

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

*Ústav české literatury a komparatistiky*

*Dějiny české literatury a teorie literatury*

## **Disertační práce**

***Podoby autobiografických forem***

***Přestupný rok – Disiecta membra – Let let***

***The Forms of Autobiography***

***Přestupný rok – Disiecta membra – Let let***

*Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit Ph.D.*

2016

*Anna Stejskalová*

Prohlašuji, že jsem disertační 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 nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 2. 2016

Za vedení práce a trpělivost děkuji PhDr. Michaelu Špiritovi Ph.D.

## **Abstrakt:**

Tato disertační práce se zabývá autobiografickými formami, a to jak obecnou charakteristikou, tak interpretací tří českých děl, která ukazují, nakolik je ona obecná charakteristika problematická a jakých podob mohou autobiografické formy nabývat. Cílem práce je rozšíření perspektivy, jíž lze na autobiografické formy nahlížet, a analýza prostředků, které jsou v autobiografických knihách využívány.

V úvodní části definujeme pojem autobiografie, případně autobiografická forma, z hlediska literárněhistorického i literárněteoretického se zvláštním přihlédnutím k českému uvažování nad daným fenoménem. Věnujeme pozornost žánrovému vymezení autobiografických forem, opozici „literární“ a „neliterární“, případně „autentický“ deník, spojení „autobiografický pakt“ zavedeném Phillipem Lejeunem a různým modelům autobiografického vzpomínání představeným Jamesem Olneym. Klíčovým pro naše zkoumání je popis autobiografických forem pomocí stylu subjektu a jeho ilokučního postoje, jak je definují John Searle, Jean Starobinsky či Paul de Man. Z širokého pole uvažování o autobiografii se soustředíme na popis konstrukce autobiografického Já, především nás zajímá jeho jazyk, styl a využívané motivy, paměť a vztah k dalším osobám a textům.

Komplexní povahu autobiografických forem demonstrujeme na příkladu tří prací autobiografického charakteru. Jde o *Přestupný rok* Jiřího Koláře, *Disiecta membra* Jana Zábrany a *Let let* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. Všechny texty spojuje přítomnost autobiografického subjektu a zároveň zde existuje i spřízněnost historická, respektive společenská. Textová Já se totiž buď explicitně, nebo implicitně vyjadřují k politické situaci daného časoprostoru. Na základě narativně-motivické analýzy pozorujeme, jaké různé podoby může Já autobiografické formy mít, jakých motivů může využívat pro svou charakterizaci a konstrukci narativu, jakým jazykem mluví a ke komu promlouvá. Byť se přítomné subjekty svou povahou liší, texty mají řadu styčných bodů na rovině tematické. Jedná se zejména o témata jako jazyk, vlastní tvorba a paměť osobní a kolektivní. V této části práce využíváme předchozí ryze teoretické kapitoly jak k samotné interpretaci, tak k poukazu na mnohdy hraniční charakter autobiografických forem, jejich významovou ambivalenci a záměrné využívání nedourčenosti při popisu subjektu.

V závěru srovnáváme tyto tři texty v bodech vytyčených úvodní teoretickou kapitolou a zároveň se snažíme ukázat, že definice autobiografických forem a

autobiografické formy jako takové mohou být částečně mimoběžné, aniž by se ztratilo určující téma autobiografických forem, tj. vyprávění příběhu o sobě samém.

**Klíčová slova:**

Autobiografie, deník, memoáry, epistolární román, stylizace, ilokuční postoj, autenticita, autobiografické Já, literární deník, neliterární deník, autobiografický pakt, paměť, *weaving, rummaging, Přestupný rok, Disiecta membra, Let let*

**Abstract:**

This doctoral thesis is concerned with autobiographical forms, their general characteristics as well as with three examples of Czech works of art that prove how difficult it is to make that general characteristics and show various kinds of autobiographical narrative. It aims to show the often heterogeneous character of the so-called autobiographical genres, and present some approaches in their study.

In the opening chapter, we define the term autobiography or autobiographical form in regard to literary history and theory, and special attention to Czech research in this field. We concentrate on the genre specifics of autobiographical forms, the opposition of „literary“ and „authentic“ diary, the term „autobiographical pact“ coined by Philippe Lejeune and several patterns of autobiographical memory introduced by James Olney. The key aspect of our study is the nature of autobiographical form derived from the subject's style and illocutionary acts, i. e. stylization as defined by John Searle followed by Jean Starobinski or Paul de Man. Out of the wide spectrum of issues connected with autobiography we focus on the description of the subject's narrative structure, mainly on its language, style, frequent motifs, its memory and relationship to other characters in its text.

The complexity of the very nature of autobiographical forms is demonstrated on three works, all of which bear some autobiographical traits: *Přestupný rok* by Jiří Kolář, *Disiecta membra* by Jan Zábřana and *Let* by Bohumila Grögerová and Josef Hiršal. They are interrelated by the presence of an autobiographical subject and a socio-historical bond. The autobiographical I of all three works comments explicitly or implicitly on the political circumstances of his/her timespace. Based on the narrative and motif analysis we study the image of the autobiographical I, the imagery used for its characterization and way of narration, what language is being used and who is the implied addressee of the text. The autobiographical subjects of the present works differ substantially, yet the texts share several important topics. These are especially the language and work of art as such and collective as well as individual memory. In this chapter, we make use of the previously introduced theoretical concepts in order to interpret the texts, but moreover, to show the often transgressive nature of autobiographical works, their semantic ambiguity and intentional use of uncertainty during the construction of the subject.

In the final chapter, we compare the three texts regarding to the points discussed in the opening theoretical part and attempt to show that the definitions of

autobiographical forms and autobiographical forms per se do not always have to match, and yet these forms can still bear their essential characteristics, i. e. tell a story of oneself.

**Key words:**

Autobiography, diary, memoir, epistolary novel, stylization, illocutionary act, authenticity, autobiographical I, literary diary, fictive diary, autobiographical pact, memory, weaving, rummaging, *Přestupný rok*, *Disiecta membra*, *Let let*

## Obsah

|   |     |
|---|-----|
| Na úvod   | 9   |
| <b>Teorie</b>   |     |
| Autobiografie literární a neliterární                     | 10  |
| Autobiografie – žánr, nebo motiv?                         | 17  |
| Literární prostředky autobiografie                        | 18  |
| Autobiografické Já a jeho paměť                           | 21  |
| Autobiografické formy v českém literárněkritickém myšlení | 24  |
| <b>Praxe</b>  |     |
| <i>Přestupný rok</i>                                      |     |
| Úvod  | 30  |
| Členění zvěrokruhu  | 30  |
| Přestupný rok ve vztahu k pozdějším Kolářovým sbírkám     | 31  |
| Poezie města a velkoměsta                                 | 36  |
| Historie, korespondence a folklor                         | 40  |
| Etika a svědectví   | 44  |
| Autorské mýty a variace                                   | 54  |
| <i>Disiecta membra</i>                                    |     |
| Úvod  | 60  |
| Deník a sbírky  | 60  |
| Dělení  | 63  |
| Obraz Já  | 64  |
| Já, Vy, On, My, Oni                                       | 68  |
| Já jako žalobce   | 69  |
| Paměť   | 71  |
| Cenzura a non-persons                                     | 76  |
| Smrt subjektu a „smrt autora“                             | 80  |
| Slova, slova...   | 82  |
| <i>Let let</i>  |     |
| Úvod  | 84  |
| Bohunečka   | 84  |
| Hiršál  | 92  |
| Bylo-je-bude  | 101 |
| Význam jazyka a tvorby                                    | 110 |
| <b>Závěry</b>   |     |
| Já  | 115 |
| Časoprostor a paměť                                       | 123 |
| Já a ti druzí   | 129 |
| Na konec  | 134 |
| Soupis literatury   | 136 |



## Na úvod

Tato práce se zabývá autobiografií v literatuře, přičemž se zaměřuje na vymezení tohoto fenoménu a jeho využití ve třech českých dílech druhé poloviny 20. století – v *Přestupném roku* Jiřího Koláře, *Disiecta membra* Jana Zábrany a *Letu let* Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Jejím záměrem je rozšířit perspektivu, jíž je možno na tzv. autobiografické žánry nahlížet, především na základě charakteru textového subjektu.

V první kapitole jsou představeny různé definice autobiografie a klíčové rysy, jimiž je popisována, a to v domácím i zahraničním literárněteoretickém prostředí. Podrobně se zaměříme na označení „literární versus neliterární autobiografie“, „autenticita“, vymezení autobiografie v systému žánrů a dále na prostředky konstrukce autobiografického Já – styl, procesy paměti, dále na práci s časoprostorem a konečně na vztah k cizímu. Vzhledem k tomu, že není naším záměrem obsáhnout fenomén autobiografie jako celek a předložit absolutní výčet děl či přístupů, soustředíme se na témata, která jsou relevantní ve vztahu k následujícím kapitolám monografickým. Byť je každý text jedinečný, snažili jsme se při interpretaci vycházet právě z výše zmíněných otázek.

Tři analyzované texty byly vybrány z několika důvodů. Prvním z nich je očividný (a teoreticky ověřený) nárůst autobiografií v totalitním období, všichni čtyři autoři jsou zjevně spojení větší či menší publikační nesvobodou, jejíž reflexe je jedním z témat (byť vyjádřených implicity) jejich textů. Druhým důvodem je jistá transgresivnost všech děl. *Přestupný rok*, označený paratextově jako Deník, se na první pohled vzpírá chronologické dataci a ve velké části celého textu mizí Já. *Disiecta membra* je tematicky sevřenější kolem ústředního Já, avšak též zde hrají velkou roli texty cizí a časoprostor mimo reálný čas fabule. *Let let* využívá dvě Já, opět mnoho cizích textů a nadto je konstruován zpětně. Autobiografie zde tak nabývá různých podob, naším úkolem je ukázat, kde leží jejich styčné body.

Naší metodou při interpretaci je důkladná motivicko-formální analýza primárních textů, přičemž závěry monografických kapitol v jednotlivých dílčích oblastech jsou následně usouvztažněny a provázány s úvodní teoretickou kapitolou. Zde se ukazuje, nakolik přítomné texty v lecčems teorii vzdorují a definice autobiografie problematizují.

Pracujeme pouze s publikovanými vydáními všech tří děl, ač jsme si vědomi, že podoba jednotlivých knih (zejména u *Disiecta membra*) byla editory vydání pozměněna. Nicméně se domníváme, že interpretace Já je možná a platná i z přítomného stavu.

## Teorie

### Autobiografie literární a neliterární

Literární historie předkládá mnoho definic autobiografie v závislosti na době a pojetí autora či vypravěče. Obraz takzvaných „literárních autobiografií“<sup>1</sup> se však opakovaně pojí s negativními charakteristikami. Zaměřme se proto stručně na vývoj použití samotného termínu „autobiografie“ ve smyslu označení několika různých žánrů – deníku, konfesí, memoárů, dopisů a autobiografií – a zejména na vztah k pravdivosti daných žánrů. Důvodem je nejen časté hodnocení děl ve vztahu k „autenticitě“ v českém literárněteoretickém prostředí, ale především fakt, že všechny tři texty interpretované v této práci stojí v tomto ohledu na jistém rozhraní.

Americká teoretička Laura Marcusová uvádí, že již první použití slova „autobiografie“ (*autobiography*) v angličtině bylo negativní. William Taylor z Norwiche je pronesl roku 1797 v recenzi textu *Miscellanies* Isaaca d’Israeliho následovně: „Není zvykem vytvářet v anglickém jazyce slova napůl řecká a napůl saská, nicméně autobiografie (*selfbiography*) by působilo pedantsky“ (Marcusová 1994: 12). Zdá se, jako by autobiografii, tedy alespoň její teoretické zkoumání, provázely problémy od samého počátku. Felicity A. Nussbaumová k tomuto problému – konkrétně o deníku – píše, že navzdory mnohým kritickým hlasům je třeba žánr chápat jako „reprezentaci reality, ne nepodařenou verzi čehosi strukturovaného a jednotného“ (Nussbaumová 1988: 137). Deníky totiž svou grafickou podobou mohou budit dojem, že jde o záznamy fragmentární, nahodilé – dokázání opaku je jedním z cílů tohoto textu.

Autoři autobiografií na rozdíl od svých kritiků s touto formou nakládají velmi svobodně. Autobiografie se vzpírá jasným žánrovým pravidlům i podmínkám hodnocení. Jedním z takových klíčových prubířských kamenů je otázka stylizace či naopak

---

<sup>1</sup> Tento termín užívají shodně např. Gustav René Hocke, Phillipe Lejeune, Georg Misch, Georges Gusdorf, Roy Pascal, Laura Marcusová.

pravdivosti autobiografických forem. Byť žádný teoretik v dnešní době nepožaduje, aby byly tyto formy absolutně ověřitelné, mnohdy se uvádí, že zárukou poctivosti autora je jeho úmysl říkat pravdu, přičemž se ještě dodává důraz na charakter pisatele.

Roy Pascal například tvrdí, že „první podmínkou je vážnost autora, vážnost jeho osobnosti a záměru jeho psaní“ (Pascal 1960: 60). Laura Marcusová ve své monografii *Auto/biographical Discourses* dále uvádí příklady podobných tezí u Georgese Gusdorfa a Georga Mische, kteří „literární autobiografii“ vyčítají nejen stylizaci a literární konvenčnost, ale dle Gusdorfa navíc i komerčnost, což slovy Marcusové „odporuje originálnímu a autentickému aktu ‚autobiografie řádné‘ (*autobiography proper*)“ (Marcusová 1994: 6). Autorka tento antagonismus k pragmatismu a obchodním záměrům tvůrců autobiografií vysvětluje historicky, zdůrazňuje evropskou tradici 19. století, v níž podmínkou vzniku autobiografických textů byly rysy geniality, význačnosti autora. Spisovatelé se tudíž obávali obvinění z přílišné pýchy a egoismu, jež by logicky poškodilo obraz autora jakožto osoby, která je hodná sebezobrazení. Slovy A. O. Prickarda a jeho eseje *Autobiography* z roku 1866: „Autor autobiografie si musí být jist, že v příběhu, který hodlá vyprávět, leží něco za hranicí zkušenosti běžných lidí, co ospravedlní připoutání pozornosti k němu samému“ (Marcusová 1994: 38). Proto se v daném období cení autobiografie „velkých mužů“, přičemž jejich zájmem mohla být zejména filosofie či politika.

Text takové autobiografie byl chápán jako vzor života a nezpochybňovala se jeho obecná platnost, pravdivost, šlo o emblémy viktoriánské idey úspěšného života. Z žánrového hlediska zde Roy Pascal upozorňuje na spřízněnost autobiografie a bildungsromanu (Pascal 1960: 162). Subjekt se v průběhu narativu vyvíjí, dospívá a i přes omyly vede jeho cesta k úspěchu.

Autobiografie v devatenáctém století souzněla na filosofické rovině s pozitivistickou vědou a jejím objektivizujícím zkoumáním obecných zákonitostí společnosti a jejího vztahu k člověku. Jeden z prvních teoretiků autobiografie, sociolog Wilhelm Dilthey, ji řadí k historickým disciplínám a považuje ji za „nejvyšší životní formu pozorování a poznání“ (Dilthey 1989: 2). Chápe ji jako způsob osmyslnění individuálního života pomocí skládání jednotlivých životních událostí do souvislostí. Na základě toho pak lze vyhodnotit negativní i pozitivní události lidského života, a tím samozřejmě porozumět též vnější skutečnosti. Coby příklady autobiografií, které sdílejí jako ústřední téma prolnutí individuálního života s obecnou realitou a schopnost

kontemplace „žité skutečnosti“, uvádí Dilthey texty J. W. Goetha, J. J. Rousseaua a sv. Augustina.

Georg Misch, žák a zet' Wilhelma Diltheyho, podobně jako Dilthey při analýze autobiografie vychází z historie, jeho monumentální monografie *Geschichte der Autobiographie* z počátku minulého století měla zachytit obecnou proměnu ducha v západní kultuře. Zamítá však koncept pravdivosti jakožto korespondenci historických fakta i propojenost části a celku, podstatnější je pro něj pravda individuální, byť by nebyla propojena s obecným. V rozboru antické literatury poukazuje na sokratovskou a platónskou tradici zkoumání sebe sama, jež se podle něj odráží v křesťanském myšlení zosobněném Augustinem. Toho označuje přímo za „prvního moderního člověka“, v návaznosti na něj poté vyzdvihuje v osmnáctém století schopnosti autorů autobiografií, deníků a dopisů kategorizovat, ale především reflektovat svou existenci (cituje zde slavné Descartesovo „Cogito ergo sum“). Devatenácté století je podle Mische obdobím, kdy autobiografie nabývá jistých protéovských rysů – zajímají se o ni nejen vědy historické, ale i psychologické. Nicméně Misch ji stále definuje jako „popis života skrze já“, nemluví se zde o aspektech estetických. Misch tvrdí, spolu s Kierkegaardem, že „pravda je subjektivní, nikoliv objektivní“ (Misch 1989: 53), což je krok k uznání jisté autorské svobody vyprávějího, avšak strukturní aspekty či problematizace autorského Já, tedy svoboda narativu, v Mischově definici ještě nemají své místo.

Co se konkrétně deníku týče, posun v hodnocení – od funkcí mimoestetických k estetickým – je zcela jasně patrný v osmnáctém století. Felicity A. Nussbaumová (shodně s Beatrice Didierovou či Philipem Lejeunem) poukazuje na to, že mezi 16. a 18. stoletím se deníková forma využívá především k záznamům neuměleckého a neprivatního charakteru. Jde o nejrůznější záznamy o návštěvách (diáře), účetní knihy, námořní deníky, avšak potřeba intimity se rodí později, na přelomu 17. a 18. století, a vydávání deníků je třeba zasadit až na počátek století devatenáctého (Nussbaumová 1988: 134). Potřeba soukromí je vyjadřována i v užitém umění, kolem 18. století se začínají prodávat deníky s klíčkem a v módě jsou sekretáře s mnoha tajnými zásuvkami, miniaturními zrcátky či zámečky.

Tento motiv můžeme zřetelně vidět v epistolárním románu, hrdinka Clarissa eponymního románu Samuela Richardsona z roku 1748 neopomene zmínit útěšnost svého pokoje, paraván, sekretář a potažmo papír jsou její jedinou jistotou a útočištěm před nebezpečím přicházejícím zvnějšku. Postavy *Nebezpečných známostí* Choderlose de

Laclose z roku 1782 zase vymýšlejí, jak co nejnenápadněji předat milostný dopis (po blízkém příteli, ve strunách harfy), a samotné předání se stává motivem. Vedle toho se zde dopis z metaforického přítele, nejbližšího Ty, mění i v pomocníka v boji. Na korespondenci vikomta de Valmont a markýzy de Merteuil je patrná změna stylu v okamžiku, kdy se jejich pouto začne narušovat. Oba váží slova, zbavují se konvenčních lichotek a dopisy se zkracují – jejich smyslem není adresáta pobavit, ale zasáhnout.

Nussbaumová dále poukazuje na to, že spolu s potřebou soukromí se rodí i nový pocit, typický i pro deníky moderní, a to jest, že subjekt lze pochopit jedině tehdy, když se vyjádří na papír – a to jak z hlediska sebe sama, tak z pohledu vnějšího, těch druhých. Nemohu si porozumět, pokud o sobě nebudu psát, a druzí mi porozumí lépe, budou-li si o mně číst (Nussbaumová 1988: 130).

