračování jejich příběhu, ale spíše mlčení a kontemplace. I přesto (anebo právě proto) a přes všechny námitky pokládané v průběhu této kapitoly bych jako vlastní příspěvek do trvajících diskuse ohledně možné literární tradice Adamovičovy dokumentaristiky vytkla právě skazové vyprávění. Nikoli proto, že by snad Adamovič nebo jeho kolegové z této tradice vědomě čerpali. Ale kromě jistých formálních i

významových podobností spojuje tyto knihy s tradicí skazu a jejím možným pokračováním především podobně subversivní vymezení proti momentálně přežilým románovým formám, uskutečňované v návratu k nezprostředkované mluvené řeči v jejím materiálním rozměru, jímž motivoval svůj zájem o skaz ve 20. letech již Boris Ejchenbaum.¹¹⁵

¹¹⁵ Viz např. Ejchenbaum 2012: 53.

5. Návrat do Chatyně: dokument jako výraz izolace

Велізарнымі ахвярамі савецкі народ заплаціў за тое, каб іншыя народы не зазналі тысяч сваіх Хатыняў. Гэта павінны разумець тыя, хто прыходзіць сюды — у Хатынь. Пра гэта нема крычыць рэзкая, цёмная фігура старога з такім каменным і такім мяккім целам мёртвага хлопчыка, пра гэта крычаць назвы былых вёсак на страшным „могільніку вёсак“ — адзіным на ўсёй Зямлі.

Alëš Adamovič

Závěrečná pasáž knihy *Moje ves lehla popelem...* jako by se vydělovala z celku pojednávajícího o překonávání minulosti skrze akty vyprávění a naslouchání a daleko spíše se vztahovala k staršímu Adamovičovu dílu, jež je v mnohém jejím pendantem – novele *Návrat do Chatyně* (*Хатынская повесть*, 1972). Ta vznikala v době, kdy byl autor již obeznámen se vzpomínkami přeživších z vypálených běloruských vesnic,¹¹⁶ je tedy založena na stejném materiálovém základě. K tématu ovšem přistupuje z opačné strany – namísto shromážděných dokumentů využívá možností fikční literatury a „tradiční“ narativní forma zde slouží k představení traumatické minulosti jako čehosi nevyslovitelného. Pokud, jak jsem se snažila ukázat, pozdější *ЯВВ* užívá koláže dokumentů k inscenaci kolektivního vyprávění, které dává možnost minulé utrpení překonat, *XII* ukazuje „genocidu“ běloruského národa jako neustálou přítomnost, jejímž nejvýmluvnějším výrazem se stává mlčení, k němuž se skrze „němý křik“ pomníku ve svém závěru navrácí i *ЯВВ*, což lze číst nakonec i jako přiznání, že dokumentární svědectví, jejichž základem je vždy sdělení, promluva, nedokáží výrazové možnosti fikce zcela nahradit.

XII je mimo jiné své kvality pozoruhodná i tím, že do vlastního vyprávění jsou zapojeny dobové dokumenty a zapsané svědecké výpovědi. Pro adekvátní uchopení významů, jež funkční vkloubení (jak ukáží, jisté násilnosti není tato implementace prosta) dokumentárních materiálů do fikčního textu přináší, je ovšem nutné představit alespoň v obrysech interpretační přístup k celému textu.

Stejně jako Adamovičovy dokumentární knihy se *XII* zabývá tématy uchovávání paměti a vzpomínání. K nim se vztahuje i hlavní z rovin vyprávění pojednávající o setkání bývalého

¹¹⁶ O vzniku *XII* hovoří Adamovič podrobněji v rozhovoru *Дважды пережитое* (1975) (Том 2: 597–604).

partyzánského oddílu, jedoucího na odhalení nového pomníku partyzánům a rovněž na návštěvu pietního místa v Chatyni.¹¹⁷ Cesta je zároveň chápána jako doslovný návrat do minulosti: „Мы едем, чтобы встретиться. На встречу с самими собой едем“ (ХП: 44).

Tento význam připisuje ‚výletu‘ do Chatyně přinejmenším hlavní hrdina novely a zároveň ich-formový vypravěč po většinu díla – Florian (Fljora) Hajšun, rovněž bývalý partyzán, jenž představuje do jisté míry protiklad ‚institucionalizovaného‘ vzpomínání založeného na budování pomníků. Fljora je slepý – reprezentuje tedy až emblematickou figuru účastníka událostí,¹¹⁸ zaznamenaných přímo do jeho těla, a svědka, který sice viděl (a v jistém smyslu pořád vidí) víc než ostatní, zároveň ale jeho ‚osobní‘ paměť charakterizuje nesdělitelnost a nemožnost předat ji dál. Tato nesdělitelnost se přitom projevuje i vůči vlastnímu synovi: „[Я] и убедился, что есть вещи, которые невозможно сообщить другим, кто не испытал чего-либо подобного“ (ibid.: 17).

Izolovanost Fljory od ostatních lze sledovat i přímo v autobuse jedoucím s partyzány do Chatyně, v němž se rozhovory partyzánů dotýkají pouze povrchních ‚zábavných‘ historek z minulosti, kdežto Hajšun a jeho žena Glaša sedí od této společnosti stranou.¹¹⁹ Ostatně i mezi oběma manželi, kteří se poznali právě v partyzánském táboře, a poté, co se během nečekaného fašistického útoku od zbytku oddílu oddělili, spolu krátce procházeli chaosem válečného běloruského venkova, leží jisté napětí založené právě na jejich minulosti: „[Ж]изнь с Глашей у нас не очень ладилась: то, что нас сблизило, то и разделяло, мучило“ (ibid.: 15). Tím, co je však rozděluje, jsou možná ve skutečnosti naopak vzpomínky, které náleží každému z nich zvlášť, tj. týkající se toho, co zažili po svém odloučení: „Глаше все казалось, что она навязывает мне свои воспоминания, свое прошлое. А я заставлял ее понять, поверить, что это и мое прошлое, и мои воспоминания, все это наше“ (ibid.: 159).

Toto odcizení obou manželů je možné vyložit i tak, že paměť je osobní záležitostí každého a její stopy leží tak hluboko v člověku, že nemůže být pochopena nikým jiným, a tedy ani zcela sdílena. I proto Fljora sedí v autobuse oddělen od ostatních svou slepotou a mlčením

¹¹⁷ Pro českého čtenáře samozřejmě umístění Chatyně do názvu díla nemůže mít stejné konotace jako pro čtenáře běloruského. Jak nicméně upozorňuje Viktor Kovalenko: „Дело в том, что название деревни Хатынь стало обобщающим и означает оно трагедию многочисленных деревень Белоруссии, которых постигла та же судьба. Поэтому и определение в заглавии повести – ‚Хатынская‘ – тоже обобщающее: ‚Хатынская повесть‘ читается прежде всего как ‚трагическая повесть‘“ (Том 1: 14).

¹¹⁸ Emblematická je zde přirozeně pouze hypotetická; toto tvrzení se opírá především o skutečnost, že první výzkumy traumatu byly prováděny na vojácích navracejících se z první světové války.

¹¹⁹ Dalším partyzánem, jenž se do rozhovorů stejně tak nezapojuje, je bývalý velitel oddílu Kosač, enigmatická postava, jejíž role nicméně není pro mou tematicky zaměřenou analýzu podstatná.

a vzpomíná na vlastní válečné zážitky. Vyprávění o ‚současné‘ cestě do Chatyně je tedy spíše motivací k druhé, rozsahem dominantní, rovině vyprávění odehrávající se za druhé světové války. Obě roviny mají nejenom společného hrdinu, ale také stejný cíl cesty, neboť válečná linie vyprávění opisuje cestu mladého, naivního Fljory, zprvu nadšeného válkou a novou partyzánskou rolí, k hlubšímu poznání podstaty války – zavádí ho právě do běloruských ‚chatyní‘, včetně jeho rodné vesnice, již po jeho odchodu k partyzánům Němci vyvraždili a spálili i s jeho rodinou. Především se však náhodou dostává do vesnice Perechody ve chvíli německé vyhlazovací operace.

V *XII* tak spatřuji inscenaci traumatického vzpomínání, a to především proto, že se rysy spjaté v teoriích s traumatickou pamětí objevují průběžně v celém textu. Prvním z nich je odkaz k filmovému pásu jakožto k metafoře traumatické paměti (o tom více v minulé kapitole), kdy dochází ke zrušení distance mezi přítomností a minulostí: „Но когда вдруг замирает зал перед онемевшим экраном – и только дыхание сотен людей, как перед вскриком во сне, - вот тогда включается, загорается мой экран“ (ibid.: 11). Fljora je chycen v neustále se opakující smyčce paměti, kdy se minulost bez přestání znovuzpřítomňuje, což umocňuje právě jeho slepota, smazávající propast mezi přítomným a minulým: „Странно, что людей, которые сейчас в автобусе, я воспринимаю как посредников, через них я общаюсь, как с живыми, с теми [...], которых знал, видел много лет назад“ (ibid.: 43) či „В их мире люди изменяются, стареют. А для меня они все те же“ (ibid.: 154). Spouštění vzpomínek skrze jednotlivé hlasy se zdá navíc sugerovat, že válka neskončila pro nikoho a neustále pokračuje, a v jejím příběhu je navždy chycen nejenom Fljora, ale i jeho spolubojovníci.

Dále je zde trauma představováno přímo jako „tělesný vtisk“ (viz Assmannová 2018: 311), tj. vzpomínka se stává přímo součástí člověka, jako fyzické zranění se vrývá přímo do jeho těla a tváře. I sám Fljora je líčen jako předčasně zestárlý člověk.¹²⁰ Mimořádně velký důraz je ale především kladen na vizuální a auditivní percepci. Fljora kromě potíží se zrakem ztrácí na čas v důsledku zranění sluch, vnější vjemy jsou proto zachycovány těmi smysly, jež nejsou zrovna deprivovány. Každopádně slovesa vnímání, ať už skrze sluch nebo zrak jsou napříč textem velmi frekventovaná, stejně jako odkazy na taktilní vjemy. Přitom extrémní důraz na tělesné vjemy ve stavech šoku vede často k sugesci pocitů nereálnosti, rozmlženého vnímání, představujícího přitom jediný možný způsob, jak se přiblížit k vymknutosti doby. Narůstá tak dojem hyperboličnosti, jež zpochybňuje spolehlivost vypravěče, prezentujícího se jako očitý

¹²⁰ Daleko intenzivněji s přihlédnutím k odlišným vyjadřovacím prostředkům obou médií byla tato proměna tváře v reakci na trauma zachycena v Klimovově filmové adaptaci.

svědek událostí. Tyto pasáže tvoří jakýsi kontrast k příběhům zaznamenaným později v *JBB*. Nabízí se přitom i otázka, jak přesná mohla být pozorování člověka nacházejícího se pod extrémním fyzickým i psychickým vypětím – některé výjevy z minulosti mají spíše ráz jakéhosi deliria. Dalším výrazným projevem tělesného zápisu minulosti do těla jsou prostřelené dlaně, jež se domnívá slepý Fljora vidět v závěru novely na chatyňském pomníku a které odkazují na zmrzačené ruce přeživších, snažících se kdysi zaštitit před střelbou vlastní děti.¹²¹

Taktilní vjemy zmíněné výše jsou často spojeny s obrazy plamene a žáru, jež v různých metaforických i přímých podobách prostupuje celým dílem¹²² a zdůrazňuje události, jež stojí v jeho pozadí. Požáry se šíří okolními lesy a močály a odlesk ohně provází každý pokus o prožitím vyprávět, např. když se Fljora vypálení vesnice snaží popsat svému veliteli vedle počního ohniště: „Я, как слепой, сам протягиваю руки с растопыренными пальцами, а по ним течет меняющийся, мерцающий свет“ (XII: 153). Citovaná pasáž zároveň předjímá (v časové linii fabule) hlavní projev tělesného traumatu v novele, kterým je Hajšunova slepota. Třebaže trvale oslepl až po válce, ve vyprávění na okamžik ztrácí zrak dvakrát, ve chvílích intenzivního šoku: poprvé v okamžiku, kdy se definitivně potvrdí, že jeho matka a sestry byly Němci zabity a spáleny spolu se zbytkem jeho vesnice, podruhé ve chvíli, kdy sám musí v jiné vesnici přihlížet zapálení stodoly se všemi obyvateli:

Ослепительно резануло что-то по глазам, кругом стало бело-бело; береза, чешуйчато поскрипывающий человек на земле, осока, болото, стоящие возле меня люди, небо внезапно вспыхнули прозрачной нестерпимой белизной, и, тут же почернев, все исчезло вместе со мной (ibid.: 70).

Взметнулось от соломы по стене - как крикнуло! - пламя. Оно ударило по глазам, как тогда на острове. Но я все смотрел, как из окошек выбрасывают детей и они падают прямо в горящую солому... (ibid.: 280)

Pohled na zabíjení nevinných žen a dětí, se téměř podobá přímé zkušenosti, jako kdyby Fljora v ohni sám hořel. A šok z takového pohledu je stejně bolestivý jako tělesné zranění, jako by byly oči zasaženy ohněm.¹²³ Vzpomínka na spatřené nepřestává bolet ani po letech a ožívuje se

¹²¹ „У каменного старика, того, что держит убитого мальчика, ладонь, пальцы прострелены. Я не знаю, видят ли это зрячие. Я видел не раз после войны. Почти у всех, кого расстреливали вместе с детьми и кто при этом случайно остался жив, рука изуродована. Та, которой закрывали, прижимали к земле голову ребенка“ (XI: 197).