Až koncem 19. a počátkem 20. století (zejména v prostředí britského modernismu) se stále častěji objevují v autobiografii metafory rozpadu těla biografického subjektu, využívá se motivu fragmentu, torza, zájem se přesouvá do nitra subjektu. Paralelně s tím, jak tvrdí Laura Marcusová, se autobiografie i biografie na rovině estetické blíží románu. Marcusová uvádí hodnocení Virginie Woolfové (jejíž otec Leslie Stephen byl symptomaticky autorem klasických literárněhistorických monografií např. o Samuelu Pepysovi, Thomasu Hobbesovi, George Eliotové), jež pregnantně vyjadřuje posun v hodnocení autobiografického subjektu: „Autor biografie si vybírá, shromažďuje, zkrátka přestává být kronikářem a stává se umělcem“ (Marcusová 1994: 92).

I přes kritický zájem o psychologii Já a subjektivní pravdu však ani ve 20. století nemizí nedůvěřivost vůči autobiografiím takzvaně literárním. Elias Canetti, jakožto literát a zároveň sám autor privátního deníku, v eseji Dialog s krutým partnerem tvrdí, že: „V deníku mluvíme sami k sobě. Kdo to nedokáže, kdo před sebou vidí posluchačstvo, třeba i budoucí, třeba i po své smrti, ten podvádí. O takových falšovaných denících zde nebude řeč [...] na těch je zajímavá jen míra podvodu“ (Canetti 1992: 60). Canettiho hodnocení nemá z žánrové podstaty eseje status odborného hodnocení, ale přesto se lze ptát: Koho a proč podle něj deník podvádí? Čtenáře? Pokud na ně autor deníku myslí, stejně jako autor kteréhokoliv jiného literárního díla, pak proto, že jeho cílem je dostat jejich očekáváním a nárokům. Vedle toho je otázka, zda vůbec lze na čtenáře nemyslet. Za prvé, slova jsou kladena na papír s rozmyslem, a to i v případě, že jde o deník nepublikovatelný, určený jen oku autora. Autor mluví ze sebe a zároveň k sobě, „počíná si jako vnímatel, a že toliko ze stanoviska vnímatelova projevuje se směřování

k významové jednotnosti“ (Mukařovský 2007: 361). Canetti přiznává dialogický charakter deníku, a dokonce připouští, že skrze deník hovoří autor i k ostatním (Canetti 1992: 60). Nemusí však jít o reálné čtenáře, ale čtenáře modelované samotným textem, jeho implikované adresáty. Neustálá konfrontace mezi Já a oni je například zásadní pro deníkové záznamy Jana Zábrany ze sedmdesátých let, tvoří jeden z hlavních, důsledně konstruovaných motivů. Je zřejmé, že ztotožnit touhu po vydání či čtení s „podváděním“ a privátnost s „upřímností“, má řadu úskalí.

O jistém druhu závazku mezi autorem deníku a čtenáři hovoří ve slavné eseji Autobiografický pakt (citujeme z německého překladu pod názvem Die Autobiographische Pakt) francouzský teoretik autobiografie Philippe Lejeune. „Pro autobiografii (a veškerou intimní literaturu) je třeba prokazatelná identita mezi *autorem, vypravěčem a postavou*. [...] Čtenář může pochybovat o podobnosti, ale nikdy ne o identitě. Dobře ví, kdo stojí za jménem“ (Lejeune 1989: 217). Lejeune podobně jako Canetti uplatňuje při hodnocení žánru kritéria morální (zodpovědnost vůči čtenáři, důvěra čtenářů v autorovu činnost) i literární. Literárnost, respektive konstruovanost žánru Lejeune důrazně odmítá a ohrazuje se i vůči publikování deníkových knih.

Ve výboru Lejeunových statí *On Diary* se v eseji Deník před soudem (*Diary on Trial*), v níž primárně zpochybňuje námitky literárních vědců vůči deníku, explicitně ruší obraz deníku jako žánru s vědomou kompozicí. „Ale deník je text či literární žánr až druhotně. Stejně jako korespondence je deník především reference. Vést si deník znamená žít spíš než psát. [...] Deník je jako krajka, síť volnějších a hustších vláken, která obsahuje víc děr než pevné tkaniny“ (Lejeune 2009: 153).

V témže se v textu *Souvislé a nesouvislé* (*The Continuous and Discontinuous*) opět objevuje nárok na autora a kritika deníkového románu – „Autor deníku nesmí konstruovat ani opravovat. Musí to říct správně napoprvé.“ Lejeune však vzápětí dodává, že „skladba a opravování jsou nezbytnou součástí budování struktury, autor se tak musí naučit provádět je okamžitě“ (Lejeune 2009: 182). Deník opravdu svou průběžností reflektuje běh života, nicméně jakákoliv úprava, byť seberychlejší, okamžitá, zvětšuje distanci mezi fabulí a syžetem ve prospěch syžetu. Byť by v krajce byla volnější oka, musí je její tvůrce umět pospojovat v celek i za cenu toho, že čas deníku se nebude překrývat s časem dění.

Podstatný argument však Lejeune uvádí ve srovnání deníkového románu a deníku ve stati *Tvorba deníku* (*Composing a Diary*). Autor poukazuje na to, že „deníkový román

vždy vede ke konci“, zatímco u deníku není jasné, jak a zda vůbec bude završen (Lejeune 2009: 170). Jeden z důsledků, který z této skutečnosti plyne pro četbu deníku, je rozpor mezi vědomím konce na straně čtenáře a nevědomostí na straně autora. Tento motiv, jistá dramatická ironie, tvoří nepochybně jednu ze specifických rovin deníkového žánru. Pokud Jan Zábřana na jaře (v období od 23. března do 1. května) roku 1984 píše o úkolech na následující desetiletí, čtenář dobře ví (třebas i na základě pouhého fyzického vjemu z počtu zbývajících stran), že konec je mnohem blíže. V tu chvíli je zřejmé, že každá další stránka nebude přispívat, jako je tomu v románu, k rozuzlení zápletky, ale naopak k nedořečenému prostoru života a textu.

Polemicky se k Lejeunově eseji *Autobiografický pakt* staví současný americký teoretik James Olney. Ve své monografii *Memory and Weaving* o motivu paměti v autobiografických formách při analýze Rousseauova *Vyznání* tvrdí následující: „Autor je Rousseau, to můžeme tvrdit s klidným svědomím. Ale je vypravěčem *Vyznání* Rousseau, nebo ‚Rousseau‘? A co teprve hrdina – Rousseau, nebo ‚Rousseau‘? To jsou otázky, na které nelze odpovědět snadno, a už vůbec ne s čistým svědomím“ (Olney 1998: 153). Odmítá tak jednotu subjektů spojených s dílem prezentovanou Lejeunem a problematizuje i jejich počet a schopnost čtenáře je od sebe oddělovat.

Jako východisko zde vidíme odmítnutí samotného požadavku po dosažení identičnosti autora a subjektu díla. Pokud bychom na ní trvali, pak nutně přistupujeme k textu s předporozuměním podobným, o němž mluví Laura Marcusová v souvislosti s 19. stoletím a snahou považovat autobiografie za prostředek historického, případně sociologizujícího popisu. Nebudeme se v takovém případě při čtení soustředit na vlastní narativní prostor tvořený subjektem (konkrétně vypravěčem), ale na vztahy mimotextové, budeme na dílo klást požadavky, jež mu z jeho vlastní podstaty slovesného – uměleckého díla nepříslušejí. Navrhujeme namísto tohoto postoje uvažovat o různé míře stylizace autobiografických subjektů.

Paul John Eakim v knize *Fictions in Autobiography* rezolutně říká, že „Já, které je středem celého autobiografického narativu, je nutně fiktivní strukturou“ (Eakim 1988: 27). S tím nelze než souhlasit, je ovšem nepochybné, že pokud si autor deníku zvolí zcela odlišné deníkové/autobiografické Já, čtenář tuto skutečnost nemůže nevnímat. S mírou vypravěčské stylizace roste souběžně odstup čtenáře od samotného narativu, neboť část čtenářského potěšení a ocenění plyne právě z vědomí prostupné hranice mezi skutečností a čistou fikcí. V posledku je možné mluvit o deníku, který však přejímá znaky

deníku pouze formální (datování záznamů, ich-forma), z hlediska dějové kompozice však připomíná spíše román. Ruší se časová bezprostřednost (záznamy jsou konstruovány s vědomím toho, přijde, co se mluvčímu přihodí, spějí k určitému klimaxu), mluvčí se záměrně vyvíjí, potkávají ho záměrně vytvořené fiktivní události, tvůrce má svůj život v textu plně pod kontrolou včetně samotného konce. Kontrolu má tvůrce samozřejmě i nad textem, jenž je stylizován méně, zde ale běží spíše o kontrolu nad textem, nikoliv pak životem.

Za příklad stavu, v němž je vztah subjektu a autora problematizován na nejvyšší míru, lze považovat *Knihu neklidu* portugalského básníka, kritika a překladatele Fernanda Pessoa (1888–1935). Text, jenž vznikl mezi léty 1913 a 1934, ale vyšel až roku 1982, je předkládán jako dílo účetního Bernanda Soarese. Toho sám Pessoa označuje ve svých dopisech za „poloheteronymního autora“ (Lidmilová 2007: 280), jednu ze svých mnoha literárních osobností.

Obraz subjektu je zde charakterizován neustálou roztěkaností, přechody mezi snem, realitou a ideály jeho duše. Snová krajina, jíž prochází, je krajinou podzimu, uvadání, ale přesto místem absolutní krásy. Paradoxně ji subjekt líčí skrze personifikaci, jako by ostych z lidí vedl k nahrazování lidí přírodními elementy. Subjekt na mnoha místech tvrdí, jak ho přítomnost lidí zraňuje a jak ani v naprosté samotě se osob kolem i uvnitř vlastní duše nelze zbavit – „Znám se jen jako symfonii“ (Pessoa 2007: 40).

Tento obraz trpícího Já je ale paralelně rozrušován metatextovými komentáři o povaze samotné knihy. „Zpovídej se z toho, co necítíš“ (Pessoa 2007: 15) a dále „...proto píšu tuto knihu, abych lhal sám sobě, abych zradil svou vlastní teorii. A nejskvělejší na tom všem je pomyšlení, má láska, že to možná není pravda, že ani já tomu nevěřím“ (Pessoa 2007: 37).

Tímto způsobem v podstatě sám autor vznáší pochybnosti o charakteru knihy i o pravdivosti jejího mluvčího a pravdivostí deníků vůbec. Na příkladu tohoto textu si však lze uvědomit, že přesvědčivost textu nezáleží plně na tom, zda bolestné hledání ideálu krásy a klidu je nakonec hledáním Fernanda Pessoa či Bernarnda Soarese, ale především na mnohohvrstevnatém vykreslení subjektu (subjektů) a zároveň i na výzvě, jež je kladena čtenáři. Výzvě, která plyne z neustálého přiznávání nespolehlivosti mluvčího i formy samé, a nutí čtenáře, aby o této hře uvažovali.



## Autobiografie – žánr, nebo motiv?

I když opustíme dělení na autobiografie literární a neliterární, přestaneme zkoumat hranice stylizace a přijmeme jako fakt, že stylizace se v různé míře a s různými implikacemi uplatňuje ve všech případech slovesných (a tudíž i autobiografických) forem, stále není vyřešena otázka, zda vůbec můžeme hovořit o autobiografii jako žánru s určitým souborem obecně platných pravidel. Je možné deníky, konfese, dopisy i autobiografie shrnout do jedné skupiny?

Paul de Man ve své analýze autobiografie této oblasti žánrový status odmítá přiznat, tvrdí, že „autobiografie [...] není žánr nebo modus, ale figura čtení či porozumění, která se do určité míry vyskytuje ve všech textech“ (de Man 1984: 72–73). Důvodem je podle něj nemožnost definovat každou jednotlivou autobiografickou formu dle stejných žánrových pravidel, což odpovídá i třem dílům zkoumaným v této práci. Figura, o níž hovoří De Man, je jinými teoretiky vyjadřována pomocí teorie mluvních aktů. John Searle v článku Logický status literárního diskurzu (The Logical Status of Fictional Discourse) jasně říká, že neexistuje sémantický ani syntaktický prostředek, který by dílo určil jakožto fikční. (Searle 1975: 319–322). Pokud by tomu tak mělo být, museli bychom se naučit dvě různé sady slov. Tudíž to, co z textu vytvoří dílo fikční, je „ilokuční postoj, který k němu autor zaujme. Tento postoj je záležitostí komplexních ilokučních záměrů, které autor má, když píše nebo tvoří.“ Ilokuční postoj v případě autobiografie je vyprávět příběh o sobě samém, ať už retrospektivně ve formě životopisu, dopisu, deníků či konfese. To je základní motiv autobiografických forem, byť by jeho provedení mělo různé podoby na rovině stylu, syntaxe, sémantického obsahu či sebezobrazení (a je nutné si uvědomit, že tato řečová figura se může objevit i ve struktuře jiných žánrů). Pokud tedy Philippe Lejeune tvrdí, že identita autobiografického subjektu je doložena mimotextovými i strukturními prvky (cit. dle Marcusová 1994: 256), lze se tázat, zda ony mimotextové prvky je možné chápat jako skutečně mimotextové, zda nejsou vytvářeny a určovány samotným subjektem. Jsou tedy součástí jeho identity, ale pouze v podobě deformované přítomným Já. Tato teze se v podstatě navrácí k dobře známému tvrzení Oscara Wildea, že literatura nekopíruje skutečnost, ale právě naopak. Příkladem autobiografie, která se demonstrativně staví proti požadavku naplnění autobiografického paktu, je antiautobiografie Rolanda Barthes *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* z roku 1975 (Barthes 2015). Barthes zde uznává pouze psaní jako

nekončící akt, individuální tělo zaniká ve prospěch znaků – ať už jazyka nebo vybledlých fotografií předků.

Searlova teze o ilokučném postoji mluvčího – vypravěče odpovídá naší představě o autobiografické stylizaci. Ilokuční postoj neznamena závazek či pakt autora, postoj je dobrovolný, svobodný, záleží pouze na konkrétním subjektu, nakolik bude ztotožněn se svým autorem nebo nakolik bude tento obraz problematizovat. Vyprávění příběhu o sobě samém totiž neznamena vyprávět historii sebe sama, nejde o fakt, nýbrž o artefakt. To připouští i Georges Gusdorf, jenž nicméně zastává dělení autobiografií literárních a neliterárních, když tvrdí, že v autobiografii je „pravda faktů podřízena pravdě člověka a dílo může být nazváno klamem, ale jeho umělecká hodnota je skutečná“ (Gusdorf 1980: 43).

### **Literární prostředky autobiografie**

Prostředkem k vyjádření jedinečnosti subjektu je styl. Jean Starobinski v eseji *Styl autobiografie* (*The Style of Autobiography*) poukazuje na to, že styl je základem fikce a deformace autobiografie a že spíše než realitě slouží narativu. Jde podle něj o „způsob, kterým ten který autor uspokojuje podmínky daného žánru“ (Starobinski 1980: 75). Byť na rozdíl od de Mana uznává žánrovou specifičnost autobiografie, shodují se v tom, že právě stylová jedinečnost, a tudíž textový obraz konkrétního subjektu je znamením dané formy, včetně jeho pojetí času i prostoru. Tedy nejde jen, Starobinského slovy, o explicitní autoreferenci, ale též implicitní výpověď o způsobu projevu, a tedy charakteru subjektu. To je v podstatě prostředek, který nadevše určuje podobu Já, protože cokoliv subjekt chce vyjádřit, je řízeno možnostmi jeho média.

Beatrice Didierová se v monografii *Journal intime* věnuje v druhé části detailní analýze a interpretaci jednotlivých motivů, figur a obrazů Já, jak se vyskytují v deníku. Jako nejčastější metafory užívané pro popis deníku z pera jejich autorů jmenuje útočiště, samotu, ale i – neboť tvrdí, že většina „deníkářů“ trpí narušeným vztahem k matce – dělohu, kam se Já neustále snaží vracet. S tímto momentem spojuje i konkrétní textové projevy – repetitivnost a především neschopnost si vybrat ze slov a událostí, což vede k monotónnosti a také prohlubování tvůrčí nejistoty Já (Didierová 1976: 101–103). Pro naše uvažování bude text Didierové podstatný u deníků Jana Zábrany, v němž téma

dětství, a především jeho nevratné ztráty tvoří jednu z podstatných linií celého díla, a při zkoumání motivu snu v *Letu let*.

Philippe Lejeune se ve svém zkoumání věnoval především deníkům neliterátů, neboť právě u nich vyzdvihoval jejich bezprostřednost. Je opravdu rozdíl, pokud je autorem deníku spisovatel, jemuž se připisuje jistý specifický styl? Respektive, nakolik se liší míra stylizace u deníku literáta? Je možné schopnost psát oddělit od spisovatelovy osobnosti při psaní? Je natolik součástí jeho přirozenosti, že píše jistým stylem, že se to nutně projeví v deníku? Jeremy D. Popkin tvrdí, že „když si pisatelé deníku sednou ke stolu, vezmou pera do rukou nebo uhodí prstem na klávesnici, jsou k nerozeznání od romanopisců, básníků nebo životopisců, neboť také provozují alchymii, která přetváří jejich vnitřní myšlenky do slov“ (Popkin 2009: 2). Je nepochybné, že samotný proces převádění myšlenek do slov probíhá v obou případech stejně a že nelze provádět přesný statistický průzkum všech autobiografických forem, nicméně domníváme se, že o „alchymii“ lze mluvit především u literátů. Vědomí pravidel „převádění myšlenek do slov“ je jim vlastnější, byť jistá míra stylizace patří všem deníkům. Je ovšem zřejmé, že samotné využití autobiografie jako prvku výstavby textu má na podobu Já vliv u kteréhokoliv autora. Beatrice Didierová tvrdí, že až s vědomím možné publikovatelnosti se Já začne chovat jako autor, oslovuje čtenáře a formuje text, aby lépe vyhovoval jejich očekáváním (Didierová 1976: 145). Lze zde však namítnout, že apostrofy jsou typické i pro promlouvání k sobě, v němž se Já stává zároveň i recipientem.

Zaměříme-li se však na konkrétní díla Jiřího Koláře, Jana Zábrany a Josefa Hiršala s Bohumilou Grögerovou, tedy *Přestupný rok*, *Disiecta membra* a *Let let*, jsme přesvědčeni, že je na nich možné postřehnout určité stylové postupy či motivy přítomné i v jejich textech neautobiografických. U Zábrany lze například v deníku, povídkách i rané poezii nalézt neustálé odkazy na Humpolec, křivdu spojenou s odsouzením rodičů, perspektivu toho, kdo nikdy nesplyne s okolím, ale i využívání jednočlenných vět infinitivních, jež jsou pokračováním variace nedokončené skladby *Havran*. V posledním jmenovaném případě se jedná o přímo reflektovanou referenci vlastní básně, neustálou potřebu ji upravovat, domýšlet, rozvíjet, čímž prostor deníku funguje jako určitá pracovní dílna. Jiří Kolář pracuje s intertextualitou a autointertextualitou podobně jako v *Prométheových játrech* (Kolář 2000) a jeho téma v *Přestupném roce* je zkoumání světa a jeho zákonitostí ve všech dějinných obdobích, především těch, která neukazují lidstvo

v tom nejpozitivnějším světle. Apokalyptické motivy lze najít už v *Limbu a jiných básních* (Kolář 1992) nebo rukopisné sbírce *Rudý havran*.

Podnětná pro naše zkoumání specifických prvků autobiografie, byť spíše z literárněhistorického než teoretického hlediska, je poznámka Gustava René Hockeho o rostoucím počtu deníků obecně v dobách krize – třicetileté války, Velké francouzské revoluce, druhé světové války (Hocke 1963: 26). Hocke dosvědčuje, že rysem autobiografických děl není jen výrazné „jak se píše“, ale i obecně sdílené „kdy“. V českém prostředí je toho dokladem (krom nevydaných deníků, jejichž počet nelze odhadnout) i rostoucí počet autobiografických děl z rukou neliterátů v padesátých letech dvacátého století – například *Deník 1955* muzikologa Jana Rychlíka, deníky režiséra a scenáristy Pavla Juráčka z let 1951–1972 či *Deník 1952* Vladimíra Fuky, jenž dějiny zachycuje skrze vztah kresby a citátů oficiálních zpráv. Totožný poznatek o sepětí deníku a o určitém stavu nouze lze nalézt i ve stati Philippa Lejeuna *Soukromý deník: záznam vyšetřování* (The Practice of the Private Journal: Chronicle of an Investigation), byť zde se namísto socio-historické perspektivy spíše pracuje se zaměřením na krizová období lidského života – dospívání, ženská emancipace, ztráta blízkého člověka (Lejeune 2009: 29–50).

Karl Weintraub tento rys převádí na autobiografické formy obecně, když tvrdí, že nemohou existovat bez určitého milníku v životě subjektu, určité klíčové změny: „Autobiografie může vzniknout jen v okamžiku krize nebo po zážitku či zážitcích, které mohou jako krize fungovat“ (Weintraub 1975: 825–826). Jako příklad logicky uvádí text Augustinův, na němž vyzdvihuje citlivé zkoumání vlastní konverze a schopnost jeho převedení v řeč.

S tezí o sepětí autobiografických forem s určitou formou nesvobody nebo osobní krize souvisí nepochybně i vzrůstající teoretický zájem o prvky autobiografie (zejména v deníku) ženských autorek v 70. letech dvacátého století, za všechny jmenujme například Kate Millettovou (Marcusová 1994: 279). Ta se především zabývá texty, jež v sobě obsahují určité sebeodhalení, zpověď osob na okraji majoritní společnosti. Hybridní charakter autobiografie zrcadlí nové identity žen, případně nové budované identity příslušníků a příslušnic minoritních etnik.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> K příkladům takto laděných autobiografií patří *The Woman Warrior* od čínsko-americké prozaičky Maxine Hong Kingstonové nebo *Borderlands/La Frontera* původem mexické autorky Glorie Anzaldúyové.

Pro Beatrice Didierovou není krizovým okamžikem, nutným pro existenci deníku, ani tak historická situace jako spíše vnitřní rozpoložení autora. Jde podle ní o texty, které vyrůstají z osobního pocitu tvůrčí neschopnosti a pocitu, že subjekt mrhá svými silami (Didierová 1976: 51). I to je jeden z podstatných motivů sebeobrazu Já v *Disiecta membra*.

Domníváme se, že není možné hodnotit deníky, dopisy, životopisy jakožto jednu skupinu autobiografických žánrů, neboť na to jsou příliš rozdílné. To, co je spojuje, je přítomnost oné „řečové figury“ definované Paulem de Manem, byť má různé stylové i motivické podoby. Jako vhodnější se nám proto jeví použití termínu autobiografická forma, které dovoluje větší svobodu provedení. Lze sem pak kromě deníků, konfesí, životopisů řadit i díla, která žánrově vykazují různé znaky – například již zmiňovaná *Knihy neklidu* může být čtena jako deník, báseň v próze, literární kontemplace, avšak nadto se zde výrazně pracuje s autobiografií jakožto jistým postojem subjektu ke svému dílu.

### **Autobiografické Já a jeho paměť**

Z předchozí úvahy plyne, že svorníkem autobiografických forem je příběh Já, jenž je oním Já vyprávěn, přičemž tento příběh autor ze svého „ilokučního postoje“ různým způsobem stylizuje (ovšem nulová stylizace není možná). Dalším podstatným rysem, přítomným na rovině sémantické, je motiv proměny vyprávějího subjektu a jisté pozornosti k vlastnímu chování. (Pro námi zkoumaná díla pak platí i teze o existenci jedince v období krize.) Jak je toto Já konstruováno a jak zároveň samo konstruuje svou historii? Lze vůbec psát sebe? A kde se toto Já nachází?

Jak již bylo mnohokrát řečeno, autobiografie neznámá fotografii života, autobiografie dává subjektu možnost o tomto životě vyprávět. Autobiografické Já tedy zároveň mluví a zároveň je tím, kdo prožívá<sup>3</sup>. Autobiografické Já vyprávějící má nad Já prožívajícím navrch, zná důsledky jeho činů a může proto snadno zastávat roli hodnotitele, jakési morální autority. Jinou pozicí a velmi plodným motivem je zpětné

---

<sup>3</sup> Tato dualita je však například v epistolárních románech Samuela Richardsona *Pamela* (1740) a *Clarissa* (1748) záměrně potlačena. Dochází zde pak ke komickým situacím, v nichž dívky v nesnázích dokázaly psát ještě v okamžiku svého zneuctění. Oproti tomu *Moll Flandersová* (1722) Daniela Defoa má ve svém vyprávění dvě Já, to starší je výrazně kritické k činům mladšího, má odstup od jeho chování i od času příběhu.

pokání (typické pro memoáry a konkrétní autobiografie), přítomné například výrazně u J. J. Rousseaua. Právě na základě přítomnosti těchto dvou já považuje Georges Gusdorf autobiografii za „fenomenologickou analýzu“ spíše než za popis historie a tvrdí, že „autobiografie je druhé čtení zkušenosti a je pravdivější než první, protože ke zkušenosti přidává vědomí o ní“ (Gusdorf 1980: 38). Tuto schopnost reflexe vlastního života považuje ve 20. století za klíčovou a podobně jako Roy Pascal hovoří o tom, že zkušenost moderního člověka je stále těžší zachytit, neboť na rozdíl od předcházejících století zde dochází k rozkolu mezi historickou univerzalitou a vnitřním světem individua. V kompozici autobiografických forem je pak toto vyjadřováno subjektivním pojetím času (ruší se lineární chronologie), experimentem se slovy a stylem, případně vytvářením záměrně matoucích Já.

James Olney při charakteristice autobiografického subjektu a jeho paměti využívá dvě podnětné metafory – proces vyhrabávání (*rummaging*) a proces tkaní (*weaving*). První z nich je charakteristický pro autobiografii Augustinovu a Rousseauovo *Vyznání* (byť sám Augustin o spřádání ve svém díle mluví). Olney jej nazývá archeologickým modelem paměti, pro nějž je typická představa fixní a stabilní mysli, z níž je možné dolovat vzpomínky z „vrstev, stupňů, skrýší“ (Olney 1998: 20). Paměť se zde podřizuje vůli subjektu, který je schopen události zpětně nahlédnout a hodnotit. Na druhé straně, zejména v souvislosti s Beckettovou trilogií *Murphy, Molloy* a *Nepojmenovatelný* a s jeho pozdními texty *Company* a *Poslední páska* ze sedmdesátých let, hovoří Olney o metafoře paměti vhodnější pro mysl člověka dvacátého a jedenadvacátého století. Oproti vyhrabávání zde stojí spřádání, jež je odvozeno ze samotného etymologického původu slova *text*. *Texo* jakožto příst, *contexo* jakožto spřádat, *textum* jakožto to, co je spřádáno. Spřádání odpovídá jak procesu paměti, tak narativnímu spojování motivů, události jsou simultánně interpretovány a reinterpretovány. Olney o tomto procesu tvrdí, že „paměť se stává nepostradatelným nástrojem k odhalování, vytváření nebo znovuvytváření narativního vzorce implikovaného během života“ (Olney 1998: 410). Podobně jako v látce se neustále tvoří nové a odlišné vzory, nelze zde hovořit o zachycení minulosti, ale pouze o prezentování a spojování vzpomínek na ni. Přítomnost se tak pevně proplétá s minulostí, neboť se vzpomíná právě tady a teď (jde o jakousi přítomnost věcí minulých).

Barrett J. Mandel se ve svém uvažování o autobiografickém Já též dotýká jak otázky pravdivosti textu i obrazu Já. Ve shodě s Paulem de Manem tvrdí, že v autobiografických

formách vždy existuje „úmysl vzbudit zdání pravdivosti“, a zároveň, že nelze Já považovat za „vymyšlené, ale zkušenostní“ (Mandel 1980: 53–55). Z toho plyne, že ani minulost ve své skutečné podobě už ve vyprávění nemůže povstat, protože jde vždy pouze o iluzivní prostor, představu stvořenou myslí Já – látku, o níž mluví Olney. Pokud Já přemýšlí o sobě, nemá dost odstupů k tomu, aby nahlédlo čas vlastního života přísně lineárně a zbavilo se toho, co je definuje – své subjektivní mysli.

Dalším rysem metafory spřádání, jenž plyne z deníkem proklamované proměnlivé existence Já, je podle Olneyho současné vznikání a zanikání. „Analogie s Penelopíným předením není vůbec nepatřičná, Beckett představuje své předení jako akt života i smrti: vyprávění naráz tvoří i ničí, požívá život, jež zaznamenává, zatímco požívá zbývající listy zápisníku a tužku, kterou píše“ (Olney 1998: 21). Jak již zde bylo řečeno, pokud je deník přerušen smrtí a text zůstane neuzavřenou otevřenou strukturou, vzniká zde na straně čtenáře dramatická ironie, situace, kdy čtenář zná na rozdíl od subjektu podstatný kompoziční prvek díla, byť nezáměrný. Nicméně i v případě, kdy text skončí dle záměru subjektu, víme, že slova vyprávějícího Já neúnavně pohlcují Já vyprávěné, zmocňují se ho a že zároveň samotný akt vyprávění ubírá analogicky čas Já vyprávějícímu (což lze zřetelně vidět na ubývání oné tužky z citované pasáže).

Olney při definici autobiografického Já poukazuje i na situaci, v níž je Já problematizováno, respektive se do vyprávění dostávají i další osoby. Stejně jako Laura Marcusová (Marcusová 1994: 212) vychází z úvah lingvisty Émila Benvenista, který zkoumal sémantickou funkci osob singuláru ve vyprávění. Já je „ten, kdo mluví“, Ty je „ten, k němuž se mluví“ a On je „ten, který chybí“ (Olney 1998: 245). První dvě osoby jsou pozoruhodně provázané, Já vždycky implikuje Ty a navíc ono Ty se ze své perspektivy stává Já. Oproti tomu je však třetí osoba pouze „slovesná forma, jejíž funkcí je vyjadřovat neosobu“ (Olney 1998: 246). Třetí osoba může být kdokoliv, nemá ve vyprávění specifičnost typickou pro první nebo druhou osobu a chybí jí důvěrnost spojená s těmito osobami. Polem, kde je možné tyto proměny vztahů reflektované využitím různých gramatických osob sledovat, jsou v našem případě zejména knihy *Let let* Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové a deníky *Disiecta membra* Jana Zábrany. Ačkoliv zde tato situace není tak komplikovaná jako u Beckettova textu *Company*, kde se střídavě využívá první, druhé i třetí osoby, které se během textu navzájem pohlcují (dochází zde přesně k posunu od Ty k Já, k nabývání a ztracení identity či vypravěčské funkce), i zde se vztahy postav, důvěrnost či odstup značí právě uplatňováním různých osob, přičemž

oproti angličtině zde má ještě významnou roli vykání. Sebeobraz autobiografického subjektu tak lze postihnout i na základě toho, jak se ke komu vztahuje, jak na koho nahlíží. Hodnocení implicitně vyjádřené gramatickou osobou je podstatným motivem v denících Jana Zábrany, jedná se především o opozici Já versus Oni.

Olney uvádí i situaci – opět na příkladu Beckettovy *Company* –, v níž Já přestává být možné. „Když se nějaká postava uchýlí k ne-Já, je to proto, že Já z nějakého důvodu po nějakou dobu není možné (což je něco jiného, než že je to složité) nebo protože věří, že skrz ne-Já se dojde k Já“ (Olney 1998: 266). Pro naše zkoumání je tato situace podstatná, neboť se vyskytuje explicitně v *Přestupném roce* Jiřího Koláře. Já jakožto gramatická osoba zde v určitých částech knihy zcela mizí, avšak jeho vliv a následně i jisté sémantické charakteristiky plynou ze způsobu, jak se vztahuje k cizím materiálům, textům druhých (těch, co z Benvenistovy definice nejsou přítomni), a zároveň z toho, co sděluje implikovanému Ty – čtenáři. To, že celý text je plodem autobiografického subjektu, lze v podstatě soudit jen z paratextového označení „Deník“ v podtitulu. Nicméně, domníváme se, že toto označení nelze opomíjet, je třeba se v průběhu celého díla ptát, kdo zde mluví, jak a proč.

### **Autobiografické formy v českém literárněkritickém myšlení**

Jak bylo řečeno výše, autenticita či pravdivost je termín značně problematický především proto, že samotné slovo s sebou nese různé konotace a různé výklady. V českém literárněvědném prostředí se označení „autenticita“ či „autentický“ však používá při úvahách o autobiografii hojně, a proto považujeme za podnětné jednotlivé výklady uvést a vztáhnout je k našemu zkoumání.

K dané otázce se podrobně vyjadřuje sborník textů z opavské konference nazvaný *Autenticita a literatura* (Křivánek 1999). Pavel Janoušek v příspěvku *Autenticita jako protipól literární tradice* načrtává dichotomii mezi fiktivním, tj. vědomě zkonstruovaným, a autentickým. O autenticitě tvrdí, že je „protipólem literárnosti a literární tradice, vybočením z normy“ (Janoušek 1999: 16), cílem autentické literatury pak je podle něj „fikci a fabulaci zcela zrušit“ (s. 17). O zachycování dění v těchto žánrových typech dále na téže stránce prohlašuje, že „událost se nevypráví, událost se zachycuje a reflektuje, událost je součástí nekonečného toku bytí, který nelze spoutat do myšlenkových parabol.“ Janoušek tedy chápe autobiografické žánry (ač používá termínu



„privátní“) jako protipól literárního díla, avšak jeho teze o nulové fabulaci a nepřítomnosti vyprávění považujeme za velmi spornou. Deník je prozaický útvar, jehož mluvčí nemůže nevyprávět a svým podáním událost nezprostředkovat. I kdyby autentické žánry, jak tvrdí tamtéž Janoušek, nesloužily čtenáři, i sám pro sebe si je mluvčí, resp. autor vědom konstruování díla. Volí určitý styl, syntax, metafory, symboly, využívá prostředky pro tvorbu literárního díla. Vytváří skrze text a za pomoci narativních prostředků svůj obraz. Peter Zajac ve stati *Autentickosť jako rétorická figura* (Zajac 1999: 21–28) uvedené ve sborníku připomíná Paula de Mana – ten v *Ideologii estetiky* označuje touhu po „autenticitě“ jako svébytný typ rétorické figury, jež svým vymezením určité funkce v textu navazuje na Šklovského a Jakobsona. Podle něj jsou autobiografické žánry specifickým případem autobiografičnosti. Potřeba autobiografických subjektů mít jméno pro ně znamená zůstat v paměti, neupadnout do zapomnění a anonymity, být podobný druhým, ale zároveň se od nich lišit.

Zajac nejprve hodnotí Lopatkovo pojetí autenticity jako neodvozené zkušenosti a jeho usouvztažňování autobiografických, nefiktivních žánrů, s autentičností a zejména s deníkem. Lopatka však na rozdíl od Janouška netvrdí, že deník je v opozici k fabulaci. Nad deníky Jana Hanče (a potažmo i deníkovými knihami Jakuba Demla a texty Bohumila Hrabala a Vasilije Rozanova) Lopatka spojuje autentičnost s pravdivostí vůči sobě, existenci i čtenáři. Pro Lopatku je tedy autenticita kategorií spíše ontologickou než literární, přiznává (stejně jako později Janoušek) autobiografickým dílům nižší míru záměrnosti, nicméně mnohem jasněji definuje její kritéria filosofická či ideologická. Lopatka tvrdí, že pravdivě podaný svár, jehož protagonistou je vypravěč, se může objevit v různých žánrech, ale že nepředvídatelnost, kterou před autora autobiografického žánru (nejvíce deníku) klade sám život, tyto žánry povyšuje co do autentičnosti nad jiné. Pro autobiografické texty je pak typický jasný zápas o každodenní přežití zachycený jakoukoliv dostupnou formou – „Je-li Hančovo dílo především důsledným přesunem váhy literárního textu z fabulace, konstruování na digrese, je-li přesunem digresí z periférie do centra textu [...] pak je možné hledat obdoby a příbuznost u autorů, u nichž se tyto náznaky objevují, byť polovičatě a jen v některých momentech díla“ (Lopatka 2010: 93).

Dobrým příkladem prolínání autobiografie a jiných žánrů při zachování tohoto typu autenticity je *Let let* Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Napínavý milostný příběh, jenž se zde rozvíjí, je skutečný, nicméně samotný záznam je konstruován zpětně.

Peter Zajac v dané souvislosti prohlašuje, že „texty seberefrenční jsou nejvíce stylizované“ (Zajac 1999: 26), a to proto, že neustále odkazují ke svému tvůrci, potřebě jeho prezentace, vytváření si určitého obrazu.

Minimální rozdíly mezi díly autobiografickými a „fiktivními“ obhajuje Růžena Grebeníčková v textu O tzv. autenticitě a fiktivní literatuře. Vysvětluje oblibu autobiografických žánrů neproniknutelností dnešní skutečnosti a obratem k prožitku, k osobní zkušenosti. Nicméně neodlišuje mezi kompozicí např. románu a autentické prózy, neboť v obou případech jde především o „věc prozaické umělecké formy“ (Grebeníčková 1997: 9–10).

Skeptická je k pojetí autentičnosti jakožto kvality pramenící z výjimečnosti zobrazovaných osudů subjektu bez ohledu na kompoziční stránku i Sylvie Richterová. Ve stati Etika a estetika literárního deníku tvrdí, že „hranice mezi subjektem v díle vyjádřeným a psychofyzickou osobou autora se zde neustále problematizuje“ (Richterová 2004: 36–49), a dále v odpovědi na anketní otázku revue Prostor věnované autobiografickým žánrům své tvrzení týkající se deníku rozvádí: „...bylo by naivní pokládat jej za útvar ‚autentický‘, upřímný, prostý literárních triků“ (Richterová 1993: 27).

Teze Grebeníčkové a Richterové souzní s pohledem Petra Fidelia. Ten v kritice *Teorie spolehlivosti* od Ivana Diviše zamítá autentičnost, jež neplyne z literární kompozice a jasného básnického záměru. Ve stati *Iluze spolehlivosti* odmítá představu deníku jako čehosi pravdivého a těžcího své kvality ze vztahu k realitě. Jako příklad k potvrzení omylnosti takového požadavku mu slouží metafora s literárním a výtvarným autoportrétem. Fidelius tvrdí, že „není žádný podstatný rozdíl mezi beletrií a literárním deníkem. Ani zde autor neopisuje přece svou podobu podle předem dané předlohy, dívá se do zrcadla, nýbrž musí sám sebe teprve stvořit, i s tím zrcadlem! A záleží pouze na síle jeho fikce, vyjde-li mu z toho živoucí autentická postava, nebo zda bude sám sebe prezentovat jako tuctovou neživotnou figurku“ (Fidelius 2000: 237). Přirovnání deníku k autoportrétu nacházíme i u Didierové, ta nadto rozvíjí svou úvahu o opozici fotografie – autoportrét. Tvrdí, že na rozdíl od fotky má Já na „obrazu“ deníku vždy mnoho podob, že Já „nikdy není jedno“ (Didierová 1994: 114). Fidelius poukazuje na to, že vyžadujeme-li od obrazu jistou kvalitu, a ne věrnost předloze, není důvod, proč tak nečinit i při interpretaci děl literárních.