¹²² Skrze jiskry a žár je opisována i Hajšunova slepota: „Теперь мои веки черные и лишь искры боли проносятся по черному, всегда горячему небу...“ (ibid.: 197)

¹²³ Nikoli náhodu se Fljora ocitá v nemocnici vedle vojáka s vypálenýma očima.

jako trauma skrze bolest, s jakou se poprvé do paměti vpálila. Je to právě vzpomínka na oheň, jež Fljorův zrak zničí zcela: „Болят они, мои глаза, с каждым годом сильнее, точно нестерпимый свет на них постоянно направлен. Не снаружи, изнутри свет - из памяти“ (ibid.: 108).

Traumatický zážitek přirozeně nemusí být jediným interpretačním klíčem k Hajšunově slepotě. Ta může být chápána i jako dobrovolné zřeknutí se zraku, jako rezignace člověka, jež viděl vše, čeho jsou lidé schopni, a není s to na ně hledět déle. A slepota je nakonec možná čestnější způsob než lhostejné pozorování neustálého koloběhu válek a násilí historie lidstva. Strnulá netečnost světa, nejenom lidstva, ale i všehomíra, pro nějž je člověk pouhým smítkem, se nakonec ukazuje jako daleko horší, jak vyjadřuje například následující metafora: „Огромный немигающий глаз луны висел над замершим полем, над черным валом леса, над горящим горизонтом. А в этом глазу, как в зеркале, два человека что-то друг с другом делали, что-то страшное совершалось...“ (ibid.: 104).

Bezprostřední prožitek, jakkoli traumatizující, ovšem nebrání jeho reflexi. Fljora je neustále posedlý snahou po pochopení toho, co se událo. A při navracení do minulosti dochází i odcizení od sebe sama. Jedná se zde až o jakési rozdvojení hlavní postavy, jež se v neustálém sebereflexivním vzpomínání chvílemi rozpadá na dvě: „Порой я совсем со стороны вижу того Флеру - себя восемнадцатилетнего“ (ibid.: 45) nebo dokonce: „Теперь поменялись ролями: уже я веду того партизана с винтовочкой, продолжаю, так сказать. С какого только момента, с какого места? С того ли, как окончилась война? А может быть, позже я его сменил?“ (ibid.: 48). Zdvojování postav, jejich vzájemné zrcadlení a stavění proti sobě je příznačné pro Adamovičovo dílo jako celek. V případě *XII* se Fljorovým protichůdcem nestává jen on sám, ale i velitel Kosač a Kosačova hypostáze v podobě Borise Bokého, Fljorova podřízeného, s nímž Fljora vede dlouhé diskuse o podstatě člověka, jež tvoří vlastně třetí rovinu vyprávění.

Mimo to dochází k neustálému přeměňování a přesunování celých skupin osob, jež se mění ve svůj pravý opak a odhalují tak skrze reflexivní obraz svou pravou podstatu. Např. Němci, kteří vypálili vesnici, se po svém zajetí partyzány proměňují ve svůj pravý opak (stylizují se do role obětí), stejně tak se mění chvílemi ve svých rolích s policisty z řad místního obyvatelstva, když ženou z vypálené vesnice dobytek: „В этом коровьем водвороте и от страха они, кажется, не заметили, как поменялись языками, головами, своими коротенькими идейками“ (ibid.: 141).

Může se zdát, že jsem zde poněkud odbočila od hlavního tématu své analýzy, jakoby v jisté analogii k paměti hlavního hrdiny, jehož „[м]ысль все соскальзывает набок, уходит от самого страшного“ (ibid.: 56). Považovala jsem nicméně za nezbytné ukázat, jak lze ve fikčním narativním textu ztvárnit to, co muselo být v dokumentární zповědi zachyceno jinými prostředky, případně zůstávalo vůbec nevyjádřitelným. Neboť, jak jsem se snažila demonstrovat v předchozí kapitole, jsou založeny ony dokumentární knihy na vyprávěčských dovednostech a sdílnosti, nemohou tedy proniknout k tomu, co je nevyslovitelné. Navíc jsem se snažila poukázat k tomu, že v případě *XII* máme co do činění s promyšleně komponovaným vyprávěním, jímž prostupují návratné motivy a symbolické významy.

O to více se tedy vtírá otázka, k čemu při výrazových možnostech takto prokomponovaného narativu slouží dokumenty do textu vložené. Ona dokumentární pasáž je věnována zapálení sýpky, do níž byly zahrnání všichni obyvatelé vesnice a jehož se Fljora stal svědkem. Po již výše citované větě „Но я все смотрел, как из окошек выбрасывают детей и они падают прямо в горящую солому...“, následuje ve vyprávění cézura. To, co se dělo v zapálené sýpce, je opsáno skrze vyprávění deseti přeživších z různých vesnic a tři výňatky z německých vojenských hlášení. Až na dva případy budou ostatní texty někdy doslovně, častěji ale v přepracované a rozšířené podobě uvedeny také v *YBB*. Nad touto pasáží se nabízí několik otázek.

První z nich je, nakolik je při čtení *XII* jakožto (realistického) fikčního textu pravost vložených dokumentů podstatná. Podle hermeneuticko-fenomenologických přístupů založených na jednotě textu se v okamžiku, kdy je dokument zapojen do literárního díla, ruší jeho původní určení a vazby k realitě a stává se nedílnou součástí uměleckého díla. I formalisté, kteří jednotu díla zpochybnili, by hleděli pouze na efekt ozvláštňení, jež dokumentární prvky do textu vnáší. Na druhou stranu je možné se zvláště v tomto konkrétním případě ptát, nakolik se hypoteticky může proměnit čtenářská recepce v případě, že čtenář přijme dokumenty za pravé, případně je i rozpozná, pokud předtím četl *YBB*. Není mi myslím náhodné, že první z uvedených hlasů náleží Josifovi Kaminskému, jedinému dospělému, přeživšímu vypálení vesnice Chatyň, jenž se stal ‚prototypem‘ pro sousoší chatyňského památníku, představujícího muže nesoucího v náručí mrtvé dítě. Kaminskij o chatyňské tragédii často vyprávěl a stal se na dlouhá léta jedním z jejích symbolů, dalo se proto očekávat, že dobový čtenář¹²⁴ i díky tomuto signálu přijme výpovědi jako pravé. Ovšem ani tento fakt by neměl čtení díla, jež je dle všech

¹²⁴ Připomínám znovu, že *XII* poprvé vyšla časopisecky roku 1971, dva roky po oficiálním odhalení chatyňského památníku.

paratextových signálů i dle celkové výstavby literární fikcí, proměnit. Nanejvýš snad může umocnit působnost díla potvrzením toho, že se vše popsané opravdu mohlo stát, samotná krátká pasáž nicméně nemá sílu vtáhnout celek díla do oblasti dokumentární literatury. Rozhodně tedy nevádí, pokud čtenář skutečné dokumenty nerozpozná a bude je považovat za zručnou stylistickou nápodobu. Dokumentární fragmenty tedy nenarušují novelistický, tedy fikční status díla, ale jejich rozpoznání jako skutečných dokumentů může myslím umocnit prožitek katharsis způsobem vyloženým v kap. 3.3.

Stylistickou otázku ponechám stranou, o to naléhavěji však vyvstává tázání po funkci fragmentů v celkové výstavbě díla. Např. bych ráda upozornila, že na svém vzoru, L. N. Tolstém, oceňoval Adamovič zejména dokonalé zapojení dokumentů do struktury fikčního díla: „Документы, вводимые Толстым в ‚Войну и мир‘ или ‚Хаджи-Мурата‘, не оставляют даже ‚шва‘, настолько документально убедительна вся остальная ткань произведений. (Совсем не те ‚заплаты‘, которых столько на прореженной ткани некоторых наших эпосей.)“ (Том 3: 619). V tomto srovnání o to více vyniká, jak je nezastřeně násilně dokumentární složka vklíněna do toku vyprávění v případě *XII*.

Samotné výňatky ze svědeckých vyprávění jsou, jak již bylo řečeno, odlišné od těch, které se později objeví v *YBB*, kromě toho většinou nikdy nepřesáhnou délku jedné strany, a svou strohostí tak připomínají spíše soudní protokoly. V záhlaví každého vyprávění je uvedeno jméno dotyčného a vesnice, jejíž vypálení přežil. Jednotlivé hlasy se k sobě výrazněji nevztahují, ale představují izolované monology. Domnívám se, že takto je z druhé strany nasvěcována mimo jiné důležitá role autorské přítomnosti v pozdějších dokumentárních knihách. Bez uvedení do komunikační situace neformálního rozhovoru zůstává každý z hlasů stát sám za sebe a jejich vzájemnost se rozpadá. Zároveň se takto znovu ukazuje, že nejenom význam izolovaných faktů, ale rovněž i dokumentů jako celků záleží ve svém konečném vyznění na kontextu, do něhož jsou zasazeny.

Ze všeho dosud řečeného snad dostatečně vyplývá, nakolik užití a kompozice dokumentů podtrhuje definitivní smysl díla. Uzavřenost jednotlivých hlasů do sebe se zdá zcela souznít s izolovaností Fljory Hajšuna a jeho neschopností do konce nahlas vyslovit prožité události. Dokumenty se tak podřizují především své kompoziční funkci a primárně mimo text samotný nepoukazují. Při tom je ale jejich autenticita a svědecká hodnověrnost důležitá, neboť moment, v němž Fljora pozoruje děti házené do hořící sýpky, vyznačuje zároveň hranice vyjádřitelného skrze literární fikci, vymezuje meze literatury jako takové. Náhlý zlom a předání slova autentickým svědectvím zdůrazňuje, že právo vyprávět o tom, co se za války skutečně

dálo v hořících sýpkách, stodolách i kostelech po celém Bělorusku, náleží výhradně těm, kteří vše prožili. Novela o paměti a jejích omezeních tak představuje samotnou svou strukturou příspěvek k debatě o tom, zda je po Osvětimi možné psát ještě poezii. Přetržení narace dokumentárními materiály jako by vedlo hranici mezi literaturou a ne-literaturou zahrnující tematizaci událostí, které již tradiční literární formy nejsou s to adekvátně vyjádřit, a musí být tedy nahrazeny dokumentárními svědectvími, přinejmenším do doby, kdy bude tato svědectví možné zachytit přímou zповědí účastníků.¹²⁵

Přerušení vyprávění souborem dokumentárních svědectví funguje v textu rovněž z hlediska vyjádření traumatické zkušenosti. Náhlým zlomem v naraci se tak do díla dostává také na strukturní rovině fraktura, trhлина, již nelze zacelit, dělicí vyprávění na dvě části, stejně jako události, jež tato trhлина vyjadřuje, rozlomily životy postižených. Traumatická rána je tedy skrze dokumentární svědectví zaznamenána do samotného těla textu, do struktury vyprávění stejně jako do materiálního prostoru knižní stránky.

Podobné postupy by přitom (jak jsem naznačila již výše) fungovaly i v případě, že by dokumenty byly ‚pouze‘ fikční imitací. *XII* je pro mě nicméně především působivým příkladem toho, jak fakt autentičnosti dokumentů může na mnoha rovinách přispět k utváření smyslu literární fikce, a tedy k umocnění estetického prožitku.

K mlčení traumatizovaných jako ústřednímu tématu celé knihy přitom přímo vede rozvinutý metaforický obraz, jehož si nikdo z dosavadních interpretů (nakolik je mi známo) nepovšiml. Jako ústřední metafora díla vystupuje vzhledem ke svému rozsahu především závěrečný boj nacistů s partyzány na hořícím rašeliništi, vyjadřující nesmyslnost války. Osobně bych nicméně chtěla vyzdvihnout jiný, zdánlivě nenápadný metaforický obraz. Pro větší názornost cituji *in extenso* – týká se situace, kdy Němci zahánějí obyvatelstvo do sýpky:

Живая, извивающаяся кишка из карателей и овчарок стала заглатывать толпу и проталкивать к черной дыре распахнутых ворот порциями по пять, по десять человек. (*XII*: 120)

Как-то, когда уже студентом был, увидел в книге группу людей, связанных, опутанных змеями,— Лаокоон. [...] Толстые жгуты змей на человеческих руках, ногах, напрягшихся в холодном ужасе, запрокинутые лица, головы. [...] А я просто увидел то, что уже видел один раз, но только не на репродукции. Было это в самом начале моей партизанщины.

¹²⁵ Samotý autor se vyjádřil v tom smyslu, že „и формы литературные в пар превращаются от соприкосновения с огненной памятью Хатыней“ (Том 2: 604).

Немцы и власовцы поймали нашего разведчика, а мы потом ходили забирать его брошенное на кладбище тело. [...] Руки, шея человека были обмотаны синими страшными жгутами из его же внутренностей. И в мертвом видно было, как человек сам рвал их в слепом ужасе и боли...

Толпа, стиснутая, связанная, обмотанная шеренгами-змеями солдат с овчарками, извивалась в ужасе, отчаянье, гнев [...] (ibid.: 122–123)

Многорукий, многоголовый, многоголосый Лаокоон с огромными женскими, детскими глазами ворочался, рвался в полутьме, и частью этого был я. (ibid.: 124)

Metaforické zobrazení davu obklíčeného vojáky v podobě Láokoonta ovíjeného hady zaujme nejenom svým chiasmatickým rozvíjením přes několik stránek, ale i tím, že se uprostřed války redukuje člověka téměř na zvíře odkazuje k jednomu z ústředních motivů dějin estetiky. Ten z něj učinil slavný výklad Lessingův o rozdílech mezi různými druhy zobrazovacího umění, jenž byl následně rozvíjen dalšími mysliteli, kteří se zajímali mimo jiné právě o vyjádření němému křiku, resp. toho, že na rozdíl od své literární (vergiliovské, viz *Aeneis*, II,203–224) verze ve svém sochařském zpodobení není zpodoběn křičící, ač by se to dalo očekávat. Uvedu alespoň příklad ze Schopenhauerovy revize Lessingova výkladu řeckého sousoší (*Svět jako vůle a představa*, sv. I, §46): „Že Láokoón, v proslulém sousoší nekřičí, je zřejmé, a musí tedy nastat obecný, stále se opakující údiv, protože v jeho situaci bychom křičeli všichni. Tak to také vyžaduje příroda, jelikož při nejprudší fyzické bolesti a náhlém největším tělesném strachu jde všechna reflexe, třeba mlčenlivé trpění, stranou. [...] Podstata a tedy i účinek křiku na diváka, leží zcela mimo hlas, není v otevření úst“ (Schopenhauer 1997: 186). Zachování křiku jako vyjádření bolesti je tedy motivováno estetickým účinkem, nikoli věrností zachycení. Ovšem Schopenhauer přiznává, že v básnictví je tomu jinak, neboť je nakonec na slovu založeno: „Proto u Vergilia Láokoón řve jako tur, proto nechá Homér (II., XX, 48–53) Marta a Minervu hrozně křičet, aniž by to bylo na újmu jejich boží důstojnosti a kráse. Právě tak v divadelním umění: Láokoón na jevišti by musel úděsně řvát“ (ibid.: 187).