Hodnota „autentičnosti“, tj. pravdivosti, dle Fidelia nehraje při interpretaci žádnou roli, protože dílo je ze své podstaty stylizováno užitím určitých jazykových prostředků. „Uvažujeme-li o deníku jako o určité literární formě, stojíme pak před otázkou, proč by měla být forma přiznaně autobiografická *a priori* považována za autentičtější než formy jiné. To by předpokládalo slepou víru, že při autobiografickém psaní si autor jednak nevymýšlí. Jednak že taková tvorba je ‚bezprostřednější‘, než když autor přiznaně básní. Avšak v umění (jakož ostatně i v životě) je jakákoliv bezprostřednost iluzorní: nezapomeňme, že cokoliv básník říká, včetně toho, co říká sám o sobě, je vždy už – nutně – zprostředkováno (tzn. stylizováno, ‚přetvořeno‘) samotným médiem jazyka“ (Fidelius 2000: 226).

Fidelius ruší dichotomii děl fiktivních a autobiografických a obhájí dichotomii tvůrce deníku a jeho mluvčího. Autor je zde chápán v Mukařovského pojetí „básníka, jakožto původce určitého díla, a to díla jazykového, tvořeného se záměrem uměleckým“ (Mukařovský 2007: 299). Pro Fidelia je kritérium přítomnosti či nepřítomnosti básnického, tj. uměleckého záměru i kritériem uznání díla jako literárního. Nezáleží na záměru text vydat, tedy na jeho soukromém či veřejném charakteru, ale pouze na směřování ke kompozici. Tento přístup pak dovoluje autorovi deníku využívat všech prostředků, lži i literárních triků, aby stvořil dílo dle svých představ. Pravdivost umělecká se klade nad pravdivost výpovědi. Tento přístup považujeme za shodný s naší koncepcí autobiografických forem, respektive jejich hodnocením. Podobně jako můžeme hovořit u románu o nosném tématu, ale nepodařeném pojednání, lze v deníku odlišit byť jímavý osud mluvčího (a je jedno, zda pravdivý, či smyšlený) a jeho funkční zpracování. Pokud Pavel Janoušek ve výše zmíněném textu tvrdí, že „snáze je jako autentický přijat text, který napsal disident [...], než text napsaný kupříkladu náměstkem ministra vnitra“ (Janoušek 1999: 19), pak je zde nutné klást podmínku, aby disident uměl psát lépe než náměstek. Není-li to zaručeno, pak je zcela možné, že autentičtější bude pro čtenáře deník z prostředí ministerstva.

Fideliovo ztotožnění děl fiktivních a autobiografických je nepochybně v mnoha ohledech platné (nevyhnutelná stylizace veškerého slovesného materiálu, hodnota deníku závislá na kvalitách kompoziční výstavby, tvůrce deníku versus jeho mluvčí, problematičnost bezprostřednosti). Označení „autentické“ proto budeme v této práci využívat spíše ve významu lopatkovském či heideggerovském, tedy jako označení kvality ontologické.

Za jistý protipól Fideliovy stati, především v otázce tvůrce a kompozice textu, považujeme text Přemysla Blažička Deník jako literární útvar (Blažiček 2002: 318).<sup>4</sup> Blažiček tvrdí, že „deník není pouhým dokumentem, zároveň však platí, že se podstatně liší od fiktivního světa běžných literárních děl“, a dále že „v deníku sled toho, co se s autorem děje a co na něj působí, není v jeho tvůrčí moci, a co víc: autor v mnohém neví, co se bude dít, v jaké bude situaci a co si oproti svým nynějším názorům bude myslet za rok, za měsíc, zítra.“ Domníváme se, že přiznání nepředvídatelnosti jako specifické kvality deníků platí, ovšem nemyslíme si, že tato nepředvídatelnost zároveň omezuje fikčnost deníku či „tvůrčí moc“. Autor sice nemusí vědět, co ho potká, nicméně ať jej potká cokoliv, má možnost tyto události svobodně stylizovat v literárním díle stejně jako stylizuje fiktivní motivy.

Blažiček ztotožňuje autora s mluvčím deníku a hovoří o něm jako o „neustále přítomné realii“, což naznačuje faktičnost sdělovaného. Možnost, že autor by vědomě vytvářel stylizovaný obraz mluvčího, zde chybí. Zdá se však, jako by pro Blažička byl v jistých případech umělecký záměr automatický, když tvrdí, že „lze a je třeba spisovatelův deník pojímat jako dílo umělecké“ (Blažiček 2002: 317). Tato představa je nepochybně platná, nicméně ono spojení „přítomná realie“ implikuje i jiné funkce než pouze estetické. Deník, a pro deníky z období českých dějin po roce 1948 to platí bezesporu, je zároveň i zdrojem fakt a informací. Byť musí mít čtenář neustále na paměti, že perspektiva mluvčího je vždy omezená.

Otázka tedy je, co vlastně „autenticitou“ myslíme. Pomineme-li význam slova přítomný v textech Jana Lopatky (autenticita jako reflexe pravdivého zápasu, boje, snahy uchovat si svoji integritu ve střetu s cizím) a Přemysla Blažička (autor je v autobiografickém díle jeho realii, tj. reflektuje se zde jeho život, důležité nacionále a data probíhající skutečnosti), pak zbývá často užitý pojem autenticity ve smyslu „opravdový, nefalšovaný, ryzí ve své subjektivitě“. To je ale problém. Není snad vše, co napíšeme, již z podstaty stylizací? Lze zkušenost či pocit formulovat skrze slova, aniž by zůstala zachována jejich bezprostřednost? Jazyk není schopen postihnout emoce „doslova“, vždy zde zůstává propast, v níž se ztrácí něco z bolesti či radosti prožitku. Domníváme se

---

<sup>4</sup> Je třeba poukázat na to, že text v přítomném výboru statí má základ v odpovědi na anketní otázku ve zmíněném čísle časopisu Prostor zaměřeném na otázky autobiografičnosti. Proto je logicky rozsahem i obsahem omezenější než analýza Fideleiova.

proto, že neexistuje nic jako deník autentický v protikladu k deníku stylizovanému. Jak totiž bylo řečeno, literárnost, ve smyslu základní konstruovanosti, je vlastní všem deníkům i autobiografickým formám obecně.

## Praxe

### Přestupný rok

#### Úvod

*Přestupný rok – Deník z roku 1955* není prvním Kolářovým deníkem. Po druhé světové válce vycházejí *Dny v roce*, publikace *Roků v dnech* je z cenzurních důvodů pozastavena a text vychází až v nakladatelství Odeon roku 1992. *Očitý svědek: deník z roku 1949* byl přichystán k vydání v roce 1969, ale náklad byl zabaven, knižně vyšel s doslovem Jana Vladislava v Mnichově v nakladatelství Arkýř roku 1983. *Jásající hřbitov – výbor z deníku* tvoří část *Prométheových jater*, sbírky, jejíž rukopis byl v roce 1950 nalezen při domovní prohlídce u Václava Černého a na základě Kolářova jména ve 3. oddílu básně *Věk náboženství* byl autor zatčen. Roku 1969 se v Československém spisovateli připravovalo knižní vydání, část nákladu byla zhotovena, ale poté zmakulována, stejně jako byla zničena sazba a text vyšel až roku 1985 v torontském Sixty-Eight Publishers.

*Přestupný rok* byl poprvé publikován v Díle Jiřího Koláře jako 6. svazek roku 1996 v nakladatelství Mladá fronta. Jako deník lze chápat i sbírku *Psáno na pohlednice* (vydáno ve dvou svazcích v Mladé frontě roku 1999 a Pasece roku 2000) a *Záznamy* (Paseka 2002). Záznam je pro Koláře klíčovým žánrem, ať již jde o záznam řeči, události nebo myšlenky subjektu.

Tato kapitola zkoumá *Přestupný rok* z perspektivy naratologické i žánrové. Budeme interpretovat jednotlivé motivické i tematické složky díla, intertextové souvislosti, a především jejich smysl v celém deníku. Klíčovým tématem, z těchto poznatků plynoucím, je pak charakteristika autobiografického subjektu.

#### Členění zvěrokruhu

Vzhledem k tomu, že *Přestupný rok* obsahuje řadu na první pohled nesouvisejících textů, rozhodli jsme se je kategorizovat dle několika kritérií. Celek je rozdělen na tři části – od 21. 3. do 20. 6. (Skopec, býk, blíženci), 21. 6. do 20. 9. (Rak, lev, panna) a 21. 9. až 20. 12. (Váhy, štír, střelec). Odhlédneme však od členění chronologického (jak by nás mohl nutit

žánr deníku) a texty budeme hodnotit ve vztahu k autorství, případně ve vztahu k proměnám, jimiž prošly. Důvodem k takovému kroku je to, že nahlížíme-li obsah sbírky touto perspektivou, nalezneme souvislosti tematické i stylistické u textů cizích i Kolářových (autorských), z nichž některé se navíc objevují společně ve sbírkách vydaných v šedesátých letech.

Na základě těchto kritérií vydělujeme tedy a) překlady a přebásnění cizích textů později vydaných knižně, b) texty cizích autorů citované beze změny, c) texty cizích autorů se změnou, d) texty vlastní (resp. nevyužívající pretextu). Tyto čtyři oddíly budou postupně interpretovány, přičemž se budeme primárně soustředit na narativní postupy a téma fikce, obraz mluvčího a adresáta a i na možný výklad svébytnosti či závislosti textů v prostoru jedné sbírky.

### **Přestupný rok ve vztahu k pozdějším Kolářovým sbírkám**

Při srovnávání básní objevivších se ve více Kolářových sbírkách nebudeme předkládat různocnění, ale zaměříme se na převládající konstrukční principy v jednotlivých sbírkách – *Černá lyra*, *Návod k upotřebení*, *Marsyas*, *Z pozůstalosti pana A.*, *Vršovický Ezop*, *Česká suita*<sup>5</sup> a *Nový Epiktet*<sup>6</sup>. Nejvíce textů z *Přestupného roku* lze nalézt ve sbírce *Černá lyra*, která podle Kolářových slov v Dovětku autora ke třetímu svazku Spisů „měla být dějinami lidské podlosti, ukončenými svědectvími z koncentračních táborů“, formálně pak „autentickou poezií“ (Kolář 1993: 245), vytvořenou především pro uchování svědectví, bezprostředního zážitku a osobní zkušenosti.

Texty cizích autorů z *Přestupného roku* jsou v *Černé lyře* téměř zbaveny udání zdroje, jejich autoři jsou uvedeni pouze v obsahu v závorce za titulem. Navíc jsou převáděny dle tématu do prostoru jediné básně, a touto kondenzací pak vytvářejí ještě naléhavější výpověď než v *Přestupném roce* (např. texty 1942 a Mluví Bohumil Šmolka založené na knize Václava Kočky *Lidice – historie a poslední dnové vsi* jsou v *Černé lyře* spojeny jako části 1. a 2. do textu s názvem *Poslední dnové*, podobně v případě textů Bartoloméa de Las Casas, Ralpa Korngolda a Tacita). Změn na rovině metrické či lexikální je zde minimum.

---

<sup>5</sup> Sbírký jsou v daném pořadí obsaženy v: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek třetí*. Praha: Odeon 1993. Všechny citace vycházejí z tohoto vydání.

<sup>6</sup> Sbírký je obsažena spolu se sbírkami *Mistr Sun o básnickém umění*, *Návod k upotřebení* a *Odpovědi* ve čtvrtém svazku Kolářova Díla (1995). Všechny citace vycházejí z tohoto vydání.

Sbírka *Návod k upotřebení* (původně zamýšlený název byl *Jak se vám líbí*) využívá jedenáct textů *Přestupného roku*, spojených především tématem tvorby a vztahem k folkloru. Více se zde pracuje s volným veršem (např. báseň *Modlitba k poezii*) a osamostatňováním výpovědi na jedné veršové řádce (např. *Návod k upotřebení* nebo *Pohádka o smrti*). Dalším rysem je ústup subjektivní perspektivy – již zveršováním úvodní pasáže v *Modlitbě k poezii* se ruší přechod mezi „já ne-tvůrcem“ a „já-tvořícím“, stejně tak se v básni *Nemoc poezie* jméno Jiřího Koláře nahrazuje obecným „Toho a Toho“ (s. 143).

*Marsyas* je až na jedinou báseň (*Král Lear*) tvořen texty objevivšími se již v *Přestupném roce*. Jde hlavně o díla cizích autorů (Pascal, Horatius, Theofrastos, Shakespeare) upravené na rovině stylistické. Podobně jako v *Černé lyře* je zde zkomplikováno vědomí o jejich původu. Texty mají tituly, uvedené i v obsahu, ale chybí označení autora – v *Přestupném roce* je situace částečně převrácená, texty mají titul i autora, ale titul chybí v obsahu. Druhou skupinou jsou variace pověstí nebo naučení (*O Libuši a Přemyslovi*, *Vršovický Epiktet*). Jejich podoba těchto se liší pouze vyšší mírou obecněčeských prostředků ve sbírce *Marsyas*, např. *O moudrém Šalamounovi*: „když/dyž, povídá/vysypala, krkavčí/krkafčí, prosim/sim“ (s. 197).

Pokud se zamyslíme nad využitím básní ve sbírkách *Černá lyra* a *Marsyas*, zjistíme, že je lze vyložit již z názvu té či oné sbírky. Je-li obsahem první z nich zlo páchané lidmi, pak druhá obsahuje texty propojené využitím hovorovosti a z ní plynoucí přízemností vyjadřování. V *Lyře* se zpívá ve verších, jazyk je důsledně spisovný, ale to, co se zobrazuje, jsou scény z nejčernějších snů. Oproti tomu ve sbírce *Marsyas* se mluví bez obalu, využívá se hovorovosti nebo obecné češtiny, ať se mluví o vážném i posvátném. Názvy obou sbírek lze interpretovat ve vztahu k řecké báji o hudebním souboji satyra Marsya a samotného Apollóna. Marsyas boha vyzval k soutěži, byť mu nebyl svým původem roven. Po svém vítězství Apollón poručil dát Marsya stáhnout z kůže – tento motiv, jenž kontrastuje s jeho vrozenou uměnímilovností, připomíná řadu krutostí z *Černé lyry*.

*Vršovický Ezop* obsahuje patnáct textů z *Přestupného roku*, ale u sedmi z nich dochází k posunům obsahovým i formálním. Vedle osmi textů monologického charakteru, v nichž jsou změny zanedbatelné (např. *Móda Noe v Přestupném roce* proti *Óda Noe ve Vršovickém Ezopovi*), jsou zde uvedeny básně, které navazují na Kolářovo přebásnění Ezopových bajek. Avšak příběhy jsou aktualizovány do podoby moderních



historek vesměs o trpících ženách (např. známá bajka Beránek a vlk uvedená v *Přestupném roce* jako „Vlk a beránek pili v potoce. / Beránek pil dole a vlk daleko nahoře“ má ve *Vršovickém Ezopovi* formu rad, které udílí jedna žena druhé – ženě – beránku). Jde o svébytnou variaci zažitého ponaučení, o nový poukaz na nespravedlnost, jež může mít mnoho podob. Oproti univerzálnosti bajky je příběh aktualizován do jedné konkrétní situace, konkrétního lidského osudu.

Ve sbírce *Z pozůstalosti pana A.* lze též nalézt texty z *Přestupného roku*, mají však odlišný titul a některé jsou pospojovány. Vzácný pane a nejdražší příteli z 19. 4. se zde objevuje pod názvem Marco Polo panu A., Budiž mu země lehká z 19. 5. jako Prolog – epitaf pana A. a několik textů s názvem À Leonardo z 26. 9. – 30. 9 je spojeno v text nazvaný Neznámému adresátovi. V této textové podobě je jasnější, kdo je pan A., navíc Kolář sám přidává v již citovaném dovětku komentář k Leonardově dopisu: „Kdybych psal dějiny poetična, zařadil bych na přední místo Leonardův dopis Sforzovi. Jsem přesvědčen, že to, co v něm Leonardo nabízí svému vzácnému příteli, by měl dokázat ze svého oboru každý umělec svému divákovi nebo čtenáři. Pak by nebylo omylu, kdo co umí a kdo ne“ (Kolář 1993: 246). Motiv vztahu umělce (či obecně osobnosti) k někomu jinému je přítomen i ve věnování básně Hlas trub nezazněl – Památce Františka Tichého. Na rovině formální se v této sbírce opět objevuje osamostatňování jmen na veršových řádcích (např. Budiž mu země lehká) a častější užití volného verše (např. Pegasovo poučení).

*Česká suita*, inspirovaná myšlenkou „jít za tím, jaká vlastně byla skutečná vnější a vnitřní autobiografie těch, po nichž jsem přišel s tak bláhovými myšlenkami a s tak trapným osudem já“ (Kolář 1993: 246), obsahuje pět textů *Přestupného roku*. Všechny jsou založeny na reálných dopisech, přičemž oproti *Přestupnému roku* se zde neuvádí původce ani adresát (autor jen v obsahu). Podstatný je vztah mezi oběma osobami, což je například ještě zdůrazněno v textu Máš v balíku z 9. 12. (text je zbásněným dopisem Boženy Němcové jejímu synovi) – v *České suitě* (s. 209) je vynechána pasáž o literárních úspěších Němcové, jako by se dávalo přednost ryze důvěrnému a osobnímu před veřejným. Jistou výjimkou je dopis Máchova bytného bratru Michalovi z 10. 12. nazvaný V neděli minulo čtrnáct dní (v *České suitě* s. 195), líčící Máchovu smrt na následky cholery. Ten je v *Přestupném roce* i v obsahu *České suity* označen jako M. V. Mácha, tedy jménem adresáta, nikoliv autora. *Česká suita* také důsledně pracuje s veršovou formou –

prozaický text dopisu E. Krásnohorské označený v *Přestupném roce* jako Vrchlický (17. 5.) je zde transformován do podoby volného verše.

*Nový Epiktet*, básnický traktát založený na *Rukověti mravních naučeních a Rozpravách* stoika Epikteta, vyšel v Mladé frontě v roce 1968 a je dle slov editora čtvrtého svazku Spisů Vladimíra Karfíka tematicky spojen se sbírkou *Mistr Sun o básnickém umění* z roku 1957 (Karfík 1995: 298). Vladimír Karfík v monografii věnované Kolářovi zdůrazňuje, že „vztah Kolářova *Nového Epikteta* k Epiktetovým *Rozpravám* je vztahem vzájemného napětí“ (Karfík 1994: 53). Oproti Epiktetově myšlence neulpívání na věcech, jež nemůžeme změnit, představuje Kolář v *Přestupném roce* (v úryvcích z budoucí sbírky *Nový Epiktet*) poezii jako element, který sice není v naší moci jakkoliv ovlivnit, ale jež se musíme neustále snažit proniknout. „Leží-li podstata poezie v tom / Co není v naší moci / Čeho se musíme úporně a často marně domáhat / Nemá v ní místo závislost podřízení / a snadná koupě / Nýbrž svoboda a zákonitost // K tomu vede jen jedna cesta / Opovrhnout vším co není v moci a z moci poezie“ (s. 220). To, co pretext a Kolářovu sbírku naopak spojuje, je podle Karfíka výrazný obrat na posluchače. „Proto je text obou autorů tak naléhavý, výklad neplyne souvisle a klidně, stále se v něm užívá jako základní figury dotírající otázky, jež burcuje posluchačovu aktivitu, otázky jdou jedna za druhou, v celých sériích. U *Epikteta* jsou odstavce, v nichž není jediná věta bez otazníku. Agresivita Kolářova je větší, ale vyjádřena rafinovaněji, je víc ukryta v textu. Častěji než otázkami projevuje se v požadavcích a příkazech“ (Karfík 1994: 60). Univerzální mravní gesto, tedy neomezené na básníky a umělce, vyzdvihuje též Miroslav Červenka a tvrdí, že u Koláře jde o „požadavky, jaký má být básník, a co básník, jaký má být tvůrčí člověk, odevzdaný svému poslání, odhodlaný převracet naruby tradiční představy ve svém oboru a pátrat po novém. *Nový Epiktet* je všechno, jen ne záležitost profesně a cechovně omezená“ (Červenka 1996: 246).

Citované charakteristiky mohou osvětlit též smysl zařazení částí *Nového Epikteta* do *Přestupného roku*. Podobně jako u předchozích analýz nebudeme uvádět kompletní různočtení textu z *Přestupného roku* a později vydané podoby, ale soustředíme se na tři kompoziční rozdíly mezi knižním vydáním *Nového Epikteta* a původními verzemi textů v *Přestupném roce*.

Prvním je absolutní užívání kapitál na počátcích všech veršů (jde-li o celky polovětné či větné). Oproti verzi z *Přestupného roku* je zde takto zvýznamněn každý

verš, jako by každá řádka představovala nezávislý významový celek, jemuž je třeba věnovat odpovídající pozornost.

S touto vlastností souvisí i druhý rozdíl, a tím je (podobně jako v *Návodu k upotřebení*) osamostatňování slov, především pak jmen na jedné veršové řádce. Příkladem budiž úryvek z části XXXII, nejprve uvedeme verzi v *Přestupném roce* a poté verzi v samostatné sbírce. „Holý rozum nebo nahý cit / když bychom jimi chtěli postihnout / její platnou podstatu / jsou stejně bezmocnými prostředky / jako jen čistá inspirace / vybudělá fantazie maso snů / nebo dar samotného věštění [...]“ (s. 257). „Holý rozum nebo nahý cit / Když bychom jimi chtěli postihnout její platnou / podstatu / Jsou stejně bezmocnými prostředky jako jen / čistá inspirace / Vybudělá fantazie maso snů nebo dar / samotného věštění [...]“ (Kolář 1995: 170). Kolář zde využívá nejen smyslu verše jako minimální významové jednotky, ale též možností grafických. I vizuálně působí jediné slovo na řádce významněji než ve shluku slov dalších. Mluví-li Karfík o rafinovanosti Kolářova přístupu ke čtenáři, pak lze tuto metodu chápat jako jeden ze způsobů, jak čtenáře přinutit k myšlení nad slovy a jejich smyslem v kontextu jedné básně a i celé sbírky (nadto jde-li o slova sémanticky zatížená, několikrát v textu opakovaná).

Třetí rozdíl mezi *Novým Epiktetem* a čísly v *Přestupném roce* je významový. Kolář zařadil na počátek sbírky *Nový Epiktet* citát ze spisu Tao Te-t'ing: „V tomto okamžiku vzalo na sebe tvoření / dvě podoby: / Vymezenou a nevymezenou / zjevnou a utajenou / vystižitelnou a nevystižitelnou“ (Kolář 1995: 126). Dává tím v podstatě návod, jak sbírku interpretovat, a zdůrazňuje téma polarity mezi běžnou skutečností a poezií, tj. nadpřirozenem. Avšak, jak bylo řečeno, nejde pouze o poezii jako soubor děl a autorů, ale spíše o abstraktní koncept, jehož rysy mohou být vztaženy na cokoli, o co který jedinec usiluje. To může být chápáno jako důvod k vyřazení odkazů na skutečné básníky, časté ve verzi v *Přestupném roce*. Nejde tu tolik o vědomí tradice a intertextuality vlastní *Přestupnému roku*, ale převládá zde spíše snaha oslovit každého člověka bez rozdílu. Příkladů takových změn (bud' vynechávek bez náhrady, nebo nahrazení jinou pasáží) je řada (část XXIX, XXX, XLV aj.), na tomto místě uvedeme dvě strofy z části XXIV. *Přestupný rok*: „Neviděl sem nic samozřejmějšího / než je Seuratův rukopis / tak jedinečný neopakovatelný a tak šílený / Lautrecova kresba a vidění je blíž hudbě / než bych se odvážil vyslovit / Úder Goghova štětce ke mně mluví řečí / sochaře tesajícího obrazy z barev / A přeci každý z nich říkal jen to co byl / co uměl a co na sebe dokázal vzít // Jak

bys nemohl být někým ty / jenž máš být něčím jedině v tom / co chceš na sebe vzít co umíš a co jsi?“ (s. 232). *Nový Epiktet*: „Ani ten sebevětší a sebeodvážnější před tebou / Neříkal nic jiného než to co byl / Co uměl a co na sebe dokázal vzít! / Jak bys nemohl být někým ty / Jenž má být něčím jedině v tom / Co chce na sebe vzít co umí a co je?“ (Kolář 1995: 153). Verze *Nového Epikteta* zcela opomíjí samotné (konkrétní) umělce, ale i osobní hodnocení autora/mluvčího, pasáž tak dostává obecný ráz, mluví se zde o výjimečných charakterových vlastnostech, aniž by však nutně muselo jít o schopnosti na poli uměleckém. Co je však společné, je nabádavost až imperativnost obou verzí, v *Novém Epiktetovi* ještě zdůrazněná vykřičníkem.

Závěrem můžeme říci, že vztah *Přestupného roku* a uvedených sbírek není jen vztahem náčrtků a konečné verze. Všechny texty a části v *Přestupném roce* jsou významově provázány, ale fungují i později samostatně, akcentují jiná témata a jsou případně upraveny i formálně. Deník též slouží jako zdroj odkazů na původ textů, hledáním a porovnáváním se naplňuje Kolářem mnohokrát zdůrazňovaná potřeba uchování historického vědomí, potřeba uvědomění si smyslu textů v různých souvislostech.

## **Poezie města a velkoměsta**

Do této skupiny textů jsme zařadili přebásnění Ezopových bajek (Ezop a Hollar 1957), překlady ze sbírky C. Sandburga *Lid, ano* (Sandburg 1959) a úryvky ze sbírky E. L. Masterse *Spoonriverská antologie* (Masters 1957).

Rozhodli jsme se, že nebudeme detailně porovnávat texty přítomné v *Přestupném roce* s jejich pozdější knižní podobou (jako samostatná díla). Důvodů je několik – provedených změn není mnoho a není možné zjistit, nakolik byly iniciovány samotným Kolářem, tj. nelze sledovat možný autorský/překladatelský záměr v té či oné verzi. Druhým důvodem, který s prvním souvisí, je provázanost textů v Kolářově díle. Pokud se v *Přestupném roce* objevují básně později uvedené např. v *Černé lyře*, pak při srovnávání verzí můžeme uvažovat o různých funkcích v té či oné sbírce, o inklinaci k různým typům verše v různých časových obdobích, zkrátka můžeme přemýšlet o proměnách básně jako o stupních tvůrčího procesu určitého autora. Překlad zde bude spíše chápán

jako prvek tematický a bude nás též zajímat jeho vztah k ostatním básním, případně celku Kolářova díla, ne jeho vztah k oficiálnímu vydání.

Kolářovo přebásnění ezopských bajek (Ezop a Hollar 1957: 281) vychází ze tří zdrojů. Jde o vydání Jana Albína *Ezopovy Fabule a Brantovy rozprávky* vydané v Praze roku 1901 (předlohou zde byly texty ze Sborníku prostějovského z roku 1557), *Bajky aisóповské* vydané v Jičíně roku 1881 (překlad František Lepař) a *Ezop* Václava Hollara (Praha, 1936). Již samotná šíře, z níž se vybírá, poukazuje na Kolářovu potřebu neomezovat se pouze jednou podobou věcí, ale snažit se získat co největší oporu ve zdrojích. Otázkou je, proč právě žánr bajky. Publikční možnosti během padesátých let (zejména na počátku) se pro Koláře v podstatě omezují na překlady a adaptace. Jde jednak o dětskou literaturu (*Kocourkov*, příhody barona Prášila, obojí zmiňované i Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou v *Letu let*) a poezii Walta Whitmana či Carla Sandburga a Edgara Lee Masterse.

Máme za to, že bajky či příběhy z Kocourkova nepředstavují jen využití možnosti cosi vydávat a na něčem pracovat, ale že povaha daných textů souvisí s Kolářovou poetikou rozvíjenou i nadále v šedesátých letech. Bajka jakožto žánr pololidový je vyprávěna jazykem s prvky hovorovosti, zobrazuje obecné lidské vlastnosti, zejména pak ty negativní, a obsahuje v sobě ponaučení (zcela explicitní, s výrazným univerzálním obratem na každého jedince). Zařazením bajek do *Přestupného roku* Kolář zdůrazňuje důležitost mravnosti lidského počínání a apeluje na čtenáře. Činí tak mimo jiné prostřednictvím cizích textů, jde o další hlasy v *Přestupném roce*, jež vedle subjektu hovoří o tématu etiky.

Vztah Jiřího Koláře k dílu Carla Sandburga má hluboké kořeny. Již v roce 1946 vychází ve společném překladu J. Koláře a J. Kotalíka výbor ze Sandburgovy sbírky *Ocel a dým* (originální titul *Smoke and Steel* je z roku 1921). Kniha je věnována „přátelům ze Skupiny 42“ a srovnáním motivů, témat i využitím volného verše lze snadno postřehnout styčné body mezi Skupinou 42 a poezií tzv. Chicago Renaissance.<sup>7</sup> Toto označení se používá především pro poezii C. Sandburga, E. L. Masterse a V. Lindseyho v období přibližně první čtvrtiny dvacátého století, v níž se výrazně objevuje tematika města jako živelného, věčně se proměňujícího organismu v protikladu k rigidním a vyčpělým poměrům amerického venkova. Prototypem takového centra bylo Chicago,

---

<sup>7</sup> Tento vztah detailně rozebírám ve své diplomové práci *Skupina 42 a Chicago Renaissance – Kolář, Sandburg, Masters (1914–1948)* obhájené roku 2007.

město, které na přelomu devatenáctého a dvacátého století prošlo radikální proměnou architektonickou i společenskou, což vedlo k jeho nebývale častému zobrazování v próze (Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodor Dreiser) i poezii. Město zde opravdu ožívá, ale nikdy neumírá, protože je živí krev jeho obyvatel. Oproti poměrně pesimistické perspektivě románů je však poezie města radostnější. (Příkladem může být román *Sestřička Carrie* Theodora Dreisera z roku 1900, v němž se mladá Carrie dostává do Chicaga, prožije deziluzi z jeho anonymity a odlidštěnosti a po několika nevydařených pokusech uspět ve vztazích či kariéře skončí jako sice úspěšná, ale citově otupělá žena bez smyslu vlastní existence.)

Oproti tomu u Sandburga každý obyvatel města představuje jednu buňku jeho těla s různou funkcí, každý hlas pak jeden tón ve společné melodii lidí, aut a strojů. Lidé kterékoliv sociální vrstvy tu mají možnost mluvit a jsou sledováni se stejným zaujetím. Cílem básní není poukazovat na rozdíly, ale sjednocovat, přičemž je třeba zdůraznit, že Sandburg i Masters si mnohdy neutěšených poměrů ve městě byli dobře vědomi. Sandburg psal až do konce dvacátých let společenské kritiky do mnohých deníků, např. *Chicago Unity*, *Chicago Daily News*, *New York Daily News*, a v posledním z nich byl kriminálním zpravodajem (Durnellová 1963: 12–18) a Masters byl od roku 1904 zaměstnancem známého chicagského advokáta dělnických organizací Clarence Darrowa, kde podrobně poznal problémy chicagských chudých (Vančura 1957: 10). Jazyk poezie Chicago Renaissance je podobně jako jazyk Skupiny 42 co nejvíc přiblížen běžně mluvené řeči, různost stylů pak přispívá k obrazu města jako kompaktního, ač heterogenního celku. Zcela po právu je zde třeba připomenout důležitý zdroj tohoto hnutí, a tím je poezie Walta Whitmana. Je-li mluvčí Whitmanovy sbírky *Stébla trávy* dítětem, mužem i ženou, pak podobný mnohohlas je slyšet i v Sandburgových sbírkách *Ocel a dým* či *Chicago Poems* (1916). Jako motto celého hnutí použijme citát z předmluvy k antologii *The New Poetry* sestavenou H. Monroeovou a Corbin Hendersonovou: „Chtěli jsme se zbavit nejen rétoričnosti, ale i básnické dikce. Pokusili jsme se strhnout vše umělé a získat styl řeči prostý jako je nejprostší próza, prostý jako výkřik srdce“ (Durnellová 1963: 20).

Ačkoliv sbírka *The People, Yes* (česky *Lid, ano, lid!* v překladu Arnošta Vaněčka, Praha 1945) pochází až z konce třicátých let, je zde patrná návaznost na poezii Chicago Renaissance (a potažmo podobnost s poezií Skupiny 42), a to zejména tematizací prostoru, překonáváním vzdáleností (doslovně i metaforicky) a obrazem lidstva jako

jednoho organismu. „Lid, to je každý, všichni. / Všichni jsou ty a já a ostatní. / Co každý říká, říkáme všichni. / A co že všichni říkáme?“ (s. 469 v *Přestupném roce*). Oproti slangu raných sbírek je zde na rovině lexikální blíže k Whitmanovi a jeho inklinaci k mytičnosti. Jazyk je spisovný, důraz je kladen spíše na zodpovězení obecných otázek o životě každého z lidí. Objevuje se zde často apostrofa čtenáře, všeobecné „ty“, ale i konkrétní příběhy jedinců s univerzálním posláním (např. Lid, ano č. 7, č. 8, s. 446, 448). Pro *Přestupný rok* je též důležitým prvkem využití volného verše a odkazy na umělecká díla různých dob a zemí. Konstruuje se zde další z několika intertextuálních rovin Kolářova textu. Podobně jako u bajek i úryvky z překladu posilují univerzální smysl této sbírky.

*Spoonriverská antologie* (1915) od Edgara Lee Masterse je souborem monologů, jež se ozývají na hřbitově ve vesnici Spoon River. O mrtvých se má mluvit jen dobře, ale jak mají mluvit mrtví, naštěstí nikdo neurčuje. Všichni mluvčí zde mají naprostou volnost co do obsahu i stylu, který volí, zaznívají zde nejtrapnější zážitky, nejtrpčejší vzpomínky i nejbolestivější odhalení. Z ospalého městečka se najednou stává scéna plná malých osobních tragédií, mnohdy zaviněných snahou neprovinit se proti společenským konvencím. Jde v podstatě o obhajobu i kritiku malých měst v poměru k metropolitnímu typu Chicaga či New Yorku, je vidět, že i zde lidé žijí naplno, ale mnohdy nejsou svobodní tak, jak by chtěli. Takovou svobodu lze najít až po smrti, v promluvě, která není svázána ani studem, ani ohledy na to, co se sluší a patří.

Rebecca Westová staví vedle sebe literaturu Středozápadu a literaturu ruskou, obě podle ní neustále tematizují hledání místa člověka v rozsáhlé společnosti (a krajině), která ho obklopuje. „Vnějším projevem je pak pozoruhodná výřečnost, osobnější i neosobnější než kterákoliv upovídánost, se kterou se člověk setkává v Evropě. Lidé [...] mohou bez sebemenšího podnětu začít vyprávět příběh svého života a pokusit se z něj nakonec odvodit užitečné, univerzálně platné moudro“ (Westová 1926: 18).

Kolář do *Přestupného roku* zařadil ze *Spoonriverské antologie* texty dva – Hannah Armstrongová (s. 375) a Constance Hatelyová (s. 497). První z nich, označená jako 2. říjen, slouží jako paralela k následujícímu dennímu záznamu s textem Prosba J. Holého z roku 1908. V obou je hlavním motivem žena prosící za mladého muže na vojně, u Masterse je příběh vyprávěn retrospektivně, u Holého má formu dopisu. Báseň předkládá obraz žen pro Koláře typický již například ve sbírce *Limb a jiné básně*, kde ženy představovaly až abstraktní princip odvahy a oběti. Zpověď Constance Hatelyové, označená jako 30. listopad, je tematicky usouvztažněn s textem Karla IV. z předešlého

dne i básní Boženy Benešové bezprostředně předcházející. Mluví se zde o vztazích mezi národy, konkrétně zde mezi Čechy a Němci. Životopisný úryvek Karla IV. je podán vznešeným plurálem majestikus a mluvčí prosazuje vzájemnou úctu mezi národy, Benešové báseň je naopak silně expresivní, hlas mluvčí se odmítá podřídít Němcům („zaťatými zuby, a třeba pod šibenicí, / sykáme jediné slovo: / všemu navzdory!), text Mastersův sem poté vnáší v podstatě omluvu toho, kdo byl nadřizený („Ale nevynášej moje sebeobětování / a neodsuzuj jejich pohrdání; / vychovala jsem je, vystarala, pravda! – / Ale otrávila jsem svoje dobrodiní / ustavičným předhazováním jejich závislosti“). Opět se zde objevuje zmnožení perspektivy a nejednoznačnost výkladu světa, což je jeden z klíčových motivů celé sbírky. A nadto ještě jeden prvek – svědectví o historii podané ústy přímého svědka či účastníka události, také důležitý pro konstrukci celého deníku.

### **Historie, korespondence a folklor**

Tato námi vydělená část obsahuje dohromady 118 záznamů a je tvořena především původními texty historického charakteru, díly folklorního rázu, ukázkami tvorby tehdejších mladých autorů (Václava Havla, Bohumila Hrabala, Violy Fischerové) a především uměleckými texty autorů převážně z devatenáctého století.<sup>8</sup> Skrze různá témata a vypravěčské potupy se zde prezentuje obraz historie osobní veřejné i osobní cizí, přičemž je zřejmé, že i historie veřejná je konstrukt těch, kdo vybírají důležitá data či díla. Příkladem může být text z 5. 11. – stručný úryvek z *Intimního deníku* K. H. Máchy pojednávající o všednodenních starostech divadelníka, ale i milostných potížích i radostech s Lori Šomkovou (s. 438). Samotný text není nijak výrazný, avšak to, co jej ozvláštňuje, je ukotvení v čase.

Kolář totiž v rámci daného měsíce (listopad) použil totožný princip propojení data úmrtí či narození konkrétní historické osobnosti a dne v daném měsíci v *Přestupném roce* (v případě Máchy či V. V. z Mitrovic jde o dvojité provázání založené na osobním záznamu z určitého dne, jenž o určitý počet let předcházela dni jejich úmrtí). Tímto způsobem se *Přestupný rok* stává nejen deníkem roku 1955, ale ukazuje se, že každý den může být podstatný i retrospektivně či prospektivně. Nikdo si nemůže být jistý, zda právě přítomně žitá chvíle nenabude měřena smrtí vyšší hodnoty. Navíc tato technika

---

<sup>8</sup> K těmto textům beze změny Kolář řadí vlastní komentář či někdy samostatnou textovou variaci.



připomíná rébus, který, je-li vyřešen, dovede čtenáře k řešení předložené kompoziční hádanky.