K této tradici se tedy vztahuje i Adamovič, byť zdánlivě nenápadně. V rámci literatury by si tedy mohl dovolit zachytit a popsat křik, což přirozeně také činí, vždyť dokonce ani kulometry střílející na hořící sýpku „не заглушивают человеческого крика“ (XII: 136). Záměrný odkaz na Láokoonta směřuje spíše k budoucnosti, kdy vzpomínky na viděné a prožité spoutávají Fljoru jako hadi a nedovolují mu onen zoufalý křik již zopakovat. Vzpomínající na trauma tak bude navždy podoben Láokoontovi, němě bojujícímu s hrůzou smrti.

V rozhovoru *Дважды пережитое*, zmíněném na začátku této kapitoly, Adamovič mimo jiné řekl: „Видимо, мысль о документальной книге была и ‚продолжением‘ все той же ‚Хатынской повести‘, но и признанием поражения, литературного“ (Том 2: 604). Doufám, že se v této kapitole podařilo ukázat, že v mnohém je *XII* naopak literární ‚výhrou‘, textem, skrze nějž bylo na základě složitých metafor i kompozice možno vyjádřit nevyslovitelnost traumatické osobní zkušenosti, tedy situaci, již dokumenty založené na vyprávění nikdy nemohou plně zachytit. To, jak jsou obě knihy (*XII* i *ЯВВ*) vzájemně provázány a představují dvojí ztvárnění téhož, lze dobře zachytit skrze srovnání závěrů obou děl. *ЯВВ*, kniha založená na ‚živém‘ vyprávění o minulém, končí obrazem chatyňského pomníku ustrnulého v „němém křiku“. V Chatyni končí i *XII*, ovšem v této novele, jejíž hrdinové nejsou ničeho jiného než tohoto „němého křiku“ schopni, je to právě samo pamětní místo, které je schopno paměť o minulosti dále komunikovat. Symbolicky je tak po boku přeživších svědků právo promluvy dáno právě mrtvým, skrze vyzvánění zvonů: „Но снова и снова появляется в мире расколотый, цимбальный звук, его уже ждешь, и с ним возникает даль, уходящая, расширяющаяся. В тебе самом что-то расширяется. Звук снова и снова ищет, ощупывает дно, зовет эхо. [...] Считающий печные трубы звук Хатынских колоколов уже за спиной у нас, мы уходим, а он остается, но снова догоняет, дробится, спрашивает: ‚Так-вы-по-ня-ли?.. Так-ли-вы-по-ня-ли?.. Вы-по-ня-ли?.. По-ня-ли?..““ (ibid.: 196, 198).

6. Katani: dokument jako výraz neautenticity

„Забіваюць. Сям'ю за сям'ёй. Хату за хатай. Машына працуе, машына, кожны шурупчык якой — таксама быццам бы людзі.“

Alëš Adamovič

Вот так хочу поставить вопрос: вина!

Alëš Adamovič

Román¹²⁶ *Katani* (v orig. *Каратели, Радость ножа или Жизнеописание гунерборцев*, 1981) vznikal, jako ostatně většina Adamovičových děl, poměrně dlouhou dobu (byl psán v letech 1970–1980, 1987–1988)¹²⁷ a jaksí samozřejmě do sebe zahrnul množství témat, motivů a materiálů, s nimiž autor pracoval ve svých předchozích textech. Lze na něj tak nahlížet jako na završení Adamovičovy tvůrčí snahy vypořádat se s ‚genocidou‘ běloruských vesnic. Zmiňované završení je jednak tematické, neboť se nám nabízí známé události poprvé prizmatem ‚katanů‘¹²⁸, tj. příslušníků speciálních jednotek SS za tyto zločiny odpovědných, a nikoli obětí, jednak formální, neboť ještě důsledněji než v *Návratu do Chatyně* pracuje s vkládáním dokumentárních materiálů do tkáně narativního textu.

Je ovšem otázkou, zda je tato důslednost skutečně detailně promyšlena, neboť text působí zjevně poněkud nesoudržně, a je poměrně náročné jeho uspořádání adekvátně zachytit a popsat. Mimo rozmístění (často jakoby nahodilé) dokumentů různých typů do proudu narace, se i jednotlivé linie vyprávění odehrávají především simultánně a jejich vzájemnou souvztažnost není lehké postihnout, ať na formální rovině (jejich střídání) nebo v rovině dějové návaznosti. Nicméně velmi výstižné shrnutí fabule nalezneme v samotném textu: „15 июня 1942 года

¹²⁶ V ruských zdrojích jsou *Katani* běžně označovány jako „повесть“. Nakonec se ovšem pro český text přikláním k žánrovému označení románu, především na základě konvencionálního určení - rozsahu knihy.

¹²⁷ Druhá etapa psaní se týká doplněné kapitoly *Дублер* věnované Stalinovi. Ta tvoří do jisté míry uzavřený celek a před vřazením do textu *Katanů* vyšla nejprve samostatně pod názvem *Сны с открытыми глазами* v časopise *Дружба народов* (1988, No. 11).

¹²⁸ Nadále v textu používám označení ‚kataní‘, neboť v češtině se jiný jednoslovný výraz nenabízí, ovšem v uvozovkách, protože je přece jenom silně expresivně zabarven.

каратели штурмбаннфюрера СС Оскара Пауля Дирлевангера убили и сожгли жителей белорусской деревни Борки Кировского района Могилевской области“ (KP: 29).

Avšak cílem vyprávění není co nejpřesnější rekonstrukce minulých událostí, jejichž povaha byla nakonec dobře známa (přínejmenším z Adamovičových předchozích knih), nýbrž snaha dobrat se jejich příčin a postihnout ty aspekty, jež nelze adekvátně zachytit skrze dokumentární materiály, resp. skrze přímou zpověď.¹²⁹ Jde především o snahu dopátrat se motivací jednání jednotlivých hrdinů, resp. spíše antihrdinů, tedy sestavit jakýsi jejich psychologický portrét. Román se tak zaměřuje, jak řečeno, na počínání ‚katanů‘ z Dirlewangerovy jednotky, Němců, ale zejména bývalých sovětských vojáků, především z řad zajatců, kteří se dali do německých služeb.

Vyprávění se tak postupně zaměřuje na jednotlivé postavy, avšak kapitoly díla jsou nicméně uspořádány ‚prostorově‘, neboť Borcky tvořily rozsáhlý komplex několika usedlostí; směna perspektivy/postavy je signalizována především právě změnou prostoru vyznačenou geograficky (Поселок первый, Поселок второй, По направлению к центральной усадьбе деревни Борки). Časové určení je záměrně koncentrováno do pěti minut (11:51–11:56 hodin berlínského času), které odměřují poslední minuty života těhotné ženy, postřelené a nyní ležící v jámě s mrtvolami ostatních. Jedná se zde zároveň o jedinou postavu oběti v románu a jednu z postav centrálních, proto je tak neoddelitelně spjata s časem díla. To, jak dlouho trvala sama kárná operace, přitom, což je příznačné, vůbec specifikováno není, a jen nepřímo se můžeme domýšlet, že se odehrála během jednoho dne.

Mimo tento úzce vymezený časoprostor a dění okolo kárné operace se ovšem velká část líčených událostí vztahuje k času minulému, především skrze vnitřní monology jednotlivých postav, jež vzpomínají, co je dovedlo až do kárných oddílů. Zároveň se ovšem dostává ke slovu i budoucí čas, ať už skrze ‚utopické‘ apokalyptické plány nacistů, nebo skrze soudní svědectví a výpovědi z budoucích soudů nad ‚katany‘, kde se tito budou později ospravedlňovat. Zároveň soud budoucnosti proniká i do ‚přítomnosti‘ ‚katanů‘ jako nevyřčená obava z budoucnosti; tak se obhajuje jeden z ‚katanů‘ po zastřelení malého dítěte v kolébce: „А Тупига сказал и сам услышал, как незнакомо, откуда-то из будущего, прозвучал его голос: „Жалко было, пацана пожалел! Живым сгорит““ (ibid.: 81).

Právě stálá sebeobhajoba, k níž se všichni ‚katani‘ uchylují, vede myslím i k odpovědi na otázku, proč jsme se v dokumentárních knihách nedočkali přímých výpovědí nikoho

¹²⁹ Otázkou, proč to není možné, jsem se částečně zabývala v kap. 2.

z ‚katanů‘ nebo těch, kdo se v případě leningradské blokády provinili proti pravidlům kolektivní soudržnosti. A dovolím si říci, že by je Adamovič se svými spoluautory do těchto textů nezahrnul ani v případě, kdy by mu v tom nebránila censurní i jiná omezení, neboť právě ‚katani‘ překračují hranici mezi lidskostí a nelidskostí, nebo chceme-li, demonstrují podobu neautentické existence. A proto je jim upřeno právo na vlastní hlas. Připomeňme tu významnou skutečnost, že v předchozích dílech ‚trilogie‘ se hlas Němců objevoval pouze skrze neosobní hlášení a úřední zprávy, případně historické výroky Hitlera a dalších vysoce postavených nacistů; zdůrazňován byl tedy nacistický neosobní technicistní perfekcionismus, jejich strojová přesnost.

V *Katanech* se konečně setkáváme i s vlastní promluvou samotných Němců a jejich pomocníků z řad místního obyvatelstva. Tu ale zdaleka nelze přirovnat k otevřenému svobodnému vypravování, které bylo prezentováno v dokumentárních knihách ze strany jejich ‚obětí‘. Naopak jde o úryvky ze soudních výslechů, což předurčuje, že vypovídají o sobě a nezmiňují zdaleka všechno. Zároveň však nejlépe demonstrují různé strategie vlastního ospravedlnování, jež jsou poté inscenovány skrze fabulované vnitřní monology postav. Kromě toho tento postup umožňuje podtrhnout rysy, jež jsem vytkla jako základní rozdíly mezi autentickou a neautentickou existencí. První podmínkou autenticity byla pro Adamoviče ona naprostá upřímnost a mravní maximalismus i k sobě samému, jak byl popsán v úvodu části III; ‚katani‘ ho již ze své podstaty nemohou být schopni, neboť se neustále omlouvají - tím, že si chtěli zachránit život, že nestříleli, že pouze plnili rozkazy: „И в одном они талантливый, все без исключения гипербореи, – в искусстве самооправдания. И тем искуснее здание, чем меньше у них материала“ (ibid.: 183).

Druhým, ještě důležitějším rysem je apel na uskutečňování vlastní identity skrze aktivní jednání. To spočívá zejména v existenciálních volbách prováděných v souladu s osvojeným souborem všeplatných lidských hodnot. Ani to nelze ‚katanům‘ přiznat, byť zde je třeba poněkud zjemnit naši škálu, neboť v tomto ohledu se dělí ‚katani‘ do několika kategorií.

První z nich ani žádné volby nekonají, neboť již natolik degradovali na úroveň zvířete (věčně opilý Němec Paul), případně cítí ke všemu mimo sebe naprostou lhostejnost. Z hlavních postav je takový například kulometník Tupiga, jenž zároveň představuje specifickou postavu profesionála, jakéhosi ‚mechanického‘ člověka, jenž téměř srůstá se svým automatem. Výraz srůstání zde má své uplatnění, neboť poukazuje právě k tomu, že Němcům vlastně otročí, a má hodnotu pouze jako stroj bezchybně vykonávající příkazy, ať již si o sobě nalhává cokoliv: „А Тупиге и своего хватит. Для себя живет. Пока живет. Пока вот эта штука под рукой. Есть

пулемет, есть и Тупига. И наган есть, пулеметчику, как и командиру, личное оружие положено“ (ibid.: 65).¹³⁰

Druhý typ představují ‚katani‘, kteří upadli do pasti neautenticity skrze špatnou volbu, v níž se své vlastní autenticity zřekli. Typicky jde o zajatce, kteří nevydrželi podmínky v táborech a rozhodli se kvůli záchraně vlastního života vstoupit do kárných oddílů. Právě tato volba jejich životy navždy ovlivnila, resp. je od jejich minulého, vlastního života trvale odcizila: „стояли у ворот, согласившись выйти за проволоку, жрать у всех на виду и уйти - от смерти в жизнь. Пусть не свою, неизвестно какую, но жизнь“ (ibid.: 160). Namísto své vlastní identity dobrovolně přijali existenci novou, fantomatickou, spojenou s výčitkami svědomí (třebaže tyto ve své neustálé sebeobhajobě zatlačují do pozadí): „Собственной твоей тяжестью тебя и доконают. Но не сразу. Вот и штурмфюрер Муравьев все еще жив-здоров, а уже сколько месяцев, дней, минут опускается по тому колу“ (ibid.: 150). I když proti tomu je třeba namítnout, že na počátku 80. let není v knize rozhodně zastíráno, že podmínky v zajateckých táborech byly nesnesitelné, a někdy nešlo v těchto případech ani tak o akt svobodné volby, jako spíše o pud sebezáchovy: „Люди, кто мог, зарываясь в землю, процарапывая мерзлую пахоту и заодно съедая корешки и все, что попадалось. Там и остались они, спрятавшись в норах-могилах от холода и немцев“ (ibid.: 115). To nicméně ‚katany‘ nezbavuje jejich viny a stigmatu zrádců, zvláště v porovnání s mnohými, kteří raději zemřeli, než aby se dali do služeb Němců. Je mimochodem příznačné, že pouze ve vzpomínkách na zajatecké tábory se akcentuje vlastní tělesnost, slovesa taktilního vnímání, která na rozdíl od *XVII* v narativních pasážích výrazně chybí. Tento fakt, zdá se, ještě podtrhuje jakousi ‚surreálnost‘ textu, jenž neklade důraz na detailnost a smyslovou konkrétnost, ale je orientován na zvýraznění významů, které stojí za ním, jež se však nutně propisují i do formální podoby díla.