Stejně zásadní je v této skupině motiv paměti a svědectví. Texty uveřejněné v listopadu vzbuzují otázku, kdo o čem vypovídá. Příkladem může být text Elišky Krásnohorské z 26. 11. O Nerudovi (s. 487). Krásnohorská zde líčí postoje Nerudových přátel včetně své cesty k němu, spisovatelovu povahu a nakonec cituje z rozhovoru, v němž Neruda označuje Jungmannův slovník za zdroj svého slovesného umění.

Text takto mluví o Nerudovi a Grégrovi, ale způsobem podání se konstruuje i obraz samotné Krásnohorské, takže výsledkem je v podstatě zdvojení výpovědi. Kolář tak nechává promlouvat skrze reálné texty nejen jejich autory, ale i ty, již se objeví v jejich dílech. Interpretačním vodítkem k takovému jednání může být nekomentovaný záznam z 18. dubna: „[...] hrob Lindův byl pravděpodobně po tlecím termínu zrušen a použit ku pohřbení osoby jiné, a zanikl právě tak jak hroby básníků K. Chmelenského a Puchmajera, matematika Vydry a jiných, a není naděje, že by se někdy zjistily (Ústřední úřad zádušní a hřbit. hlav. m. Prahy 29. srpna 1931)“ (s. 64). Kolář nenechává díla a jejich tvůrce upadat v zapomnění, ale snaží se i pozměnit zažité hodnocení, jehož se jim v literární historii dostává.

V komentáři k reportáži J. Malého o Umělecké výstavě roku 1841 stojí: „Mezi našimi spisovateli druhé poloviny minulého století je jen málo těch, kteří na Malého neplivli, ale zaslouží si toho ještě dnes? [...] Nechci psát obranu Malého, ale mohl by zemřít Jakub Malý v takové bídě za života Boženy Němcové, aniž by mu nepodala ruku, jako zemřel za života Nerudy, Čecha, Vrchlického a mnoha jiných?“ (s. 414). Řečnická otázka je ze své podstaty nezodpovězená, jako by zde bylo na čtenáři, aby se rozhodl dle svého uvážení. Tento autorský dialog je posílen přítomností textu samotného Vrchlického o finančních potížích libretisty ve spojení s téměř obdivnými dopisy Krásnohorské a Hermanna samotnému Vrchlickému (všechny tři pod názvem Vrchlický ze dne 17. května, s. 124) a zveršovanými dopisy Němcové Dušanu Lamblovi a synu Karlovi. Znovu se vynořuje požadavek propojování textů, ať již uměleckých či neuměleckých, aby mohl člověk co nejpoctivěji hodnotit nejen umělce, ale hlavně pochopil relativní podobu dějin, skutečnosti i vztah mezi mravností lidskou a uměleckou. Řečeno slovy záznamu z 8. listopadu (J. Vodák) v odpovědi na otázku Kdo je nejlepší čtenář: „Ten, který nedbá vždycky jen vnějšku a zdání, nýbrž dívá se pod povrch a do všech i nejbližších vztahů“ (s. 445).

Historické texty (Benjamin Franklin, Jan Beckovský či Příklad božské pokuty) jsou spojeny s osobním – Kolářovým – komentářem, což je druhý rys, kterým se tato skupina odlišuje od textů cizích se změnou. Zjevné zaujetí tématem zla vysvětluje texty tvořící později sbírku *Černá lyra*, v níž se však již komentář neobjevuje. Vztah záznamu a komentáře je podobný jako u bajky a jejího poslání, Kolář zde vystupuje jako člověk, který hodnotí z odstupu a je schopen příběh interpretovat v širších souvislostech. Přitom je ale stejně věcný a lakonický jako mluvčí daných textů. Společným motivem všech záznamů je vina a trest, všechny tři pak obsahují velmi podrobný a objektivní popis. Rozdíl mezi texty českými a Franklinovým je v důrazu na určitý motiv. Zatímco první dva se soustředí na utrpení, jimž si hříšníci museli projít, Franklin zmíní mrskání jen mimochodem, jako by následoval výčet důležitějších věcí nebo jako by šlo o zcela běžnou věc. „Dnes ráno vyvedli našeho kuchaře na zád' lodi a tam jej zmrskali za to, že dal do nákypu příliš mnoho mouky, a ještě za jiné přestupky. Dnes bylo úplné bezvětří a velmi horko“ (s. 36). Dále se věnuje až vědeckému rozboru žraloků a jejich vlastností. Kolář ve funkci glosátora reaguje na tutéž pasáž a odvozuje z ní ponaučení o „lidských žralocích“. U českých textů přímo předpovídá svůj záměr věnovat se podobným událostem ve vlastní tvorbě: „Napsat rub této historie: Zločincům se vede dobře a umírají v pokoji a slávě. Naopak trpící odcházejí v strašlivých bolestech atd.“ (s. 122).

Zdůrazňuje tak i kompoziční princip celého deníku, využitý již dříve, variace založené na událostech holocaustu totiž tento záznam ve sbírce předchází. Uvedené záznamy představují i polemiku s textem Dalibora Plichty o Janu Zrzavém z 24. září. Plichta rozebírá rozdíl mezi povahou přírody a povahou lidstva a tvrdí, že „přece jen člověk, přestože nezná a empiricky nikdy nemohl poznat stav spravedlnosti, vytvořil si svou inteligencí a veden mravním citem pojem a ideu spravedlnosti“ (s. 365). Beckovského pasáž o tom, kterak „okolo každého kůlu hojné hromady řežavého uhlí obložené byly, aby ti zlosynové poznenáhlu se pekli“ (s. 39) odporuje Plichtově ideji člověka jako bytosti od přírody mravně i citově nadřazené ostatním, tím spíš, že ve sbírce bude takových důkazů ještě celá řada.

Další skupinou textů jsou ukázky lidové tvorby, hlavně pohádky, snáře či modlitby. Řada z nich později posloužila jako pretext k variacím uveřejněným v *Návodu k upotřebení*, sám autor v Dovětku ke Svazku tři *Díla J. K.* říká, že na rozdíl od výboru *Láska a smrt* (uspořádaného Vladimírem Holanem a Františkem Halasem) by „nový zdroj inspirace v lidové poezii měl být hledán také někde jinde než v písních, snad ve

snářích, věštbách, lžích, měsíčnících, návodech, pověrách, výpovědích, v humoru, litaniích, pošklebcích atd.“ (Kolář 1993: 245). Opět se požaduje na čtenáři, aby tyto texty vnímal nejen jako významově svébytné celky, ale aby je četl i s vědomím nově utvořené variace. (Právě kvůli tomuto pevnému sepětí pretextu a variace zmiňujeme obé pospolu, neb variace je textem autorským, ne cizí nezměněný text.) Přítomnost obou celků, pretextu i autorského textu, v jedné sbírce podněcuje k opakovanému čtení, jímž se výpovědi aktualizují a ukazují v novém světle. Tento vztah je zřejmý u čísel Čeněk Zíbrt, Abeceda snáře (26. 4., s. 81) s variací Abeceda osudu (27. 4., s. 86), Křištofka (26. 4., s. 81) s variací Modlitba k poezii (2. 5., s. 95) a Pláč nad utopenou myškou (1. 8., s. 267) s variací Pláč nad nešťastnou básní (2. 8., s. 271). Na prvním textu oceňuje Kolář „přítomnost básnického osudu“ (s. 83). Vytváří obraz poezie jako nevyhnutelného údělu, jako faktu, který není možno rozumově pojmout, ale jež vyžaduje absolutní odevzdání se. Abeceda snáře se stejně jako Abeceda osudu obrací univerzálně ke komukoliv, ale je věcnější a méně imperativní. Vztahuje se k jedinému dni a její funkcí je popis a interpretace dne („A – Velikou čest a přátelství máš míti.“), zatímco Abeceda osudu platí všeobecně na celý život a promlouvá se v ní v rozkazech, hrozí se v ní, varuje („A – Varuj se jednostrannosti / ať neutoneš v klamu a jalovosti.“).

Křištofka, prozaická modlitba ke sv. Křištofu, je formálně založena na mnohočetném opakování, apostrofách a dlouhých souřadných souvětích. Slovo zde má magickou rituální moc, čím víckrát je vysloveno, tím větší vliv by mělo mít na skutečnost. „O svatý Křištofe, já prosím tebe a volám k tobě ponejprv skrz tu silu a moc a také při tom kvalitě u Boha nebeského Otce, já volám k tobě, sv. sv. sv. Křištofe, podruhé skrz moc, silu a kvalit Boha Syna Ježíše Krista, já volám k tobě, o sv. sv. sv. Křištofe, potřetí skrz tu moc, silu a kvalit Boha Duchy Svatého“ (s. 85). V navazující veršované variaci se subjekt s touž naléhavostí obrací k poezii. Jde o opačnou perspektivu než v Abecedě snáře/osudu – ten, kdo nařizuje, oproti tomu, kdo prosí. Druhá osoba a rozkaz se mění v prosebnou litanii, v níž se opět objevuje opakování a v níž je poezie metaforicky ztvárněna jakožto spojení všech elementů: „mateřskou jako země / otcovskou jako vzduch / lhostejnou jako voda / nevinnou jako ptáci / věřící jako já v tebe / Královno slunce“ (s. 97).

Pohádku o smrti a Pláč nad utopenou myškou můžeme dle Vladimira Proppa charakterizovat jako kumulativní pohádky (Propp 2008: 283–289). Obě jsou vystavěny na principu expozice – kumulace – finále, Pohádka o smrti představuje pohádku epickou,

Pláč pak pohádku formulovou, využívající komiky opakování stejných syntaktických celků. Obě pohádky začínají nehodou a končí v podstatě tragédií – dochází k ní proto, že lidé neposlouchali, co jim kdo radí, a jednali hloupě. Ve svém konání nepřevyšují moudrostí personifikované věci a oživlá zvířata (např. hospodář si v Pláči jako projev smutku vyvrtá nebozezem větší díru do krku), ba dokonce naopak. Proto ve variaci Pláč nad nešťastnou básní figuruje celý svět umění včetně přírody a vesmíru, ale člověk zde nemá místo, jako by ve své malosti neměl právo účastnit se smutečného řetězení za pohaněnou báseň. I zde je tedy, ač ne explicitně, vyjádřeno ponaučení o nutné pokoře člověka před přírodou a vlastním osudem.

V této skupině textů se mnohokrát objevuje téma čtenáře a umělce, přičemž někdy je vyjádřeno pouze textem cizím, jindy je připojen i Kolářův komentář. Vedle již zmíněného mravního apelu na čtenáře se zde formou odkazů mluví i o poetické kompozici, jež výrazně připomíná tvar *Přestupného roku*. V komentáři k textu I. Hálek (Zápisky lékaře) z 14. dubna Kolář sděluje, že „Formu záznamů neopravňuje jen exotické trmácení lékaře v pustině, ale životnost každého detailu a každé tváře“ (s. 56). Dále, v textu P. B. Shelleyho z 8. 5., se říká, že: „Básnická řeč musí být skutečnou řečí lidí vůbec, a ne řečí některé zvláštní třídy, ke které spisovatel náhodou patří“ a „Kdyby bylo možné, aby někdo podal věrně dějiny své bytosti od nejranějších dob, kam sahá jeho paměť, ukázal by takový obraz, jaký svět nikdy předtím nespátřil“ (s. 111).

Domníváme se, že všechny tři tyto citované požadavky jsou v *Přestupném roce* průběžně naplňovány – kombinací stylově i žánrově různých útvarů, všedních záznamů s uměleckými texty a nadto pokusem vytvořit z textů (autobiografických, historických či uměleckých) různých autorů mozaiku odrážející co nejvýstižněji celé dějiny lidstva.

## **Etika a svědectví**

*Přestupný rok* není prvním dílem, v němž Kolář využil cizí text ve struktuře vlastní sbírky či básně. V roce 1950 se v deníku *Mladá fronta* objevil článek s básní, do níž byla zašifrována špionážní zpráva, což vedlo Koláře k vytvoření cyklu *Rod Genorův* inspirovaného prózou Ladislava Klímy *Skutečná událost zběhnuvší se v Postmortalii*. Podstatou této skladby mělo být spojení dvou textů tematicky odlišných, Kolář se později rozhodl použít povídku Žofie Načkovské *U trati* a jednu z připravovaných básní

pro Rod Genorův. Skladba se objevila v *Prométheových játrech* pod názvem Skutečná událost s vročením srpen až září 1950.

Skladba má tři části, první z nich je v podstatě záznam hovoru dvou mužů (ač, typicky pro Koláře, je zaznamenán jen jeden z nich), v obecněčeském stylu, druhá část je zveršovaná a upravená próza Nałkowské a v části závěrečné se oba texty prolínají – do první scény se skrze prózu dostává více popisu, úvah, zásadní posun se však odehrává na rovině tematické. Triviální, až odpudivé prvky prvního textu kontrastují s krutostí a smutkem druhého, při čtení se pak obě emoce neustále prolínají. Zároveň, podobně jako při kontrastu básní z *Černé lyry* a *Marsya*, se zde vyskytuje jazykové různorečí, vulgarismy z hospody se prolínají s pozorováním umírající ženy, polopřímou řečí využitou k zachycení emocí a strachu. Nejde o pouhé mechanické formální cvičení, sám Kolář v Doslovu, jenž je součástí Skutečné události a reprezentuje tvůrčí stanovisko umělce, tvrdí: „Od prvního verše jsem se nepřestával dotazovat po smyslu své práce, dotazovat, kde jsem v sobě našel právo toto činit s cizím životem (vše se mně stalo čímsi živým, báseň přestala pro mne být básní, stala se bytostí), s životem tak vznešeným a osudem tak bolestným. [...] Ještě nikdy jsem nepochyboval tolik o svém rozumu, srdci, duši, svědomí, mravnosti a cti jako tenkrát“ (Kolář 2000: 35).

Domníváme se, že stejnou motivaci má i Kolářova práce s transformovanými texty v *Přestupném roce*, to, že nesou stopy podobných úprav, je dáno jejich tématem. Jak tvrdí Vladimír Karfík, „veršová forma není vyprázdněná, má své obsahové a emocionální dějiny a ve čtenáři probouzí básnickou paměť“ (Karfík 1994: 65) a dále „Kolářovo tvůrčí gesto zde spočívá ve využití aktivity básnické formy“. Nicméně domníváme se, že nejde o jediný prostředek tvůrčího gesta.

Objevuje-li se v *Přestupném roce* Whitmanův volný verš, můžeme nalézt souvislosti mezi jednotlivými básněmi a Whitmanovou poezií i na rovině tematické. Některé fungují jako přitakání Whitmanově představě harmonicky uspořádané mase lidstva (např. Whitmanovské variace z 11. října, s. 388), většina z nich však s whitmanovskou představou polemizuje (texty s tematikou holocaustu, kolonizace).

Kompozici Skutečné události se též věnuje Miroslav Červenka a poukazuje na téměř totožný počet slabik na veršových řádcích (14). Básnické počínání Jiřího Koláře vztahuje ke známému výroku Theodora Adorna o nemožnosti psát poezii po Osvětimi, s tím, že „cílem je obnažit hrůznost básnickovy akce, a vyzkoušet tedy moderní poetičnost tváří tvář Osvětimi naprosto doslova“ (Červenka 2001: 130). Poezie po Osvětimi je

v Kolářově tvorbě tématem konstantním, avšak musí být psána nově, aby dokázala vyslovit válečnou hrůzu, pro niž dosud neexistují odpovídající estetické prostředky. Nejde jen o formu verše, je třeba interpretovat i výběr daných upravovaných textů a částečně i jejich vztah k originálu. Červenkovovo tvrzení se vztahuje pouze ke sbírce *Černá lyra* a logicky proto opomíjí význam upravených textů pro kompozici *Přestupného roku*. Začleněním do struktury celé sbírky skladby nabývají dalšího intertextuálního významu, rezonují ve vztahu k ostatním textům a přispívají k pokusu zachytit dějinnost. Slovy Emanuela Frynty: „Vytrženě a z jediné perspektivy lze utvářet zpěv o hrdinovi, legendu, mýtus, Kolářovi jde ale o něco docela jiného – o hluboké a nezjevné, nevnímané a popírané společenství životů, o tajemné spojení a společenství žitých hodnot, o souvztažnost tragična v osudech sebenepodobnějších, sebevzdálenějších“ (Frynta 2013: 267).

Naše dělení mnohdy obtížně odlišuje cizí texty s určitou změnou od vlastních – ryze autorských – textů, neboť je těžké určit, kdy pretext přestává být pretextem a stává se jen jedním z prvků nové struktury. Nejvíce patrnými změnami jsou úpravy na rovině motivické, stylistické a veršové. Rozhodli jsme se proto při dělení mezi textem cizím se změnou a vlastním řídit dvěma kritérii, za první, udáním původního zdroje, a za druhé, přítomností zjevně přiznaného procesu změny (např. *Epiktet – Nový Epiktet*). Podobně jako u předchozího oddílu jsme zanedbávali rozdíl mezi uměleckými a neuměleckými texty a řídili se spíše hlediskem tematickým. Srovnání s originálem bude uvedeno explicitně pouze v případech, u nichž má změna vliv na významové vyznění textu a souvisí s kompozičním záměrem *Přestupného roku*.

První z témat, jimiž se v této souvislosti budeme zabývat, je téma umění. Kolář v této vydělené skupině využívá především textu Epiktetova, Aristotelova spisu *O poezii*, dále díla Pliniova a Montesquieho. Všechny texty převádí do formy volného verše při zachování stylu a smyslu (s výjimkou *Nového Epikteta*) původních textů, oproti textům z předchozího oddílu (texty cizí beze změny) zde však chybí jakýkoli komentář. Můžeme se tedy ptát, jakou axiologickou povahu uvedené pasáže mají, zda vyjadřují autorské stanovisko či zda jde o gesto podobné *Novému Epiktetovi* – příkaz, jak jednat v otázkách umění. Tato nedourčenost – vlastní celému dílu – souvisí s deklarovaným žánrem deníku. Každý jednotlivý text může čtenáři sloužit jako prostředek k charakterizaci mluvčího deníku (o čem ne/mluví? v jakém časoprostoru? jakého jazyka užívá?). Nepřítomnost komentáře pak nutí čtenáře chápat místo záznamů v prostoru sbírky

v širších souvislostech, hledat jednotící konstrukční princip ve smyslu „sémantického gesta“ (Jankovič 1991: 23–59).