Řečené se vztahuje především k poslednímu ‚typu‘ katanů, jakýmsi dominantním ‚ideologům‘ nacismu (na této úrovni se v románu prezentují pochopitelně pouze etničtí Němci: velitel jednotky Dirlwanger, důstojník Zimmermann a samotný Hitler), kteří vědomě vytvářejí a prosazují nový rasový systém. Ve vlastním slova smyslu je tedy nelze označit za zcela neautentické (a ani takto nejsou prezentováni), jako spíše za lidi prosazující falešnou autenticitu, založenou na zvráceném mravním ideálu. To je spojeno především s tím, že se sami

¹³⁰ Podobný typ poslušného vojáka je ostatně v *Katanech* charakterizován jako nejčinnější. Viz myšlenky, které Dirlwanger podsouvá jednomu ze svých důstojníků: „То, что знает старший фюрер, он сообщит, когда посчитает нужным, и я буду знать, как поступить, что сделать, чтобы выполнить долг немца!“ (ibid.: 228).

prezentují jako ‚nadlidé‘ (Übermensch). K této nietzschovské formulaci se vztahuje i samotný podtitul odkazující na Hyperborejce, a rovnou tak vyznačující nejdůležitější intertext díla.

Román je vystavěn podobným způsobem jako obě dokumentární knihy – skrze navazující vnitřní monology jednotlivých jednajících postav, výjimečně se objeví i jejich dialog (opět vnitřní, tak je tomu v případě bývalých zajatců Bělého a Surova). Dodejme však, že je příznačné, že se nejedná o vyprávění v ich-formě, naopak je vedeno v er-formě a perspektiva postav je prezentována pomocí polopřímé řeči, jež případně přechází do rozsáhlých vnitřních monologů. Tento postup připomíná podobné užití v Bykavově *Sotnikovovi*, ostatně není bez opodstatnění se domnívat, že jím byl alespoň částečně Adamovič inspirován při hledání narativního postupu, umožňujícího adekvátně vykreslit psychologii zrádce).¹³¹ Z tohoto rozvrhu se ovšem vymykají dvě signifikantní výjimky, u nichž dominuje (nikoli absolutně) skutečně vyprávění v ich-formě: jednou je již zmiňovaná bezejmenná žena ležící v jámě: „Господи, значит, я не сплю и это правда, я здесь - в страшной яме! Нас убили, все еще убивают нас, Господи, это правда!... [...] Но что-то заслонило свет, и она их разглядела - своих убийц, все тех же“ (ibid.: 253) a až na drobná vybočení Hitler, u nějž je to ovšem motivováno rozdvojením vlastní osobnosti: „Он плакал во сне, проснулся от одиночества, тоски. [...] Думать о себе, как о Нем, видеть себя, как Его, давно стало привычкой Адольфа Шикльгрубера-Гитлера“ (ibid.: 12). I v Hitlerově monologu je tak manifestováno skrze proměnu perspektivy rozdvojení osobnosti a její rozpad, jehož postup je nakonec příznačný pro všechny postavy ‚katanů‘.

Na začátku každého z monologů je krátké představení a stručný popis jednotlivých postav, stylizovaný do podoby jakéhosi soudního protokolu či výzvy k pátrání po uprchlém zločinci: „Адольф Шикльгрубер-Гитлер родился в австрийском городе Бранау 20 апреля 1889 года. Особые приметы: хорошая память, плохие зубы“ (ibid.). Iluze vězeňského protokolu je ostatně na místě, neboť se dočkáme i již zmíněných soudních výpovědí samotných bývalých ‚katanů‘.¹³² Kromě nich se nám nabízejí i rozsáhlejší zprávy o provedených operacích

¹³¹ Například ve své obsáhlé studii Vasil Bykav (1976) se *Sotnikovem* velmi podrobně zabývá. Zejména oceňuje jednak způsob, jimiž jsou čtenáři ‚prostředkovány‘ myšlenky a pocity hrdinů, jednak právě proměnlivou fokalizaci. Např.: „С этим связано, очевидно, и такое качество повести ‚Сотников‘, как большая роль, идейная и композиционная, психологического анализа, самоанализа. В ‚Сотникове‘ самоанализ не для одного лишь суда над другими, который совершали герои и «лирические герои» ‚Третьей ракеты‘ и ‚Измены‘. В ‚Сотникове‘ даже взгляд Рыбака много раз обращается вовнутрь“ (Том 3: 416).

¹³² Záznamy ze soudních výpovědí pocházejí údajně z přelíčení s bývalými příslušníky kárných oddílů, jichž se Adamovič účastnil (v publiku) v letech 1974 a 1977 (KP: 4), avšak zdá se, že si zhruba zapisoval výpovědi souzených, které ho zaujaly, sám. Nemám důkazy o tom, že by skutečně měl v těchto případech přímý přístup

a hospodářská hlášení o zajišťování týlu a již známá svědecká vyprávění zaznamenaných v *ЯВВ*. Tyto dokumenty jsou řazeny do jakýchsi bloků, jejichž uvedení do narativních pasáží je někdy motivované, např. když má být osvětlen fakt, že postřelená žena po svém pádu do jámy ihned usnula: „Женщина спала... Свидетельства жителей ‚огненных деревень‘ – Красница, Борки, Збышин, Великая Воля“ (ibid.: 38–39). Častěji jsou ovšem jejich začlenění do textu nemotivovaná a v podstatě nepředvídatelná, čímž ještě vyniká skutečnost, že jména figurující v dokumentárních materiálech jsou často zcela jiná než ta, která si vybral pro své postavy ‚katanů‘, třebaže i v těchto případech jde většinou o jména, která se v seznamech příslušníků komand SS bojujících oficiálně proti partyzánům, případně v soudních procesech, jichž se Adamovič zúčastnil, objevují.¹³³ Stejně tak je volně nakládáno s některými faktickými údaji, jež v krátkých pasážích na konci části věnované tomu kterému ‚katanovi‘, stručně shrnují jeho další osud. V nich je velmi mnoho nepřesností; tak již v Adamovičově době muselo být známo, že není pravdivé tvrzení o tom, že „Уже в наши дни прах благополучно скончавшегося в Латинской Америке Дирлевангера Оскара Пауля заботливо перевезен в ФРГ и предан захоронению в Вюрцбургской земле“ (ibid.: 257).

Zdá se přirozeně absurdní řešit původ a hodnověrnost užitých materiálů, stejně jako fakticitu popisovaných událostí v díle, které si nárokuje především status literární fikce. Přesto se domnívám, že přinejmenším poučený čtenář na základě znalostí předchozí Adamovičovy dokumentaristické činnosti přistupuje při čtení na předpoklad pravosti dokumentů (vlastně analogicky k zacházení s dokumentárními pasážemi v *XII*).

V každém případě je neoddiskutovatelný fakt, že se v celku knihy objevují textové fragmenty, jež aspirují minimálně svou formou na status dokumentárního materiálu, v daleko větším množství a rozsahu než v *XII* a do značné míry se podílejí na strukturování narace. Nejednoznačný poměr mezi oběma složkami díla zákonitě vedl i ke sporům ohledně žánrového/druhového zařazení *Katanů*. Sám Adamovič je označoval za „документально-фантастическую повесть“ (Том 4: 313) a kupříkladu Vladimir Fjodorov ve své disertační práci vyložil *Katany* jako pokračování tradice započaté *ЯВВ* a nazval je „художественно-документальная повесть“, v níž Adamovič údajně dospěl k ideální syntéze možností

k protokolárním záznamům. A není to pro nás v této chvíli ani podstatné. Pouze jsem chtěla poukázat, nakolik může být původ i zdánlivě ‚pravého‘ dokumentu nejasný.

¹³³ Jistou výjimku tvoří dvojice Bělyj a Surov, jejichž jména se nepodařilo dohledat; jednak jsou to do jisté míry jména mluvící – Bělyj jako jediný z ‚katanů‘ skutečně touží zběhnout k partyzánům, a nakonec postřelí ve chvíli frustrace svého spolubojovníka, ukrajinského nacionalistu Melničenko, Surov je naopak přes své jméno oportunist a zbabělec.

umělecké a dokumentární literatury (viz Fjodorov 1991), byť není zcela jasné, co přesně dokumentární literatura u Fjodorova znamená. Podobný přístup prosazují i Lejderman a Lipoveckij ve své knize *Современная русская литература. Том 2*, kde *Katany* uvádějí jako modelový příklad typu tvorby označovaného jako *художественно-документальные расследования* (Lejderman–Lipoveckij 2003: 195). Tento typ tvorby definují skrze přítomnost dvou rovin díla: dokumentárního (resp. конкретно-изобразительного) a jakéhosi filosofického rozměru díla (обобщенно-метафизического) (ibid.). K tomuto proudu řadí rovněž *ЯВВ*. Jejich vymezení je ovšem vágní, a to i když pomínu, že podobná dvouplánovost (syntéza formy a významu) je vlastní všem literárním textům. Nedefinuje totiž, jakou roli přesně dokumentu v rámci daného textu přiděluje. Jak vyplývá z výkladu, dospívají zde oba autoři k tomu, k čemu jsem došla výše pomocí principu klasické katharse (viz kap. 3.3), tedy že dokumenty v rámci díla jako celku slouží převážně k autentifikaci vyprávěného, vyprávěného, k jakémusi stvrzení zdánlivě neuvěřitelných a absurdních událostí 20. století. Toto poukazování na „реальность невероятного“ (ibid.) slouží tedy k upevnění čtenářského prožitku, spočívajícího právě ve vnímání těchto událostí jako reálných, což je i v souladu s mým pojetím.

Zároveň ale Lejderman s Lipoveckým spatřují hlavní přínos *Katanů* v tom, že kniha inscenuje jistou technologii „самооправдания“ a vykresluje podrobný psychologický portrét postav (ibid.: 196nn.), z čehož posléze roli dokumentů zcela vynechávají. Nezdá se mi tedy, že by bylo nějak v takové argumentaci ospravedlněno užití termínu dokumentárně-umělecká literatura. Ne každé literární dílo zahrnující třeba i autentický dokument musí být považováno za dokumentární, přesné hranice však autoři samozřejmě nevytyčují (což je nakonec nemožné).

Každopádně je myslím vhodnější definovat a vnímat *Katany* v mezích literární fikce, navzdory množství dokumentárních materiálů, jež obsahují. Neboť autorskou intencí není v tomto případě zcela zřejmě pouhá rekonstrukce historických událostí ani pouze psychologický portrét, ale především manifestace obecného podobenství. Dokument tedy může umocňovat estetický prožitek, v tomto případě skrze katharsis, skrze svůj poukaz k realitě (mohlo by se to stát i mně – čtenáři), ale především je důležitá jeho funkce ve struktuře díla, již si zmínění autoři nepovšimli. V jednom aspektu však přece jenom označení dokumentárně-umělecká literatura vyhovuje, neboť *Katani* v sobě skutečně do jisté míry spojují oba dva póly tohoto označení ve smyslu, v jakém je definovala Ginzburgová (1982: 31): „Тквi-ли сила документiрних жанрiв в незiмiрности, в том, co ,si человек недокiже вымыслет“, пак литература фiкце je silná svými neomezenými možnostmi organizace, potenciální dokonalostí volně

vznikajícího plánu“.¹³⁴ A právě svoboda ‚organizace‘ materiálu v *Katanech* výrazně převažuje dokumentární přesností.

Ze zajímavých postřehů k užití dokumentů v *Katanech* uveďme ještě výrok Viktora Kovalenka z předmluvy k Adamovičovým sebraným spisům, totiž že „в повести документ и художественное развитие реального факта находятся в таком органическом единстве, что они, если документ не вводится в текст в виде открытой цитаты, неразличимы“ (Том 1: 22). Kovalenko si povšiml zajímavé skutečnosti, že jednotlivé vrstvy narace, dokumentů a aluzí jsou v některých částech těžko rozlišitelné, ovšem předpokládám, že tomu není ani tak kvůli jejich stylistické podobnosti, jako spíše práci s typografickým odlišením, kdy jsou dokumentární i pseudodokumentární (tj. například již zmíněná občasná shrnutí událostí, stejně jako úvodní představení osob) pasáže tištěny kurzivou.¹³⁵

Zároveň jsou tak odlišeny i pasáže označené „Из будущих исследований, материалов о гипербореях“, v nichž se realizuje zcela jiná podoba ‚cizího‘ slova – jsou to mimo jiné citace a parafráze z Nietzscheho, k jehož myšlení nejsme odkazováni jen samotným podnázvem (jak zmíněno výše), ale rovněž i v úvodních epigrafech. Citován je především jeho *Antikrist*, a tématem se tak stává především učení o nadčlověku, k němuž se, jakožto k přímé inspiraci ideologie nacismu, vztahují všechny postavy knihy, především Hitler, „Перв[ый] на земле сверхчеловек“ (KP: 22). Nejde přirozeně o to, že by se Adamovič snažil Nietzscheho interpretovat celistvě, na to by pár vytržených fragmentů nestačilo a spíše bychom to mohli vyložit jako pokus o dezinterpretaci,¹³⁶ ale spíše mu jistá rovina myšlení Nietzscheho – značně zjednodušeně vyložená idea nadčlověka – slouží jako jakési *pars pro toto* jakékoli zhoubné ideologie, jež dokáže dohnat k masovému vraždění – ať již jde o Nietzscheho a nacismus nebo jakýkoli podobný případ: „И неважно, для кого Ницше или другой кто точили ножи своих жестоких парадоксов. Важно, что наточили“ (ibid.: 170).

Proti Nietzschemu je postaven dvojí kontrapunkt: v epigrafech na začátku textu skrze Tolstého, dále pak v rovině aluzí na „Dostojevského“ téma smrti dítěte, kdy je usmrcení dítěte

¹³⁴ Jelikož ona svoboda, příznačná pro tvorbu literárních fikcí, převažovala, svědčí i četné rukopisné varianty románu; tak již zmíněný kulometník je v raných verzích pojmenován Chilčenko, až později je jeho jméno změněno na Tupigu, kteréžto jméno zůstalo až do tištěné verze. Obě jména se nicméně vyskytují v soudních procesech s přeživšími ‚katany‘, je tedy zřejmé, že Adamovič jména pouze přejímal, neřídil se však jejich běžnou designací. Právě scény s Tupigou a jeho protějškem, vedoucím oddílu Dirlewangerem, se mění v rukopisech nejvíce (zejména v částech Fond 116, opis. 3, No. 184; Fond 116, opis. 3, No. 196).

¹³⁵ Zůstává však otázkou, nakolik je těchto typografických možností užíváno záměrně, protože v jednotlivých vydáních se rozsah užívání kurzivy mírně liší.

¹³⁶ K tomuto upozornění viz Cybakova 2013: 199.

chápáno jako základní přestupek proti lidskosti.¹³⁷ „Чтобы не пришлось кому-то снова лить кровь. Мучить кого-то. Снова и снова! И все лишь оттого, что вы, Николаус, или я, Циммерманн, пожалели ребенка... Одного единственного! Я – одного, вы – одного...“ (ibid.: 94).

Není však mým cílem v této kapitole podat celistvou interpretaci románu ani důkladně rozebírat (dez)interpretaci Nietzscheho či případně Dostojevského myšlení, šlo mi pouze o to poukázat, jak je vrstva dokumentárního materiálu postupně jaksí ‚zastiňována‘, odsouvána do pozadí rovinou intertextuální, jež se zároveň podílí na utváření jakési druhé významové roviny za textem, což nás myslím opravňuje mluvit v tomto případě spíše o alegorii než symbolu. Příznačným je již to, že jakousi osou celého textu je bezejmenná těhotná žena a dítě, jež v sobě nosí. Obraz dítěte usmrceného ‚katanů‘ se v románu objevuje několikrát a vždy je nezastřené alegorický. Poté, co Tupiga zastřelí malého chlapce v kolébce, musí neustále přemýšlet o tom, proč mu bylo dítě podivně povědomé; tato podobnost se ‚přirozeně‘ ukáže být podobností s obrazem Krista: „А вот он, тот пацан! Вынесли все-таки иконы, божьи люди, и на барахлишко [...] На руках у Богородицы спрятался, а то все казалось: где его видел? Руки пухлые, на толстых ногах перевязочки, и смотрит-подсматривает, как взрослый!“ (ibid.: 75).

Oproti tomu se nabízí přirozeně otázka, jak do této alegorické koncepce zapadají postavy ‚katanů‘, oněch ‚hyperborejců‘, jimž za předlohy posloužili většinou skuteční lidé, což dotvrzují právě četné dokumenty v díle citované. Přestože jsou tyto postavy často detailně vykresleny, nemají ve výsledku působit ‚konkrétněji‘ než postavy bezejmenné matky a dítěte. Právě pro svou neautenticitu představují v textu především vyprázdňené skořápky bez vlastní identity, jež jsem výše v textu definovala jako fantomatickou existenci.

Již v *XII* jsem naznačila tíhnutí Adamoviče k práci s dvojnicí postav a zde je tento postup uplatňován v daleko větší míře. Jakkoli v *XII* dochází k jistému rozklížení jednotné identity postavy Fljory, ten nakonec zůstává ‚nezničitelným jedinečným člověkem“ (Židlický 1980: 200). Zato v *Katanech* je toto rozštěpení trvalé a vede k nezadržitelnému rozpadu původní celistvosti autentické existence. Začíná už u Hitlera (viz výše), ale probíhá v souboji s vlastním svědomím u všech ‚katanů‘, jak uvažuje i sám Bělyj, jehož dvojník, zabezpečující ho o oprávněnosti jeho jednání, je zhmotněn v osobě jeho (bývalého) přítele Surova: „У каждого свой чистюля Суров, бухгалтер и хитрец Суров, но где-то внутри, в кишках. Оттуда ты

¹³⁷ Na rozdíl od aluzí na Nietzscheho si těchto aluzí povšimli i Lejderman a Lipoveckij: srov. s. 198.

выполз – из моей требухи, золотой чистюля! Друг с другом пошептаться боялись, так хоть с собственной кишкой“ (ibid.: 104).

Zároveň se dvojnícké konfigurace objevují v celém textu, což je usnadněno tím, že u kárných oddílů vždy figuroval německý důstojník a jeho ‚neněmecký‘ zástupce či náhradník, ‚дублер‘, tedy jakýsi jeho dvojník, a tyto podoby se zrcadlí na všech úrovních vojenské hierarchie: „Взводы, немецкий и иностранный, уже выстроились [...] Парами стоят: ‚ненемец‘ немцу в затылок, а затем пойдут по деревне“ (ibid.: 149). Ba dokonce, jak dokládá poslední verze románu, i Stalin je ‚pouhým‘ stínem nejvyššího ‚katana‘ –Hitlera (srov. Cybakova 2013: 200). Je zde jasně vidět stín ironie, která zdůrazňuje Stalinovu ‚nepůvodnost‘. V částech textu věnovaných těmto ‚nejvyšším‘ dvojníkům je věnována značná pozornost motivu očí. Zatímco Stalin je neustále v zajetí svých paranoidních představ, strachu ze svého okolí, jež ho sleduje a snaží se ho zbavit („Снова глаза, прямые, колючие, как проволока. [...] Снова и снова эти глаза...“ [s. 286]), pro Hitlera jsou to především oči z jeho mystických představ zdůrazňující jeho vyvolenost: „Какое острое наслаждение носить в себе высшее знание, выдерживать направленный на тебя Их взгляд – Глаза Ужаса!“ (KP: 22).

Mystický rozměr je ostatně důležitý, neboť ostré vymezení mezi Matkou a jejím Dítětem a sice jmenovanými, ale fantomatickými ‚katany‘ v jejich neustálém dvojníckém zrcadlení odkazuje, domnívám se, na představy dualistické koncepce světa. Zlo je ve světě nutně stále přítomno a cyklicky se stále znovu v různých podobách navrácí – připomeňme tu jen křesťanské traktování ďábla jako pokušitele, stále ve světě přítomného. Jako je ve světové literatuře odedávna tento dualistický protiklad dobra a zla zobrazován prostřednictvím nejrůznějších transformací ďábla-pokušitele (připomeňme toliko donjuanovský či faustovský mýtus), tak se nyní objevuje v Adamovičových *Katanech* právě v postavě Hitlera, z jehož ideologie povstávají jeho služebníci. Ačkoli (jak ještě doložíme níže) je tedy dualistický princip zla až myticky věčný, autor jej zároveň zbavuje jeho sakrality a zdůrazňuje jeho profánnost. Pro ilustraci uveďme pouze názvy dvou kapitol pojednávající o Hitlerovi, jež po svém složení utvoří přísloví: „Чем выше обезьяна взбирается по дереву, тем лучше виден ее зад.“ (ibid.: 258), čímž je jinak až mýticky ďábelský obraz profanován.

K tomuto cyklickému pojetí odkazuje myslím i poslední kapitola nazvaná Материалы к современной истории гипербореев (ibid.: 359–364) složená z novinových zpráv, výpovědí ‚katanů‘ i přeživších obětí Pol Potova režimu v Kambodži. Tato krátká koláž je uzavřena

výňatky z novinových zpráv o mezinárodních konfliktech z r. 1982,¹³⁸ zakončená příslovečně citátem z Nietzscheho: „...на различных территориях земного шара и среди различных культур удастся проявление того, что фактически представляет собой высший тип, что по отношению к целому человечеству представляет род сверхчеловека. Такие счастливые случайности всегда бывали и всегда могут быть возможны“,¹³⁹ po němž následuje poslední věta románu: „Где и кто следующие?...“ (ibid.: 364).

Tato věčná dualita tedy znamená, že bude souboj mezi dobrem a zlem pokračovat snad navždy v nezastavitelném cyklu, jak vyjadřuje právě závěrečná kapitola. Pesimismus celého sdělení, jež alegorická vrstva díla implikuje, ještě umocňuje závěr vraždění v Borkách. Připomínám zde znovu, že hlavní linie knihy je tvořena právě monologem těhotné ženy, jenž zároveň vytváří časovou osu celého příběhu. Jakousi páteř románu tvoří i tím, že je tento monolog rozdělen do více kapitol, postupovaných monology „katanů“, kteří i na úrovni kompozice, stejně jako příběhu, ženu ležící v jámě obkružují. Nikoli náhodou leží žena umístěna ve středu jámy a její život, potenciálně v sobě nesoucí život nový, je třeba nakonec ukončit: „С затяжкой надо, с затяжкой, а точку поставить на ней“ (ibid.: 44). A právě tato „tečka“ je posléze skutečně udělána, a okamžik smrti ženy i nenarozeného dítěte znamená zároveň konec světa: „Купол стремительно понесся вниз: в один миг вселенная сжалась в комочек и тут же провалилась в него, увлекая и его в небытие...“ (ibid.: 253).¹⁴⁰

To je krajně pesimistický pohled, jež ještě umocňuje postava Boha, napůl bezmocně a napůl ironicky sledujícího svůj výtvar, jemuž ponechal právo jednat dle svobodné vůle: „Ну, а если серьезно, так ведь я отдал вам все: и тот инструмент, которым вас сотворил, - Природу. Продолжайте, заканчивайте. И самих себя – тоже“ (ibid.: 186). Právě část nazvaná *Разговор умершего Бога с проституткой*, v níž se Bůh objevuje, znamená další potvrzení alegorizující tendence díla a zároveň je znovu polemikou s Nietzschem. Zdá se možná

¹³⁸ Poprvé vyšli *Katani* časopisecky r. 1980, knižní vydání se objevilo o rok později. V dalších vydáních ovšem Adamovič tuto kapitolu postupně dopisoval: „В ‚Карателях‘ глава о современных гибборборях должна оставаться открытой. Дописали себя Сабра и Шатила. Допишет, увы, и Афганистан! А там и еще кто-то“ (ЗК 1984, dle Неман 1998, 60).

¹³⁹ Citát z Nietzscheova *Antikrista* §4: „In einem andren Sinne giebt es ein fortwährendes Gelingen einzelner Fälle an den verschiedensten Stellen der Erde und aus den verschiedensten Culturen heraus, mit denen in der That sich ein höherer Typus darstellt: Etwas, das im Verhältniss zur Gesamt-Menschheit eine Art Übermensch ist. Solche Glücksfälle des grossen Gelingens waren immer möglich und werden vielleicht immer möglich sein“ (cit. dle <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/AC-4>>).

¹⁴⁰ V rukopisných variantách se ještě vyskytuje dodatečná závěrečná věta: „-Во, гады!... Бьешь их, бьешь а они все!... И времени не стало...“ (Fond 116, opis. 3, No. 236, 55–56).

naivním svádět dílo do jednoduchého příběhu duality světa, ale prozatím si snad mohu dovolit říct, že k podobnému výkladu směřují všechny roviny textu.

Za alegorické pokládám dílo v tradičním výkladu alegorie, a to na rovině použitých tropů i celkové obecné alegorie principu boje dobra se zlem, vyjádřené (jak jsem ukázala výše) zobecněním celkového smyslu konkrétního příběhu, o němž dílo vypráví. Rovněž je však v onom oddělení obou plánů (znaku a významu) cítit ona alegorická trhlina, o níž mluvil Paul de Man. Potud ovšem řečené neodporuje nijak rozdělení Lipoveckého a Lejdermana na dvě rozpoznatelné roviny díla (viz výše), jimiž by v tomto případě bylo podobenství o dualitě světa a dokumentární (resp. na dokumentech založená) rovina textu. Zbývá tedy doplnit, jak se i na rovině formální struktury díla (skrže dokumenty) manifestuje onen alegorický rozměr.

Odpověď se na základě dosavadního zkoumání textu nabízí rovněž sama právě ve směřování k alegorické formě. Přirozeně nelze říci, že by šlo o nějaké její naplnění, spíše o směřování. Nejde přitom o to, že by docházelo k rezignaci na jednotu smyslu díla, danou autorskou intencí, a tedy jednotlivé části textu nemohou být čteny zcela samostatně. Přesto, jak jsem se snažila ve svém výkladu dokázat, kompozice textu působí poněkud chaoticky, zvláště na první pohled – nenadále vstupy dokumentů do narace, vkládání podobenství (jakým je např. onen *Разговор умершего Бога с прочтутымкою*) mezi dokumentární fragmenty. Vše řečené působí jako jistý náběh k tomu, co Bürger označuje jako alegorizaci díla, rozvolnění jeho organické jednoty, jež se ukazuje být zřetelně konstruktem a neskrývá svou ‚udělanost‘. Tento postupný formální rozklad jednoty díla odráží rozpad lidské osobnosti a skrže ni i světa na významové roviny. Jestliže, jak jsem se snažila ukázat, dokumentární knihy vypovídají spíše o snaze složit z jednotlivých fragmentů zpět celek díla i zobrazovaného světa, *Katani*, odrážejíce rozpad všech lidských vazeb a ztrátu jejich autenticity, reagují náběhem k rozpadu celku na jednotlivé fragmenty. Proto se je pro potřeby této práce nebojím nazvat dílem alegorickým, ač by snad bylo na místě spíše mírnější označení alegorizující.