Podobně jako v *Novém Epiktetovi* se v záznamech s titulem Aristoteles (spadají především do dubna, např. s. 64) mluví o poezii jako o elementu, který není postižitelný jedinou definicí, lze zde snáze poukázat na to, čím poezie není, než na to, co je její podstatou. Kolář v parafrázi antického textu tvrdí, že poezie má na rozdíl od pouhého snění určitý cíl, ale nikdy neslouží žádnému vnucenému účelu. Podmínkou její síly je svoboda (což se projevuje i formou volného verše), podmínkou umělcovy práce pak absolutní oddanost a poctivost. Na rozdíl od básní inspirovaných folklorem (Modlitba k poezii, Svatební smlouva) je však u Aristotela patrná systematičnost a racionalita, snaha poezii nejen vnímat, ale i pochopit („Není moudrost poznat / že báseň je dobrá / ale je moudrost vědět / proč je dobrá“, 9. duben, s. 45). Vztah umělce k poezii nemá tak být postaven jen na citu a neopodstatněné víře, ale i na vědění a znalostech. Umělec se nemá dle Aristotela (a potažmo Koláře) spoléhat jen sám na sebe, ale měl by se snažit využívat i cizí, zejména starší zdroje. Nově se zde objevuje i téma kritiky, zejména ve vztahu k poezii. Je-li charakter poezie nekonečně proměnlivý, pak jádrem kritiky je rozum, neupírá se jí ale tvořivost. Kolářovo Já vždy hodnotí poezii ve vztahu k lidskému životu, opět se potvrzuje neoddělitelnost umění a života.

Další tematický okruh tvoří texty založené na prozaických záznamech nejrůznějších druhů tyranie a utlačování. Kromě textů o starém Římě (Tacitovy *Letopisy*) zde autor čerpá především z knihy biskupa Bartolomea de las Casas (*O zemi indijských pustošení a vylidňování zpráva nejstručnější*, Praha 1954) a záznamů o holocaustu Václava Kočky (*Lidice – dějiny a poslední dnové vsi*, Ústí nad Labem 1946), Oty Krause a Ericha Kulky (*Továrna na smrt*, Praha 1946) a Ladislava Šímy (*Ležáky*, Praha 1947), přičemž zdroj uvádí na konci básně. Texty jsou převedeny do veršové podoby, čímž se zvýznamňují jednotlivé skutečnosti událostí, větší naléhavosti se dosahuje i častou enumerací děje bez formálního ukončení celku a vypuštěním interpunkce uvnitř syntaktických celků („Comendador de Lares / vládl v Nikaragui devět let / Vylidnil města / vyplenil vesnice / rozdával na práci ve zlatých dolech / muže ženy starce děti i šestinedělky / Kdo se zdráhal pracovat a odporoval / nebo byl chycen na útěku / byl ubit lanem namočeným ve smole / nebo zaživa upálen“, s. 134). Jediným členícím prvkem zůstává zachování kapitál na počátku větých celků.

Forma přebásnění souvisí s obrazem mluvčího a potažmo i s podobou originálu. Jak bylo řečeno, Jiří Kolář pracoval s myšlenkou tzv. autentické poezie a básně později obsažené v *Černé lyře* měly být „dějinami podlosti“. Jakožto takové si pak zachovávají rysy dokumentárního záznamu, je zde zřetelný emocionální odstup od sdělovaného (a to i u textů předkládaných v ich-formě, např. Mluví Bohumil Šmolka z 24. května, s. 137, či Pardubice dne 24. června 1942 z 25. května, s. 138). Častou figurou je zde přesný výčet – at' již mrtvých, přeživších či počtu dní trvající likvidace. Lidé se zde stávají jednotkami, čímž se v podstatě přejímá perspektiva tyranů, pro něž jsou lidé pouhým materiálem k pohřbení či prodeji. Styl je spisovný, vědecky věcný, s minimem expresivity.

Poměrně výmluvné zde je srovnání s originálem, pro ilustraci uvedeme zápis z 25. května nazvaný Pardubice dne 24. června 1942 (označený jako „Z deníku Jaroslava Charypara, řidiče pohřebního auta pardubického pohřebního ústavu, Ladislav Šíma: *Ležáky*, 1947“) a jeho originální prozaickou podobu. „Do ústavu přišel jeden z Němců a nařídil: / Připravte se / budete jezdit do rána / at' máte dost benzínu // V určenou hodinu večer jsem čekal s vozem / v lese u Zámečku / prorývaném třeskotem výstřelů / V houstnoucí tmě pobíhaly mezi kmeny stíny / Náhle / jakoby vyrostl ze země / objevil se můj průvodce a pravil: / Komm, Kamerad, est ist schon fertig. / Für heute genug Arbeit. / Wir haben 33 Stück“ (s. 138). Verze původní zní následovně: „Dostavil se jeden z těch německých vrahů a nařídil: ‚Připravte se, budete jezdit až do rána, at' máte dost benzínu.‘ V určenou hodinu jsem stál v ztemnělém lese u Zámečku, kde třeskaly ještě výstřely katů a pak nastalo hrobové ticho. S hrůzou jsem sledoval stíny, které se pohybovaly mezi stromy. Náhle, jako by ze země vyrostl, se objevil vedle mne můj průvodce a tou proklatou němčinou spustil: ‚Komm, Kamerad, est ist schon fertig. Für heute genug Arbeit. Wir haben 33 Stück.‘ Práce – to svaté slovo smějí zneužívat pro své vraždění?“ (Šíma 1947: 77).

Oproti originálu se v Kolářově verzi vypouštějí slova emocionálně zabarvená, omezuje se projev subjektu, nejen jeho pocity, ale i reflexe. Děje jsou osamostatňovány, podobají se sekvenci filmových záběrů. Nadto jsou ale tyto na veršové řádce rozčleněny na rovinu vizuální, zvukovou a verbální. Nejen skutečnosti, ale i slova si zde znovu uvědomujeme – „náhle“ je v linii tohoto příběhu prvkem, jenž nás překvapí, zarazí a varuje před tím, co přijde. Oproti hodnotícím výrazům originálu („s hrůzou“, „proklatou“, „katů“) se napětí dosahuje pomocí rytmizace a kondenzací textu do verše.



Faktografické záznamy v *Přestupném roce* nejsou přejímány doslovně. Příkladem jsou texty z 23. a 24. května, 1942 (s. 135) a Mluví Bohumil Šmolka (s. 137), založené na knize Václava Kočky *Lidice – dějiny a poslední dnové vsi*. Omezuje se v nich historie vyšetřování souvislosti atentátu na Heydricha s rodinami Horákových a Stříbrných, kompletní abecední soupis popravených a vylíčení toho, co se stalo s územím Lidic a zbylými obyvateli po dvou exekucích (Kočka 1946: 73–87), všechny pro Koláře podstatné skutečnosti jsou vloženy do jedné strofy – „Po marné prohlídce obce / bylo zatčeno šestadvacet osob a popraveno / Nejstaršímu muži bylo padesát sedm / nejmladšímu patnáct / nejstarší ze sedmi žen padesát sedm / nejmladší devatenáct“ (s. 135) [...] Bylo popraveno 172 mužů / nejstaršímu bylo osmdesát a nejmladšímu patnáct / mezi nimi 62 hutníků a třiasedmdesátiletý farář / 96 usedlostí s kostelem svatého Martina / ze 14. století a hřbitovem / srovnáno se zemí a rybník zavezen / Na celém místě vzniklo rozsáhlé jednolitě pole / vesnice vymazána z katastrální mapy / a majetek v pozemkových knihách připsán říši [...]. Originál: „Zastřeleno bylo 172 mužů, mezi nimi 73letý farář Josef Štemberka, který tu působil 33 roky, učitel Petřík a starosta obce Hejma“ (s. 136).

(Kolář v této básni čerpá z pasáží roztroušených na čtrnácti stránkách, proto záměrně necitujeme originál celý.) V básni jsou kontrastem zvýznamněny počty a věk obětí, nikoliv jejich jména. Pro Kolářovo Já není podstatné, kdo je obětí, protože každý má hodnotu. To se týká i pachatelů, Kolářův zápis se zmiňuje o kancléři Frankovi a Hitlerovi, ale již bez pomocníků. Nezajímají ho však pouze lidé, věnuje pozornost i prostoru. Záznam je záměrně dokumentární, tj. zaměřený na fakta, proti vymazání z katastrální mapy jsou postavena čísla, data, detail.

Následující záznam, Mluví Bohumil Šmolka, je na rozdíl od 1942 svědectvím přímého účastníka zničení vsi (první báseň jako by představovala úvodní scénu založenou na historii veřejné, tato pak na historii osobní). Avšak podobně jako u básně Pardubice dne 24. června 1942 i zde je popis věcný, omezuje se prominentní pozice subjektu, vypouštějí se jména méně důležitých členů gestapa a fakta o samotném Šmolkově. Popis konkrétní scény je ale detailní, každé místo, každý metr pohřební jámy jsou ve verších postaveny zvlášť, stejně jako u zmiňovaných textů o kolonizaci a citovaném Z deníku Jaroslava Charypara. Opomíjí se však kauzalita souvětí, výpověď je záměrně strohá, šetří se slovy. „Nevěděli jsme, kam jedem / a zastavili jsme u obce Středokluky // Náš vedoucí obergruppenführer dr. Seidl / obklopený četníky / nás

odvedl do hořící vesnice / a vykázal místo před stodolou / kde jsme měli vykopat / od tří hodin odpoledne do svítání / jámu tři metry hlubokou / dvanáct dlouhou a deset širokou.“ Originál: „Jako vedoucí jel s námi Obergruppenführer Dr. Seidl, kat Vostřel, Hauptsturmführer Bergel a několik četníků. U Středokluk jsme zastavili. Dr. Seidl vedl nás do hořící vesnice a označil nám místo, kde máme vykopati jámu 12 m dlouhou, 10 m širokou a 3 m hlubokou. Do rána jsme měli být hotovi, ač byli již tři hodiny odpoledne“ (s. 83).

Uvedené texty jsou zbaveny odkazů i na širší politické kontexty<sup>9</sup> a mění se též pojetí adresáta. Některé z původních textů misionáře Bartolomea de las Casas jsou určeny „Jeho Veličenstvu“ Karlu V. Las Casas zde chápe svůj text jako zprávu s cílem omezit vyhlazování ve španělských koloniích. Apeluje na panovníka, snaží se v něm vzbudit soucit, což se v *Přestupném roce* mění. Vyprávěcí styl originálu je zestručněn, činy jednotlivých dobyvatelů jsou poskládány v mozaiku z různých let a míst.<sup>10</sup> Společně jim je pohrdání původními obyvateli, využívání jejich schopností a zneužívání jejich naivity. Ve srovnání se záznamy o holocaustu zde lidská zrudnost ještě graduje, hodnota člověka je zcela minimální, lidé se doslova pojídají navzájem. S tím kontrastuje zdánlivá neadresnost textů, nemluví se zde k nikomu, kdo má moc tyto zvrácenosti zastavit. Popisované události u Koláře už nemají možnost být změněny (proto se také absolutně používá perfekta oproti přítomnosti v originále), namísto toho se proměňují v univerzální zprávy o člověku a jeho povaze. Neběží zde již o konkrétní bezpráví, ale důkaz, že podobně nelidské chování (dokonce i podobné způsoby mučení) se objevovalo v různých dobách a na různých místech Země, a implicitně i varování, že se takové chování může objevit znovu.

S tématem těchto textů souvisí úzce i téma spravedlnosti, legality a legitimacy. V této skupině textů s pretextem lze nalézt řadu zápisů, jež se tohoto tématu dotýkají. Každá z uvedených forem vlády (protektorát, kolonizace, římské císařství, čínská dynastie) byly uzákoněny, stejně tak tresty, jež byly používány. Ve srovnání s motivy brutálních činů vládců se zřídka objevuje motiv vzpoury. První se vyskytuje v textu První císař dynastie Čchin z 8. září, druhý v textu Příklad zběhlého poddaného z 25.

---

<sup>9</sup> Další příklady uvedené analýzy, jež pro jejich rozsáhlost neuvádíme v úplnosti, lze nalézt i při srovnání záznamů V noci na 8. březen 1944, Devětačtyřicet srpnových hodin a 1944 (s. 115, 116, 120) a originálu (Kraus – Kulka 1946: 157–158, 168–169, 170–176).

<sup>10</sup> Příklady lze nalézt při porovnání záznamů z *Přestupného roku* Alvarado, Roku 1527, Léta Páně 1510, Comendador de Lares (s. 127, 131, 132, 134) a originálu (de las Casas 1954, s. 58, 64–65, 74, 124–129).

října. V prvním z nich stojí: „Jen učenci nežijí podle nových zásad / hloubají v minulosti aby mohli / podryvat přítomnost“ (s. 335), následně jsou páleny knihy, učenci popraveni, ale po císařově smrti je město zničeno při obecné vzpouře. Znovu se tematizuje souvztažnost lidského života a umění, význam historického vědomí a význam svobody, jež je tímto vědomím zajišťována – text *Přestupného roku* pak jako takové vědomí funguje. Přísaha zběhlého poddaného tvoří jakýsi zrcadlový text k předcházejícímu Ortelu na Juru Charváta (a potažmo třeba i na již citovanou Poselkyni starých časů J. Beckovského) z 24. října a Kouřimskému hrdelnímu právu z 5. prosince. Představuje perspektivu toho, kdo je podřízen zákonům, porušil je, ale má odvahu nést trest. Mluvčí neprosí o odpuštění, ale zdůrazňuje váhu a platnost svých rozhodnutí. Svou formou je podobný textům o vztahu básníka a poezie. Stejně jako se ve Svatební smlouvě přísahá absolutní oddanost poezii, tak se zde přísahá věrnost vlastní volbě, ať již s jakýmkoli následky, text využívá rétorických figur, performativních sloves, opakování. „A pravím / jestli kdy výše psaná slova nedodržím a opět uteču / znamená to že se zříkám užívat země vody / ohně a vzduchu / že nechci víc spatřit slunce měsíc hvězdy / že nemám právo až do odpuštění hříchů užívat očí / a odevzdávám své tělo i duši moci pekel“ (s. 416).

U skupiny textů spojených původní formou dopisu (s označením odesílatele i adresáta) je zřetelný přechod od motivu utrpení kolektivního k utrpení osobnímu. V *Přestupném roce* je próza převedena do verše, dle významu daných skutečností, tzn. hranice verše se nekryje absolutně s hranicí syntaktického celku. Všechny dopisy spadají do devatenáctého století, jsou tu však i patrné souvislosti tematické. V Říšské ul. č. 169 (6. prosince, s. 503), V neděli minulo čtrnáct dní (10. prosince, s. 507) i Samuel Pepys v Čechách (11. a 12. prosince, s. 510–511) se mluví o nemoci, z perspektivy blízké i vzdálené. V dopisech B. Němcové (Máš v balíku z 9. prosince, Přicházeli staří mladí muži ženy z 8. prosince a Milý hochu ze 7. prosince, s. 503–505) se objevuje juxtapozice triviálního (výčet jednotlivých položek v balíku) a závažného (nejen ve smyslu závažného pro konkrétní rodinnou situaci Němcové, ale také závažného pro oficiální literární historii, tj. odkazy na spisovatelčinu literární aktivitu té doby).

Každý z dopisů je stylově prostý, mluvčí je svědek a proživatel a píše, jako když mluví. Vyprávění nesměřuje k pointě, což formálně potvrzuje i opakování spojek (a, když), asyndetická spojení či explicitní neukončenost čtyř z těchto dopisů (použití trojtečky). Paradoxně je každý z dopisů v podstatě více svědectvím o někom dalším (Tyl,

Mácha, Havlíček) než o osobě pisatele, opět se uveřejněním autorského textu odkazuje na další osobu (a zpětně si při čtení dopisů Němcové lze vybavit komentář nad záznamem Malého o Umělecké výstavě), což je metodou celého *Přestupného roku*.

Dalším oddílem je skupina textů charakteristická jak změnou původní prozaické podoby ve veršovou (s výjimkou Montaignova textu, jež kombinuje prózu a verš), tak výraznou stylizací lexikální. Texty Bidpajovy (Žabí kůň z 22. srpna, s. 311), Montaignovy (Komáří rozumek z 24. srpna, s. 314), Pascalovy (Jednou Každý začne handlovat v prknech z 2. září, s. 328), Horatiovy (Dopek sem si kvádro, česanej bronz hadr z 3. září, s. 329) a Theofrastovy (Kušna ze 4. září, s. 330) včetně zřejmé, ač explicitně neuvedené adaptace Hamletova monologu Strašit tady nebo nestrašit – to je trabl (29. srpen, s. 323) se všechny soustředí na charakter člověka a zejména jeho vlastnosti negativní. U žádného z nich není uveden konkrétní zdroj, jen autor. Texty používají různou perspektivu, ich-formu (Horatius), er-formu s významem všeobecným (Theofrastos) či kolektivní plurál (Pascal) v Montaignovi a v Bidpajovi se používá pro ilustraci příběh, ale vyznění je stejné – hodnocení, která se zde vyslovují, platí pro lidstvo obecně. To je podporováno i aktualizací časovou (zmínka o gestapu v textu založeném na Theofrastovi) a kulturně-místní (poznámka o Jungmannovi v textu založeném na Horatiovi). Přímočarost hodnocení odpovídá zde způsobu vyjadřování, expresivita způsobená nespisovností a frazeologií („narvanou šrajtofli“, Theofrastos, „smrdět do hlíny“, Pascal, „někdo pustí chlup“, Montaigne, „nemanželskej harant“, Horatius) vyjadřuje rozhořčení nad stavem lidstva stejnou měrou jako spisovný jazyk. Nejde tedy o znevážení tématu, ale o záměrnou razanci projevu, o způsob, jak čtenáře důrazněji oslovit a v podstatě i přiblížit texty v původní formě méně přístupné.

Zveršované texty s tematikou etickou a filosofickou jsou uvedeny i v podobě lexikálně neupravované, jde o Whitmanovské variace (4., 11. a 18. října), texty Františka z Assisi (31. května a 16. června), Lao-C' (6. října) a text Pascalův (13. srpna). Znovu se zde opakují otázky po povaze člověka, mluví se univerzálně o „my“ („Drahý kamaráde / jsme povinni (pokud je to možné) / vzkřísit v sobě duši a svědomí“, Pascal, s. 388) a naší schopnosti milovat a vnímat utrpení druhých. Je zřejmé, že autoři textů nepředkládají totožná hodnocení. Společný je jim důraz na individuální odpovědnost jedince (čímž vystupují polemicky proti postupům tyranů z výše citovaných textů), ale zatímco Pascal vnímá společnost jako celek necitlivý k příkořím, která se dějí jejím částem, pak Leibniz či Rámakršna (ač kontextem vzdálení, názory v uvedených básních spojení) vidí lidstvo

v harmonii s vesmírem. Rozdíl v postojích je u těchto tří textů vyjádřen perspektivou mluvčích. U Pascala stojí mluvčí mimo většinu („Když vidím lidskou zaslepenost a bídu / když hledím na němý vesmír / a shledávám jak člověk žije bez světla / ponechán sám sobě / a jako zbloudilý v tomto koutku nebes / aniž ví kdo jej poslal“, s. 292–3), u Leibnize je mluvčí prostředníkem mezi stvořitelem a lidmi, jejich učitelem („Polož ruku na mé srdce / tak – neboj se / buď chvílku tiše a naslouchej“, s. 405) a konečně Rámakršňův mluvčí je osvětleným, tím, jehož tělo a mysl obsáhly veškerý vesmír včetně lidstva („Ó moji synové / slyšte! / našel jsem co hledáte / našel jsem to nejvyšší / Bohové a jejich vesmír je nyní pokořen / neboť jsem našel sebe a vás“, s. 407). Tyto tři texty nestojí polemicky pouze proti sobě, ale i proti historickým záznamům (ať již transformovaným, či ne). Kromě Pascalova představují ideální vizi lidstva, jež je však ostatními texty deníku značně oslabena.