Alegorizující forma díla je v případě *Katanů* spjata s fragmentarizací zapříčiněnou mimo jiné inkorporací dokumentárních a intertextových fragmentů do proudu narace. To snad dostatečně osvětluje, proč se mi jeví jako přínosné spojení mezi takto bürgerovsky pojatou alegorizující formou díla a jí artikulovanou neautentickou existencí.

Kořeny nacistické ideologie jsou tedy v *Katanech* spojovány s Nietzscheho vypjatým (a často bezohledným) filosofickým individualismem, jenž je s to podobným ideologiím poskytnout patřičné nástroje. Reprezentanty této ideologie jsou v románu vyšší nacističtí

důstojníci, v nichž se manifestuje falešná autenticita, založená na přepínání individualistických tendencí člověka. Jí je podřízena v díle poslušná masa lidí, která se své lidské autenticity zřekli, a nyní se bojí jeden druhého stejně jako se nenávidí. Ona autenticita ‚kolektivní‘, založená na vědomí sounáležitosti jedince s větším celkem, jak se projevuje v dokumentárních knihách, je tak v tomto díle ‚katanům‘, tedy straně nepřátelské hodnotám, jež Adamovič napříč svým životním dílem manifestoval, upírána.

I Adamovičova vyjádření a úvahy na toto téma jinde ukazují, že snaha o zachycení neautenticity, fantomatickosti ‚katanů‘ a jejich osamělosti je záměrná: „Да, правдивейшие рассказы жертв фашистского геноцида — важный человеческий документ. Но и признания, психология, поведение, биографии, само ‚потустороннее‘ существование бывших карателей — тоже документ. Документ бесчеловечности, ‚расчеловеченности‘“ (Tom 4: 266). či Отнимали у человека все: Родину, родню, прошлое, будущее, само имя. Тем, что принуждали (а он соглашался!) убить ребенка, женщину. А ему оставляли одно лишь существование“ (ibid.: 315).

Jistě není bez zajímavosti, že ještě výraznějším příkladem této falešné autenticity než některé Nietzscheovy úvahy/myšlenky by byl Heidegger a jeho filosofie autenticity, jež, jak jsem ukázala na počátku této části, byla založena na heroickém překonání omezenosti ‚pobytu‘ ve světě. Tento svébytný pokus o „autentické překonání upadlé doby“ vede k jeho fatální fascinaci Hitlerem, zájmu o „duchovní nacionální socialismus“, a nakonec až k jeho podřízení se tomuto režimu (viz Kosek 2015: 290). A právě tuto podobu autenticity by Adamovič odmítl jako ideologii destruktivní, využitelnou pro ovlivnění budoucích generací hyperborejců.

Domnívám se, že toto odmítnutí nacismu jako ideologie povstávší z uvažování moderny (jak se explicitně zračí v práci s citáty z Nietzscheho) lze snad v určitém modu vysledovat i v samotné výsledné formě díla, jež může evokovat opět odkazy k moderně, tentokrát umělecké, a jejím fragmentárním postupům, jak je vyznačil Benjamin a v návaznosti na něj Bürger. Je pozoruhodné, jak lze číst *Katany* pomocí kategorií alegorie a autenticity jako ještě pronikavější kritiku nikoli již moderny, ale spíše modernity jako takové. Přestože *Katani* není přirozeně kritikou literatury, ale spíše obecných myšlenkových koncepcí, i literární tvorba je podle Adamoviče odpovědná za to, jakým způsobem podporovala nikoli přímo nacismus, ale jakoukoli touhu po válce. A i proto je snad příznačné, že se tak často uchýlval k dokumentům i jejich stylizacím, jež se mu jevily příznačnými pro epochu nové ‚humanistické‘ literatury:

Ну так сделайте сверхлитературу! Но кто больше, чем они, литература, искусство, постарались, сделали, чтобы над свирепой физиономией, над воинственной каской Марса воссиял, засветился ореол прекрасного, величавого, привлекательного? Вот он, тот исторический грех, первородный грех мировой литературы, который искупать литературе атомного времени! (Adamovič 1985: 134–135).

Několik poznámek v závěru III. části práce

Množství otázek, jež vyvstalo v první části práce ukazuje, že témata, jež Adamovič svým (zejména dokumentárním) dílem nastolil, má stále potenciál vyvolávat diskuse, a nabídnutá interpretace je vlastně jen malým doplněním k jednomu z nich: a sice jak pracovat s dokumentem jako se svérázným stylistickým a kompozičním útvarem v rámci literárního díla. Proto byly též do této interpretace zařazeny jak dokumentární, tak beletristické knihy, aby bylo přesvědčivě doloženo, jak se snaží tytéž události a problémy artikulovat různými prostředky, které jim poskytuje jejich formální výstavba. Mnou zvolený interpretační přístup se snaží pracovat s kategorií autenticity a s ní spojenými koncepcemi bürgerovské alegorie (jakkoli pro artikulaci nejrůznějších skutečností přihlíží i ke koncepcím jiným), a umožňuje tak v co nejširší míře postihnout nejrůznější nuance toho, jak jednotlivé vložené dokumenty interagují spolu i s celkem díla, a podílí se tak na utváření jeho smyslu. Odtud také snad pramení zdánlivá rozbíhavost a nesoustředěnost této interpretační části práce: snažím-li se však postihnout variabilitu funkcí dokumentů v rámci textů nejrůznějšího žánru (jež jsem pro interpretaci zvolila), je myslím tato zdánlivá nejednotnost výkladových postupů i užití terminologie nutnou daní. Zřetel byl totiž kladen vždy na to, aby zvolené dílčí literárněvědné přístupy umožnily pokud možná co nejpregnantnější deskripci jednotlivých složek díla, jejichž interagování posléze umožnilo pojmenovat funkci dokumentu v tom kterém díle. To, že jsou tyto funkce velmi různorodé, je myslím samo o sobě přesvědčivým důkazem toho, jak málo tato kategorie hovoří v rámci díla jako celku sama za sebe a k čemu všemu mohou určité zdánlivě jednotné formální postupy, mající za cíl integrovat dokumentární celek do struktury díla, sloužit.

Po přečtení této interpretační části práce je nyní snad možno namítnout, zda je oprávněné aplikovat poměrně ‚sofistikované‘ literární teorie na dílo spisovatele, jenž vycházel ve svém uvažování primárně ze socialistického realismu a komunistické ideologie, ač tato východiska později obohacoval především o pozorné čtení ruské klasiky 19. století. Sám se rovněž, byť s jistými korektivy, přidržoval oficiálního válečného narativu o hrdinství sovětských občanů a zvrácenosti ‚fašistických‘ nepřátel. Je tedy adekvátní aplikovat zdánlivě velice vzdálené teoretické koncepce, abychom v jeho dílech vyčetli něco, co v nich záměrně nemusí být zakódováno, abychom je tak činili ‚atraktivnějšími‘ či esteticky působivějšími, než se z literárněhistorické perspektivy jeví?

Touto kapitolou jsem se především snažila dostat osobnímu přesvědčení, že práci literárního vědce by mělo být alespoň částečně snažit se postihnout, v jakých intencích na nás může dílo, vytrženo ze svých bezprostředně literárněhistorických souvislostí, působit, a rovněž se pokusit tento dojem přesněji formulovat i za cenu užití zdánlivě různorodých konceptů. Právě v tomto ohledu má myslím Adamovičovo dílo stále široký potenciál, neboť (mj. i pro svou mnohotvárnou práci s dokumenty) si může získávat čtenáře i dnes a provokovat k novým etickým i estetickým hledáním. Bohužel se tak dosud neděje, obávám se, že i pro jeho status oficiálního sovětského autora. Proto věřím, že mnou nabídnuté poněkud provokativní čtení ukazuje, že je stále přínosné pokoušet se i v případě podobných autorů o takovýto interpretační přístup a skrze zdánlivě anachronické a příliš teoretizující čtení zkoumat mechanismy působivosti jejich děl, a zároveň je skrze tyto přístupy vymaňovat ze zažitých interpretačních vzorců.

Závěr

Ну, дальше поехали?

Alěs Adamovič (závěr novely *Návrat do Chatyně*)

Продолжение следует.

Sergej Tret'jakov (sborník *Литература факта*)

V průběhu celé práce jsem se snažila ukazovat, že Alěs Adamovič přes svou fascinaci možnostmi, již práce s dokumentárními materiály¹⁴¹ spisovateli nabízí, neuvažoval nijak radikálně, nehlásal podobně jako před ním lefovci zánik literatury fikce. Vždy naopak zdůrazňoval, že pozice fikce je neotřesitelná: „Рассказы из уст народных не заменяют и не заменят художественную литературу. Но и для литературы, думается, рождение, существование таких документальных жанров необходимо“ (Том 4: 250).

Tato nutnost souvisí s tím, nač jsem rovněž během práce průběžně chtěla upozorňovat, a sice, že postavení oblasti tzv. faktálního psaní se vždy nachází na okraji literárního systému, zároveň však na něj má stálý vliv. Sám Adamovič byl srozuměn s tím, že dokumentární a fikční literatura jsou dvěma póly literárního procesu a oba jsou pro jeho existenci nezbytné. Zároveň ovšem zdůrazňoval, že ve dvacátém století vzhledem k událostem, které se vymykají a vymykaly běžné lidské představivosti a jež je nutno uchopit a zpracovat, není již místo pro literaturu průměrnou, schematickou, jež ztratila schopnost čtenáře oslovovat, a že přišel čas dvou protikladných ‚extrémů‘: „если уж литература, если ‚сочинять‘, то не замыкаясь в привычных формах. Отлет от бытовой реальности — так уж отлет! I если читать (писать), то неотразимо бьющий в цель ‚документ‘, а если не его, то Маркеца“ (Adamovič 1985: 274). Dokumentární impuls, tedy snaha ‚prolomit‘ tradiční hranice literatury se jeví Adamovičovi pouze jednou z možností. Tímto poukazem chci pouze zvýraznit, že předkládaná

¹⁴¹ Na základě předchozích stránek je snad zřejmé, že pro Adamoviče byl stěžejní dokument jakožto jistý otisk osobnosti, nikoli fakty jako takové.

práce se zaměřila pouze na určitý okruh zájmů a tvorby vybraného autora, byť šlo o zájem dominantní.

Avšak samotná otázka vztahu mezi faktuálním a fikčním pólem v literatuře je natolik obsáhlá a komplikovaná, že každá práce, jež usiluje alespoň o trochu přiměřený popis funkce dokumentárních textů v rámci literárních děl, není s to vyčerpat plně své téma a je odsouzena k jisté fragmentárnosti, nebo, řečeno jazykem této práce, stává se dílem alegorickým, neuzavřeným, v němž narůstá stálá trhlina mezi vlastním textem a stále narůstající masou publikací k danému tématu. Přes zmíněnou fragmentárnost a přes skutečnost, že je práce spíše jakýmsi souborem zamyšlení nad problematikou vytyčenou v názvu práce, se domnívám, že je nyní možno v závěru vyznačit několik zásadních témat, k jejichž adekvátnějšímu uchopení celek práce směřoval.

Ač se to na první pohled může zdát banálním, jedním z hlavních výsledků práce je skutečnost vytčená výše, totiž nerozlišitelnost hranic mezi fakticitou a fikčností v literatuře v opozici k přístupům, jež se snaží na základě nejrůznějších, především naratologických, technik tuto hranici definovat.

První, literárněhistorická část práce tvořící obecnější rámec pro zasazování tvorby Alěše Adamoviče do souvislostí nejenom dobových, ale rovněž literárněteoretických, zároveň ukazuje, jak mnohostranných podob a interpretace mohla tzv. dokumentární literatura nabývat v horizontu Adamovičova možného uvažování, tj. v sovětském prostoru od 20. do konce 80. let 20. století. Jestliže lefovci, tradiční socialistické pojetí literatury i generace šedesátníků artikuluje zcela odlišně funkce dokumentu a faktu v literatuře, znamená to mj. i zcela rozdílné názory na to, co vlastně onen dokument/fakt je (a samozřejmě též, co je literatura a kudy vedou její hranice). Na pozadí podobné mozaiky kontextů, do nichž Adamovič svým dílem vstupoval, je pak možno sledovat jeho osobitý vklad k dané problematice. Zároveň jsem se širším historickým kontextem chtěla vědomě postavit proti trendu dosavadních prací zaměřujících se na úzkou otázku vzniku specifického žánru (viz kap. 3.2), a zdůraznit, že takto úzce nelze tuto problematiku definovat.

Na rovině analýzy Adamovičova teoretického uvažování nad vlastní tvorbou podobnou nepostižitelnost přímých hranic mezi fikčním a faktuálním ukazuje II. část práce. Ta se v kap. 2 především snaží postihnout roli subjektivního pojetí ‚pravdy‘ v textech, jež označují v rámci autorova psaní za ‚dokumentární‘ či ‚faktuální‘. Nakolik je status takovýchto ‚dokumentů‘, založených na záznamu a následné redakci jednotlivých osobních ústních výpovědí

respondentů, problematické uchopit, dokladuje pak kap. 3. Nejde tu pouze o nesmírně obtížně vymežitelné hranice mezi literaturou, publicistikou a populárně-naučnou tvorbou, jež je do značné míry závislá na autorových proklamacích a čtenářově (ne)ochotě participovat, ale rovněž o to, do jaké míry podobné autorské (či čtenářské) žánrové definice mohou ovlivnit recepci díla.

Právě recepční hledisko se nakonec ukazuje ve shodě se zjištěními západní literární vědy Genettem počínaje nejsilnějším faktorem, jenž je právě tyto hranice mezi jednotlivými literárními druhy či žánry, a dokonce mezi samou literárností a faktualitou, určovat. Estetický princip katharsis, domnívám se, umožňuje ve své klasické podobě, jak ji rozpracoval G. E. Lessing, adekvátně zachytit nejen procesualitu recepce textů, jež si (jak to Adamovičova díla činí) kladou za cíl hovořit o tragických událostech, ale rovněž specifika, která má v tomto tragickém modu vypravování právě faktuelní literatura na rozdíl jak od klasické tragédie (na jejímž základě byl daný princip promyšlen), tak (teoreticky) i děl fikčních. K zvýraznění této otázky (stejně jako k vyznačení jejích přesnějších souvislostí s otázkou literárního žánru) by byla dále podnětná analýza dobové recepce Adamovičových děl, ta by si však nicméně nejprve vyžadovala podrobnou rešerši daných textů, roztroušených často ve špatně dostupných dobových periodikách.

Z nezastupitelné úlohy individuální čtenářské recepce vychází III. interpretační část práce. Ta se ve třech kapitolách, věnovaných jednotlivým Adamovičovým dílům, pokouší postihnout různé možnosti toho, jak mohou vložené dokumentární (či faktuelní) pasáže v rámci toho kterého díla s ostatním textem a celkovým smyslem díla interagovat. Protože mi šlo právě o podtržení různorodosti těchto postupů, o zvýraznění toho, jak rozdílné významy mohou nést, zvolila jsem v této části záměrně takové interpretační nástroje, které, ač se na první pohled mohou zdát vybranými poněkud náhodně, tuto variabilitu co nejvíce podtrhují a zvýrazňují. Vždy mi přitom však jde o čtení daného textu (či v případě dokumentárních knih dvojice textů) jako určitého celku, artikulujícího jeden základní smysl díla, a o postižení toho, jak v tomto celkovém smyslu fungují dané dokumentární pasáže. V tomto směru vycházím ze strukturalistického uvažování.¹⁴²

Protože jsou Adamovičovy dokumentární texty z největší části výpověďmi svědků událostí, o nichž se v daném díle pojednává, ukázaly se užitečnými nástroji pro interpretaci obecně takové postupy, jež by zvýraznily především proměnu těchto vyprávějících subjektů a

¹⁴² Byť beru v potaz, že Bürger ho ve vztahu k alegorickému dílu nepovažoval za zcela vhodný.

tím i jejich roli v rámci celku daného díla. Proto jsem se uchýlila k rozlišování ‚pravé‘ a ‚falešné‘ autenticity, jak ji nabídl především Charles Taylor, na rovině formální pak ke koncepci Petera Bürgera a jeho rozlišení mezi symbolickým a alegorickým dílem, jež mi nabídla možnost pokusit se o propojení mezi určitou (obecně definovanou) formou díla a jí konstituovanými významy.

Za pomoci těchto i dalších nástrojů bylo pak možno popsat přesněji onu různorodost a variabilitu, již zdánlivě jednotným způsobem traktovaná Adamovičova práce s dokumentárními texty může nabývat. Nabídnutá interpretace se tak snažila ukázat na jedné straně především Adamovičovy dokumentární (a zdánlivě nejfragmentárnější) díla jako pokus o hledání jednotící ideje, utvářející z individuálních respondentů kolektiv, společenství.

Protikladem tohoto přístupu jsou *Katani*, kteří se i přes svou zdánlivou románovou jednotu rozpadají na řadu různorodých fragmentů, jimž tento sjednocující aspekt chybí; jednotlivé dokumenty, tj. převážně výpovědi ‚katanů‘ mají naopak za cíl vyjádřit ztrátu autenticity těch, kdo se obecně sdílených principů lidskosti vzdali. Uprostřed této pomyslné škály stojí pak *Návrat do Chatyně*, jehož hrdina není na rozdíl od většiny autorových respondentů schopen své zážitky jasně artikulovat; dokumentární pasáže vložené do proudu narace vyjadřují neschopnost mluvit o událostech, o nichž se vlastně mluvit nedá. Přes tuto ‚trhlinu‘ narušující iluzi samozřejmosti, přirozenosti vyprávění, se ovšem domnívám, že tento text nenaplnuje zdaleka charakteristiku díla alegorického.

Důležité je, že tyto základní významové intence jednotlivých analyzovaných děl jsou zřejmé i na úrovni čistě formální: pokud se dokumentární knihy (viděny jako celek) stávají přes svou zdánlivou fragmentárnost v zásadě monotematickým a jednotně traktovaným textem, *Katani*, i přes proklamovanou románovou formu, tuto jednotu postrádají a jsou tvořeni různorodou směsicí spolu interagujících fragmentů (včetně řady intertextových odkazů); kdesi mezi těmito krajními body pomyslné škály bych pak umístila *Návrat do Chatyně*, jenž jako by se svou novelistickou formou stále snažil zároveň evokovat jednotu a celistvost díla, která je však zároveň narušena.

Výše uvedené závěry mohou, domnívám se, vést k obecnějším dalším tázáním jednak na rovině dokumentární literatury, jednak v rámci Adamovičova díla konkrétně. Na obecné rovině bych ráda zdůraznila, jak inspirativní a přínosné se může právě recepční hledisko (které se celou prací prolíná) jevit při zkoumání interakce mezi faktuálním a fikčním v literatuře, ale zároveň i to, před jak nesmírnými obtížemi takové interpretace vždy nutně stojí. Jde o to, že

hranice mezi faktualitou a fikcí je natolik nezřetelná, že je snad užitečné nepokoušet se o její další zpřesnění a vymezení, ale pracovat na celé široké škále, jak ji toto rozhraní nabízí. S tím však souvisí další aspekt recepčního přístupu, a tím je celá řada nejrůznějších faktorů, k nimž je nutno při podobných pokusech přihlížet; v práci jsem se mohla letmo dotknout jen některých (patří mezi ně fenomén paměti, pravdivosti, a v Adamovičově případě i traumatické zkušenosti či orality), zřejmě však existují i další, jež s sebou neustále budou přinášet další podobně konstruované texty. A to opomím základní fakt, že se ukázalo velmi produktivním, ne-li nezbytným, zkoumat tuto heterogenost v závislosti na tom, jak je čtenářská recepce v různé době ovlivňována tím, co je obecně pokládáno za faktické či dokumentární a jak se v dané době ustavují hranice fikce.

Mnohé otázky zůstaly přirozeně nedořešeny; např. problematika (ne)překonání traumatu, jíž jsem se dotkla v souvislosti s Adamovičovými dokumentárními knihami (kap. 4). V tomto ohledu jsem si vědoma, že by bylo potřeba více diferencovat *ЯББ* a *БК*, neboť zatímco druhá z nich, pravděpodobně i s ohledem na dobu svého vzniku razantněji uhlazuje případný traumatický rozměr vyprávěného, *ЯББ* tenduje daleko spíše k jeho zdůraznění. Bylo by rovněž zajímavé přihlídnout k tomu, jak Adamovič tematizuje ve svých dalších literárních dílech, ale i esejích roli pomníků při konstituování kolektivní paměti, a jak pracuje s běloruskou krajinou jako jistým místem paměti. Na tomto základě by bylo následně vhodné s podporou historických a sociálních zkoumání kolektivní paměti (např. Pierre Nora či Maurice Halbwachs) zkusit revidovat závěry kap. 4, resp. si položit z nové perspektivy otázku, zda naopak *ЯББ* v kontextu Adamovičova (následného) vnímání černobylské katastrofy, nezakládá běloruskou identitu jako poznamenanou traumatem, zda se tedy v daném kontextu nestává spíše nástrojem k předávání kolektivního traumatu, než cestou k jeho překonání.

Provizorním zůstal také odkaz ke skazovému vyprávění, kde by bylo do budoucna přínosným zaměřit se spíše než na otázku konstruování narativní identity vypravěčů na samu procesualitu vyprávění ve smyslu oběhu a výměny zkušeností ve společnosti. V tomto kontextu znovu připomínám Adamovičovu fascinaci novými technologickými možnostmi, nikoliv jenom přenosným magnetofonem. Pregnantně ji snad vyjadřuje i poznámka ze závěru autorovy tvůrčí dráhy: „И еще телемости. Возможности монтажа... Одновр[еменное] присут[ствие] всех, человек[ество] наедине с человечеством, соучастие...“ (ЗК 1988, dle Неман 2001: 38).

Domnívám se, že v tomto citátu nerezonuje jenom touha po přímém kontaktu mezi vypravěčem a posluchačem, ale hlavně nadšení z možnosti uchovat a sdílet kolektivní znalost

lidstva. A zdá se mi, že právě z této snahy po uchování nakonec pramení zájem o fenomén národní/lidové paměti. V tomto modu lze číst Adamovičovo počínání jako snahu prolomit to, o čem tak výstižně napsal Bertold Brecht v jedné z historek pana Keunera: „Čínský filosof Čuang-Ci napsal ještě v mužném věku knihu o sto tisíci slovech, která se z devíti desetin skládala z citátů. Takové knihy již u nás nelze psát: k tomu se nedostává ducha. [...] Není pak ovšem ani myšlenky, která by se dala citovat. Jak málo všichni ti lidé ke své činnosti potřebují! [...] A bez jakékoli pomoci, jen s troškou materiálu, kolik ho jedinec dokáže vlastními silami přivléci, budují své chýše! Neznají větší obydlí než taková, jaká je schopen postavit jediný člověk!“ (Brecht 1967: 25). V souvislosti s tím by bylo zajímavé do budoucna se zabývat i otázkou, jež mohla v této práci zůstat jen nepřímo naznačena, totiž Adamovičův způsob práce s intertextovými odkazy – a to jak na vlastní díla, tak na texty autorů jiných.

Takovéto zkoumání, má-li ovšem přinést skutečně relevantní výsledky, by bylo podmíněno vytvořením skutečně kritického vydání autorova díla včetně rozsáhlých a často komplikovaných různočtení, k němuž dosud nedošlo, avšak k němuž zachování naprosté většiny Adamovičovy literární pozůstalosti nabízí východisko velmi příznivé.

Jakkoli se tím od otázky skazu přesouváme k problémům geneze autorových textů, jichž se tato práce rovněž dotkla, není myslím pochyb o tom, že zájem o orální sdílení jedinečné lidské znalosti byl pro Adamoviče charakteristický a směřování k restauraci inovovaného skazového vyprávění je pouze jednou z jeho možných manifestací.

Zmiňovaný technooptimismus však byl u Adamoviče mírněn obavami z hrozící jaderné války. V tomto ohledu si myslím, že postavení Adamovičova díla do kontextu Bürgerova vymezení alegorické, melancholické moderny, není tak absurdní, jak by se mohla zdát. Jestliže se Bürgerem takto definované moderny zrodily z krize jazyka a rozbití ustáleného řádu v důsledku technické modernizace a zejména pak první světové války, je myslím zřejmé, že krize velmi podobného charakteru nastává rovněž po druhé světové válce. Adamovič se na destruuující dopad války na tradiční hodnoty ve společnosti i v umění snaží reagovat svým osobitým způsobem skrze využití dokumentárních materiálů o této krizi vypovídajících. Na jedné straně se pokusil o zobrazení katastrofy rozpadu tradičních hodnot (jak ji vyjadřuje román *Katani*), na straně druhé se však pokouší tyto hodnoty znovu obnovit, tradiční společenství znovu scelit. Je přitom zajímavé, že nejvýraznějším pokusem o toto opětovné sepětí roztráštěného lidského společenství jsou právě jeho dokumentární knihy, že se tedy snaží možnosti onoho technicismu moderní doby, jenž je často artikulován jako jakýsi symbol rozpadu tradičních společenství a hodnot, využít k jejich znovunalezení a rehabilitaci.

Ve spojitosti s těmito Adamovičovými snahami by bylo dále zajímavé zkoumat rovněž literárněhistorický problém celistvosti Adamovičova díla, a to zejména ve spojení s černobylskou katastrofou. Na první pohled se zdá, že se po Černobyli cesty dokumentární a fikční prózy u Adamoviče ostře rozcházejí. V tomto období se autor uchyluje jednak k žánru publicistiky, jíž se snaží bezprostředně působit na konkrétní dění a apelovat na veřejné mínění, jednak k fantastickým antiutopickým vizím budoucnosti v „radioaktivním věku“ (*Последняя пастораль*, 1987). Této zdánlivě jednoduše definované hranici však může odporovat zápis již z roku 1986, v němž se Adamovič ke svému dokumentárnímu „žánru“ opět navrácí: „Да и жанр, он-то мог ответить на Чернобольш. Именно он“ (ЗК 1986, dle Неман 1998: 21). Je myslím signifikantní, že ačkoli sám Adamovič v těchto intencích dané téma již nezpracoval, na jeho postupy navázala Světlana Alexijevič, jejíž *Modlitba za Černobyl* (*Чернобыльская молитва*, 1997) si získala světovou proslulost jako jedno z nejpůsobivějších literárních zpracování a z nejadekvátnejších artikulací černobylské katastrofy. I zde se tedy nabízí nové tázání po hranicích možností podobného způsobu psaní, po jeho přizpůsobivosti a potenciálu.

V každém případě se prozatím potvrzuje Adamovičovo přesvědčení stran faktálního psaní, že „читательский интерес к этому жанру, стоящему ближе других к жизни, никогда не пропадет, не иссякнет, он и будет постоянным у читателей, пока будет интерес к самой литературе“ (Adamovič 1986: 109). Dnes jsme, a domnívám se, že i ve spojitosti s nárůstem nových mediálních technologií, svědky neustálé konjunktury nefikčních žánrů, případně různých hybridních konstruktů.

Tím se jakoby kruhem vracíme tam, odkud jsme v této vyšli, tedy k hranicím mezi fikcí a faktualitou. Ačkoli se celá práce snažila ukázat, jak vágní a nejednoznačné jsou hranice mezi tím, co je v literatuře pokládáno za fikční a faktuální, má právě tato distinkce při našem čtení literárních děl svou nezastupitelnou roli. Neboť právě vědomí toho, že literatura se vždy pohybuje na pomezí těchto dvou pólů se stává východiskem „her“ rozehrávaných mezi autorem a čtenářem. Jde tu skutečně „o jednu z nejvýznamnějších strategických her, které s námi narativy zapřádají“ a „rozhodnout ji v každém jednotlivém případě vyžaduje nejenom důslednost, ale i zodpovědnost“ (Kubíček 2009: 229).

Právě estetizující potenciál této nejistoty a neustálé oscilace jsem se snažila v této práci demonstrovat. A mimo to – kdybychom se na hranici mezi faktem a fikcí neptali, byli bychom ochuzeni o jeden z nejvýznamnějších akcentů umění, jež svým příkladem naplňoval rovněž Alěs Adamovič, totiž o onen zdánlivě prostý fakt (řeceno slovy pražského strukturalismu), že

totiž „mezi uměním a životní praxí je ovšem stálé napětí, ba nikdy neukončený spor. Avšak právě toto napětí činí umění stále živým kvasem lidského života“ (Mukařovský 2000: 71).

Prameny a literatura

1) Prameny

(tj. citované dílo Alěše Adamoviče)

АДАМОВИЧ, Алесь; ГРАНИН, Даниил. *Блокадная книга*. Минск: Мастацкая літаратура, 2015. (cit. jako БК)

АДАМОВИЧ, Алесь; БРЫЛЬ, Янка; КАЛЕСНИК, Уладзімір. *Я з вогненнай вёскі...* Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. (cit. jako ЯВВ)

АДАМОВИЧ, Алесь. *Каратели*. Радость ножа, или Жизнеописания гипербореев. Минск: Поппури, 2014.

АДАМОВИЧ, Алесь. *Ничего важнее*. Современные проблемы военной прозы. Москва: Советский писатель, 1985.

АДАМОВИЧ, Алесь. *Собрание сочинений в четырех томах*. Минск: Мастацкая літаратура, 1981–1983. (cit. jako Том 1–4, рорř. XII pro *Návrat do Chatyně*)

АДАМОВИЧ, Алесь. *Записные книжки*. *Неман*, 1997, no 1, с. 3–67; 1997, no 7., с. 4–91; 1998, no 1, с. 3–79; 1998, no 11–12, с. 59–129; 2001, no 7, с. 7–98. (cit. jako ЗК)

1a) Rukopisy z autorovy literární pozůstalosti

Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва

Fond 116, opis. 3, No. 20 (Автограф)

Fond 116, opis. 3, No. 184 (Автограф)

Fond 116, opis. 3, No. 196 (Автограф)

Fond 116, opis. 3, No. 236 (Автограф)

1c) České překlady děl Alěše Adamoviče

(řazeno dle data českého vydání)

Návrat do Chatyně. Přel. Václav Židlický. Praha: Lidové nakladatelství, 1975.

Moje ves lehla popelem. Přel. Václav Židlický. Praha: Naše vojsko, 1981.

Katani. Přel. Vladimír Michna. Praha: Lidové nakladatelství, 1982.

Knihy o blokádě. Přel. Marta Beranová, Věra Kružíková. Praha: Lidové nakladatelství, 1981.

Blokádní deníky. Z ruš. přel. Věra Kružíková. Praha: Lidové nakladatelství, 1984.

Najatý vrah. in: *20 příběhů: výběr ze sovětské válečné a poválečné prózy.* Přel. Marta Čížková. Praha: Lidové nakladatelství, 1985.

2. Sekundární literatura:

АДАМОВИЧ, Алесь (ред.) *Литература и проблемы века.* Москва: Знание, 1986.

АКУДОВИЧ, Валентин: Судьбы войны, судьбы мира, *Нёман* 1987, No. 6, s. 156–166.

ARISTOTELÉS. *Rétorika.* Nauka o řečnictví a slohu. Přel. Antonín Kříž. Praha: J. Laichter, 1948.

ARISTOTELÉS. *Poetika.* Přel. Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996.

АРСЕНЬЕВ, Павел: Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте. *Новое литературное обозрение* 138, 2016, No 2, s. 182–195.

ASSMANNOVÁ, Aleida. *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti.* Přel. Jakub Flanderka, Světlana Ondroušková a Jiří Soukup. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.

АВАНЕСЯН, Армен; ХЕННИНГ, Анке. *Поэтика настоящего времени.* Москва: РГГУ, 2014.

BACHTIN, Michail; VOLOŠINOV, Valentin. *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka.* Přel. Ladislav Holata a František Novosad. Bratislava: Pravda, 1966.

BENJAMIN, Walter. Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova. in: TÝŽ: *Dílo a jeho zdroj.* Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 215–234.

BRECHT, Bertolt. *Zloděj třešní.* Přel. Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník. Praha: Mladá fronta, 1967.

BRUNCLÍKOVÁ, Věnceslava. *Daniil Granin – Aleš Adamovič: Blokádní deníky.* Metodický materiál k besedám. Karlovy Vary: Okresní knihovna, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Přel. Tomáš Dimtel; Václav Magid; Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015.

CLARKOVÁ, Katerina. *Sovětský román. Dějiny jako rituál*. Přel. Vít Schmarc. Praha: Academia, 2015.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Přel. Eva Sládková. Brno: Host, 2009.

ЦЫБАКОВА, Светлана. Ф. Ницше в художественном сознании А. Адамовича (на материале повести ‚Каратели‘). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 29, 2013, No 11, Ч. II., с. 199–204.

ЧУЖАК, Николай (ред.). *Литература факта*. первый сборник материалов работников ЛЕФа. Москва: Захаров, 2000.

DE MAN, Paul. *Rétorika temporality*. in: ZUSKA, Vlastimil (Ed.). *Umění, krása, šeredno*. texty z estetiky 20. století. Praha: Karolinum, 2003, s. 117–153.

DROZD, Katarzyna. *Wpływ II wojny światowej na psychikę człowieka i jej znaczenie dla następnych pokoleń na przykładzie powieści Alesia Adamowicza ‚Narodzona w płomieniu‘*. in: KLIABANAU, Dzimitry (red.). *Świat po katastrofie*. Materiały z konferencji. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2010, s. 31–45.

DROZDA, Miroslav; HRALA, Milan. *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*. Lef – Rapp – Pereval. Praha: Univerzita Karlova, 1968.

EJCHENBAUM, Boris. *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Přel. Hana Kosáková. Praha: Triáda, 2012.

ФЕДОРОВ, Владимир. *Проблемы документалистики и развитие жанра документально-художественной прозы середины 70-х-начала 80-х годов*. Автореф. дисс... докт. филол. наук. Санкт-Петербург 1991.

ФОР, Девин. Сергей Третьяков: Факт. ин: УШАКОВ, Сергей (ред.). *Русские формалисты*. Антология российского модернизма. Том 2: Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016, с. 203–218.

FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*. Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Přel. Jaroslav a Olga Žákovi. Praha: Odeon, 1982.

ГОРЬКИЙ, Максим. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. ин: ТЫЖ: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Том 27. Статьи, доклады, речи, приветствия, 1933–1936 Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953, с. 298–333.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Poznámky k literatuře faktu. In: TÁŽ: *O literatuře výpravné*. Praha: Torst, 2015, s. 22–30.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Přel. Jan Patočka. Praha: Odeon, 1966 (2 svazky).

ЯКОВЛЕВА, Наталья. *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki: University of Helsinki, 2012.

JAKOBSON, Roman. Co je poezie? in: ТЫЖ: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 23–33.

ЯНСКАЯ, Ирина; КАРДИН, Эмиль. *Пределы достоверности: Очерки документальной литературы*. Москва: Советский писатель, 1986.

ЯЎМЕНАЎ, Леанід і інш. (Рэдкал.). *Алесь Адамовіч і час*. Матэрыялы Адамовічаўскіх чытаньняў, 5 верас. 1997 г. Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998.

КНЯЗЕВ, Георгий. *Дни великих испытаний*. дневники, 1941—1945. Санкт-Петербург: Наука, 2009.

KOSÁKOVÁ, Hana. *Aspekty skazu (k literárněteoretickému uvažování B.M. Ejchenbauma)*. Disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Filozoická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií, 2012.

KOSEK, Jan. *Jak (ne)být sám (se) sebou*. Problém autenticity : zrod a cíle moderního člověka ve světle filozofie a literatury. Praha: Dokořán, 2015.

КОВАЛЕНКО, Виктор. Счастье большого вдохновения. ин: АДАМОВИЧ, Алесь. *Собрание сочинений в 4 тт.* Т. 1. Минск: Мастацкая літаратура, 1981, с. 3–25.

KRATOCHVIL, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Komentovaná antologie teoretických textů. Přel. Lucie Antošíková et. al. Praha: Akropolis, 2015.

KRAUS, Jan a kol. (eds.). *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2005.

KUBÍČEK, Tomáš. Zdroje fikční skutečnosti, in: СОННОВА́, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009, s. 220–229.

КУКУЛИН, Илья. *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

ЛЕЙДЕРМАН, Наум; ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк. *Русская литература XX века (1950–1990-е годы)*. в двух томах. Москва: Академия, 2008.

LENIN, Vladimir. *O literatuře*. Přel. M. Mucala, J. Procházka... et al. Praha: Svoboda, 1950.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie, Láokoón, stati*. Přel. Jiří Pospíšil a Alena Šimečková. Předmluvu napsal Jiří Stromšík. Praha : Odeon, 1980.

LUNAČARSKIJ, Anatolij. *Stati o umění*. Estetika, kulturní politika, teorie literatury. Přel. Ludmila Dušková ... et al. Praha: Odeon, 1975.

MATHAUSER, Zdeněk. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989.

МЕСТЕРГАЗИ, Елена. *Литература нон-фикшн/non-fiction*. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. Москва: Совпадение, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. in: ТÝŽ: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 63–74.

ОЛЯНДЭР, Луиза. *Документально-художественная проза о Великой Отечественной войне*. История развития и поэтика документальных жанров. Дис... д-ра филол. наук. Луцкий гос. педагогический институт им. Леси Украинки. Луцк, 1992.

ПАЛИЕВСКИЙ, ПЕТР. Документ в современной литературе. ин: ТÝŽ: *Литература и теория*. Москва: Советская Россия, 1979, с. 128–173.

PAPAZIAN, Elizabeth. *Manufacturing truth*. The documentary moment in early Soviet culture. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.

PYTLÍK, Radko. *O literatuře faktu*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Vyznání*. Přel. Luděk Kult. Praha: Odeon, 1978.

SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

СИВАКОВА, Наталья. *Устная история как жанрообразующий элемент в современной документальной литературе Беларуси*. Гомельский государственный университет им. Франциска Скорины. Гомель, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa. Svazek první*. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997.

SKALICKÝ, David. Pravda a věrojatnost neboli o uvěřitelnosti umění. In: BÍLEK, Petr A.; NAGY, Ladislav a SKALICKÝ, David (Eds.). „Vše ropadá se, střed se zevnitř hroutí“: lomy, vertikály, refrakce. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2017, s. 214–227. (Skalický, 2017a).

SKALICKÝ, David. *Ozvláštění - fikce - estetická zkušenost*. České Budějovice: Halama, 2017. (Skalický, 2017b)

СКАРЛЫГИНА, Елена. *Современная художественно-документальная проза о войне (развитие и обогащение жанра)*. Дис... канд. филол. наук. Институт мировой литературы РАН. Москва, 1985.

STEINER, Petr. *Ruský formalismus: metapoetika*. Přel. František A. Podhajský. Brno: Host, 2011.

SVATOŇ, Vladimír. Psychologická próza a vznik individualismu. in: Ginzburgová, Lydia. *Psychologická próza*. Přel. Jaroslav a Olga Žákovi. Praha: Odeon, 1982, s. 401–418.

TAYLOR, Charles. *Etika authenticity*. Přel. Marek Hrubec. Praha: Filosofia, 2001.

ТЕРЦ, Абрам. Что такое социалистический реализм. Ин: ТÝŽ: *Путешествие на черную речку и другие произведения*. Москва: Захаров, 1999, s. 139–159.

TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Přel. Renata a Karel Štindlovi. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.

ТОНЕ, Алла. *Проблемы жанровой эволюции художественно-документальной прозы 1970-1990-х гг.* Новый гуманитарный университет Натальи Нестеровой. Москва: 1999.

TYŇANOV, Jurij. Literární fakt. in: TÝŽ: *Literární fakt*. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1988, s. 125–142.

ВЕЖЛЯН, Евгения. Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт. *Новое литературное обозрение* 137, 2016, но 1, с. 238–262.

ВОРОНИНА, Татьяна. О старом по-старому: блокада Ленинграда в литературе эпохи перемен. *Новое литературное обозрение* 137, 2016, но 1, с. 206–231.

ЗАЛАМБАНИ, Мария. *Литература факта*. От авангарда к соцреализму. Санкт-Петербург: Академический проект, 2006.

ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis – fikce – distance*. K estetice XX. století. Praha: Triton, 2002.

ŽIDLICKÝ, Václav. Zmar světa a hlubiny lidského pádu. in: ADAMOVIČ, Alš. *Katani*. Přel. Vladimír Michna. Praha: Lidové nakladatelství, 1982, s. 198–201.