Na závěr této části je třeba vysvětlit, jaké je v *Přestupném roce* pojetí volného verše a jaký jeho vztah k verši Whitmanově. Domníváme se, že využití této formy je motivováno několika důvody. Je známo, že Whitman formálně čerpal z biblických žalmů, ale i prací Shelleyho a Emersona (Kirby-Smith 1998: 28–40). Pokoušel se vyjádřit obraz lidstva v dějinách co nejpřesněji odpovídající formou, tj. formou, která by zahrnovala nekonečně mnoho hlasů, zachycovala simultánně celou Ameriku, synekdochicky pak celý svět. Jeho využití jazyka v poezii je blízké Shelleymu, Whitman jej chápe jako „něco, co se rodí z práce, potřeb, vztahů, radostí, citů, vkusu celých generací lidstva a má široké základy blízké zemi. Konečná rozhodnutí tu činí masy, lidé stojící nejbliž konkrétnímu, co nejvíc pracují se skutečnou pevninou a mořem“ (Whitman 1963: 573).

Vedle rétoriky věštců a proroků typické pro žalmy se zde ústrojně objevuje jazyk obyčejných lidí a celek pak budí zdání mnohohlasí, v němž má každý právo promluvit. Whitman sám tento tvar označil jako „ensemble“. Typické pro něj je nejen využívání prózy a verše najednou, ale i kombinace různých stylů a rejstříků. Jak tvrdí Eniko Bollobásová, „ensemble“ je „předchůdce techniky koláže ve dvacátém století a předznamenává nejen pojem ‚pole‘ v poezii, ale i pozdější technicky obtížnější skladby jako *Pustou zemi* T. S. Eliota, *Most* H. Cranea, *Paterson* W. Carlose Williamse a *Maximum Poems* Ch. Olsona“ (Bollobásová 1986: 87).

V textech využívajících lexikální expresivity, tj. Pascal, Horatius apod., se využívá kontrastu tématu a způsobu vyjadřování. Pracuje se zde s narušením čtenářských očekávání založených na tradičním spojení žánru a stylu. (Poukaz na spojení vysokého a

nízkého je patrný i v názvech sbírek, kam byly později tyto texty zařazeny – *Marsyas* oproti apollónské *Černé lyře*.) Podobně lze vnímat i dopisy převedené na veršové řádky, opět se mění způsob čtení a chápání celého žánru. Na rozdíl od dopisu, v němž se při čtení postupuje lineárně s pauzou na konci syntaktického celku, je v básni každý verš zastavením. Termín „ensemble“ se nabízí pro označení struktury celé sbírky, avšak vzhledem k tomu, že ještě sbírka nebyla interpretována v úplnosti, ponecháme tuto otázku otevřenou.

Další způsob, jakým se Whitman pokusil formálně pojmut svět v jeho šíři, spočívá v hojném využívání výčtu a syntaktických paralelismů. Grafický vzhled řádky není ovlivněn rytmickým uspořádáním, ale závisí na sémanticko-syntaktických rysech skladby. Paralelní konstrukce v souřadném spojení jsou „také typem koordinace, ač na vyšší gramatické úrovni než výčet. Epická skladba bez příběhu [*Stébla trávy*] je tvořena tak, že představuje neukončenou přítomnost a minulost, jež se vypuštěním příběhu stala přítomností“ (Bollobásová 1988: 105). Domníváme se, že tento rys platí i pro veršované texty tematicky spojené s obdobími tyranie. Srovnáme-li způsob konstrukce těchto básní, zjistíme, že se zde využívá výčet, umístění jedné skutečnosti na jedné řádce a objevují se zde souřadně přiřazené větné celky, opět kryjící se s hranicí veršového řádku. Podobnost na rovině formální, motivické i tematické pak tyto příběhy vybízí chápat jako konzistentní celek, paradoxní paralely na téma neukončeného obrazu lidského utrpení.

## **Autorské mýty a variace**

Tento oddíl je ze všech čtyř nejrozsáhlejší a i tematicky nejroznorodější. Vedle záznamů o pouličním dění se zde objevují poznámky ke stavu současného umění, autorské neboli literární mýty (Sellier 2002)<sup>11</sup> či variace na folklorní útvary (o těch jsme se zmiňovali již při interpretaci textů cizích beze změny). Oproti dvěma předchozím oddílům jsme se

---

<sup>11</sup> Philippe Sellier ve stati *Co je literární mýtus?* uvádí tři rysy, které odlišují původní a autorské (literární) mýty: 1) literární mýtus nic nezakládá ani nenastoluje, 2) je písemný a autorský, 3) není považován za pravdivý. I přes písemnou podobu autoři literárních mýtů často odkazují na původní mytologickou oralitu, a to pomocí rytmického vyprávění či orální stylizace. Sellier poukazuje na literární mýtus především v různých variacích na „etnicko-náboženský mýtus“, v apokryfních příbězích nebo ve variacích hrdinských eposů.

rozhodli rozeznávat texty povahy umělecké a neumělecké, i když ne vždy je hranice jasná. Důvodem k tomuto kroku bylo především zaměření těchto pasáží, ponejvíce postavené na kritice konkrétního díla.

Prvním celkem jsou básně tematizující soupeření mezi jednotlivými zvířecími druhy a člověkem, objevují se pospolu na přelomu května a června. Můžeme je chápat jako autorské mýty o počátcích lidského rodu. Vyprávěcí perspektiva je záměrně přisouzena těm, kterým s příchodem člověka hrozí nebezpečí (a jejichž perspektiva by v tradičním mýtu byla potlačena). Žánrově jsou tyto básně podobné apokryfu, hlavní postavou však není tradiční vítěz, ale poražený. Často se zde mluví v ich-formě (Z deníku mamuta, Pád velryb, Soumrak titánů) či v plurálu (Na prahu rostlin, Dobyť vzduchu, Kůropis), a ačkoliv jsou mluvčími ve většině případů zvířata či rostliny, tj. ne-lidé, jejich promluvy jsou výrazně personifikovány. Mluvčí nejenže hovoří, ale cítí a přemýšlejí, nejsou tedy o nic primitivnější než lidé. V popisu se však jejich původ projevuje na rovině lexikální, nedostatek zkušenosti s lidským světem jim brání vyjadřovat určité skutečnosti jejich pravými jmény, ale nutí je věci popsat metaforicky nebo tak, jak se jeví na první pohled, bez pochopení smyslu, což připomíná dětskou perspektivu („Vracel jsem se k pasti po několika dnech / a zdálky vidím / tisíce těch vzpřímených zloduchů / skákat padat před skalami a kolem pařezů / pářit se a ryčet do rytmu marného volání / bratra tam dole probitého / Mozek mu zamrzl: Ze spáry útesu / vyběhl jeden z červů / a nesl jako nějaký dar bohů / bleskem obalený hnát stromu / a hodil jej do hrobu / pod vyčerpané zajaté tělo“, Z deníku mamuta, s. 158).

Činnost lidí se jeví jako destruktivní nesmyslná hra a jazyk mamuta je natolik kultivovaný (včetně využití volného verše), že je těžké nalézat pro lidstvo pochopení. Tento způsob podání dějin nás opakovaně nutí vnímat, jak se historie konstruuje a jak souvisí její hodnocení s tím, kdo mluví, ke komu a z jaké perspektivy.

Nejednoznačnost tohoto celku básní je dána i tím, že ani zvířata nejsou prezentována jako absolutně kladná, Království čtvernohých (4. června) či Zpověď supy (17. června) popisují společnost sice zvířecí, ale paradoxně velmi podobnou tyransky zvráceným formám vlády, na něž se v *Přestupném roce* odkazuje jinde („Tak nařízení rozšířeno na každý sudý den / vypsána soutěž plynulého organizování válek / pořádány veřejné hry vraždění / zbudovány univerzity zabíjení / dokud by znovu nenastal přirozený život / nevyhynula úzkost z přezvívání / a nenastolen věk umění pokoje“,

Království čtvernohých, s. 157). Personifikace zde představuje přechod k lidskosti v záporném smyslu.

V centru pozornosti zde nejsou jen lidé a zvířata, ale i rostliny, vodstva či atmosféra. Ve Vítězství hada se společně domlouvají jednotlivé elementy, člověk zde ještě vůbec nemá místo. Záměrně jsou však opět živly personifikovány a jsou jim přisouzeny vlastnosti spojené s vládnutím („- Dej nám čas! / pravil žár jedněmi ústy s větrem / A země přikývla / Z království temen povstala knížectví balvanů / z Atlantidy štěrk impérium písku / ale vzduch ztrácel krev dál / až větru stačilo dechnout / aby kdekoli vyrazil prachový maják“, Vítězství hada, 9. červen, s. 164). Máme před sebou stvoření světa, při němž člověk nemá žádný podíl na moci, rozhodují zde elementy, jež ho předjímají a také přežívají.

Básně z této skupiny zachycují dějinný okamžik, v němž se jeden rod ocitl na pokraji záhuby. Situace je zde sice ovlivněna subjektivizovanou perspektivou (takže verze pouze jedné strany nutně budí sympatie), ale uvažujeme-li v kontextu celého *Přestupného roku*, pak tyto okamžiky zapadají do vytvářeného obrazu věčně se proměňujících vlád, pozic moci a podřízení, v němž lze jen s obtížemi nalézt definici spravedlnosti. Podobnost zvrátů, utrpení na straně jedné a zpupnost na straně druhé dále odkazují na to, že dějiny nesměřují k vyššímu morálnímu stavu člověka a živých bytostí obecně, ale že jednání těchto stvoření v různých dějinných fázích se překrývá, existuje simultánně v minulosti, ale nachází své obrazy i v přítomnosti. Konečně tedy vzniká palimpsest událostí – zapisovaných přes sebe, aniž by bylo možné je od sebe oddělit.

Další skupinu textů vlastních tvoří básně využívající folklór, a to jak ve smyslu žánrovém, tak i lexikálním. Kolář v Dovětku autora ke třetímu svazku *Spisů* mluví o potřebě všimnout si tzv. městského folklóru, běžně mluveného jazyka, originálních frází (idiomů) nebo úsloví v tehdejší době užívaných. Jde o texty, o nichž jsme již mluvili v souvislosti s původními pohádkami, modlitbami apod. Považujeme zde za důležité zejména dva prvky. První z nich je vztah poezie (a umění obecně) k daným žánrům. V pohádce, modlitbě, smlouvě, receptu či snáři se objevují více než v jiných žánrech ustálené narativní i rétorické postupy (opakování, enumerace, expresivita, didaktičnost), blíží se tedy svým charakterem hře a rituálu, jak je definuje Johann Huizinga (Huizinga 2000).



Na rozdíl od rituálu však folklorní útvary svým tématem nestojí ve sféře posvátna, naopak některé mají blíže spíše k triviálnímu. Pokud se však do receptu či pohádky na místo přízemních motivů dosadí poezie či umění, tyto žánry se pozvednou na úroveň vyšší. Je zde popsán rituál, jak přistoupit k poezii, jak ji pojmout a jak se jí oddat. U Huizingy hra/rituál odkazuje ke skutečnosti v různé míře, v přítomných básních se o umění hovoří ve vztahu k aspektům mimoestetickým vždy, oproti hře jsou otázkou života a smrti. Především jde o hledisko mravní, umění není uměním, pokud neoslovuje a slouží jen samo sobě („abych dnešní noci / já chudý / na těle i duchu pomoci potřebný / milost obdržel / jejich pomoc všech pomocí / a žádanou báseň / která by mně a každému kdo ji bude číst / darovala vše co může báseň dát / modlitbu i kletbu / promlouvající hlasem života i smrti / pláčem krásy i smíchem všednosti / srozumitelnou rostlinám i zvíři / mateřskou jako země / otcovskou jako vzduch / lhostejnou jako voda / nevinou jako ptáci / věřící jako já v tebe / Královno slunce,“ Modlitba k poezii, s. 97).

Poezie i skutečnost jsou zde personifikovány a je na básníkovi, aby je dokázal oslovit, přičemž se stále tematizuje, že vztah básníka k poezii je vždy vztahem antiteze (konkrétně v Modlitbě k poezii se rétorika blíží až baroknímu vzývání typickému pro mariánský kult), slabosti a energie, prosby a milosti. Proto se objevuje časté zaříkávání, symbolické opakování rituálních úkonů, jejichž narušení by způsobilo nepřízeň poezie či dokonce záhubu básníka („Potom ulehne s rozpřaženýma rukama tváří do trávy / a zašeptá do země: / *Chodila Kráse po palouce / potkala ji Zkáza šereda / Kam pospícháš? / Na Jiřího Koláře / Nechod' k němu studánko / na hnojišti ležel Job / šla kolem Poezie ptačí rodička rybí královna / měla v těle devět mečů a řekla mu: Vstaň!*“, Nemoc poezie, 28. květen, s. 144). Poezie zde přesahuje svou hodnotou a mocí koncepty krásy a ošklivosti, není pouze artefaktem, ale zdrojem života (v archaickém smyslu funguje jako farmakon).

Poezie má moc nejen nad lidmi, ale vytváří svůj vlastní svět. V Měsíčníku poezie ze 7. května se praví, že básník „musí ovládat jazyk poezie / neboť básně se dorozumívají / a nenechá trpět jedna druhou“ a zároveň (byť jiný den onoho měsíčníku) že „nesmí nevědět / že básně jsou ideálními dějinami / lidské důstojnosti a ne podlosti“ (s. 107–109). Básně tedy na rozdíl od lidí uchovávají vědomí sounáležitosti i přes časové a kulturní rozdíly, proto představují ideál, kam by lidé měli směřovat. Právě zde se znovu tematizuje rozdíl mezi poezií a námi žitou skutečností, mezi ideálem a nenapravitelnou nedokonalostí.

Několik básní zde využívá prostředků autobiografičnosti, ať již pomocí autorova jména (Nemoc poezie, Svatební smlouva), či nepřímou odkazem k podobnosti osudů mluvčího a Jiřího Koláře (Kšaft, Modlitba k poezii). Poukazem k osobnímu se v těchto variacích využívajících zažitá žánrová schémata tvoří další významová rovina, jež podporuje chápat text v kontextu autorského subjektu a jeho obrazu. Tímto se tyto básně také odlišují od žánrů folklorních, jejichž smysl je univerzální, bez závislosti na autorovi (mají-li vůbec známého tvůrce) a době.

Specifickou skupinou mezi těmito čísly jsou ty, jež byly později ve většině případů zařazeny do sbírky *Marsyas* a *Vršovický Ezop* (k nim se také vztahuje označení „městský folklór“). V prvním případě jde o skladby, jež mají formu monologu, resp. dialogu, v němž hovoří jen jeden komunikant, nebo vnitřního monologu (např. Nechá se ožrat od molů, Padok, Móda Noe, Když na sebe nebudu držet). Výjimkou je prozaický text *Pikar Sojka* z 10. října, souvislost s těmito básněmi je však tematická. Texty spojuje motiv osudů běžných lidí, poukaz k neznámému, ale nikterak menšímu utrpení. Jsou charakteristické hovorovostí, citováním přímé řeči, eliptičností výpovědi a na rovině sémantické pak určitým rysem beznaděje. O životě jedince se zde mluví z pohledu druhého a navíc retrospektivně (Padok, Móda Noe), pokud je monolog komusi určen, pak zde chybí jeho odpověď. Nadto například v básních *U holiče* či *Padok* působí osobní příběh pouze jako shluk slov, jímž je možné zaplnit čas, aniž by mluvčí vůbec docenil smysl toho, o čem vypráví. „Takových lidí se rodí málo. / Pro toho nebyla rodina nic, život nic, ani máma, / měl sbírku kopaček, triček a odznaků na auto. / Tuhle jubilejní Spartu mi dal, než zavřel oči. / Všechno střelil, když přišla holka, / nechci strašit, ale padokovskou krev nemá. / Račte pudr? Zasloužil uložit v dresu. / Trochu krému? / Další prosím... / Kulhavého Šmitmajera jste znal?“ (s. 384–385). Na jiném místě tohoto textu jsme již analyzovali příběhy osobního neštěstí ve formě dopisu (s autentickým základem). Se změnou perspektivy a stylu vyjádření (jak je patrné již z názvů) zde osudy lidí nabývají lehce tragikomického nádechu, ačkoliv v obou typech textů se tematizují podobně všední (byť neméně závažné) starosti jako nemoc, nevěra či chudoba. Znovu se tedy prosazuje moc slova, znovu se poukazuje na důležitost způsobu podání jakéhokoliv příběhu.

Druhým typem textů využívajících městského folklóru jsou stylově aktualizované pověsti a příběhy – *O moudrém Šalamounovi*, *O Libuši* a *Přemyslovi*. Tradiční příběh s ponaučením se zde převádí do obecné češtiny při zachování syžetu, přičemž narušení

obecně zažitého vnímání dějů je natolik silné, že tyto texty lze označit za autorské. Podobně jako v případě takto upravených textů filosofických a etických (Horatius, Pascal) se zde v podstatě provokuje schopnost čtenáře chápat text nejen na rovině smyslu, ale i formy. Vystává otázka, v jakém vztahu je tato verze vůči originálu, co se s textem děje při změně vyjádření. Domníváme se, že tyto texty fungují jako celek apokryfů ve sbírce *Marsyas*, ale zároveň zde vystupují jako neskrývaný poukaz na past, do níž může nejen čtenář upadnout, pokud přistoupí na fixované pojetí dějin, spravedlnosti a nezbaví se nechuti vidět realitu takovou, jaká skutečně je. S těmito texty souvisí i variace Vršovický Epiktet, jež se vztahuje k části XXXIII *Nového Epikteta* (první zmíněný text je obecněčeskou, až vulgární verzí druhého, význam a funkce však jsou též), dále pak záznamy idiomů, slangu a profesionalismy (Úsloví Jindry Krause a Tondy Buralta, Slova). Prostředkem k narušení stereotypního vidění reality je Kolářovi slovo a styl, a zejména nabývají-li příznakovosti.

Poslední skupinou autorských textů jsou básně a prózy, jež také tematizují každodennost, ale vyjádření není stylově expresivní. Jde jak o záznamy absurdních situací z tramvaje, obchodů, tak o krátké záznamy hovorů lidí (Fronta před řeznictvím, Památka po tatínkovi, V tramvaji, Jako jizvy). Jde o scény a skeče, které odhalují nekonečné možnosti reality co do nepravděpodobnosti a nepředvídatelnosti, jako by skutečnost nabízela více příběhů, než jaké dokáže stvořit umělec. Charakteristickým rysem těchto čísel je zdánlivá nepřítomnost prožívajícího, je zde svědek, ale bez výraznějších emocí a hodnotícího postoje. Mluvčí nesměruje svou výpověď potenciálnímu posluchači, ale nadto jako by ani neměl vlastní nitro, v němž by sledované události rezonovaly. Nechává mluvit osoby, s nimiž se setkává, ponechává jim jejich jazyk a styl, ať již ve formě prozaické nebo veršované.

Vedle těchto stojí záznamy veřejných událostí (V Alšovce, Je opravdu máchovský první máj aj.) a záznamy týkající se konkrétně Jiřího Koláře a daného období (V Petrkově, Zemřel Saša Rašilov, Slavia, S J. W. na pohřbu, Konečně z krku sloupce Stébel trávy, U profesora J.). Spolu s úvahami nad uměním obecně či konkrétně tvoří tyto jediné ryze autobiografické zápisy v *Přestupném roce*. Paradoxně v celkovém počtu textů *Přestupného roku* jde o zanedbatelnou část a i to prokazuje, že pojetí autobiografičnosti se zde vymyká tradičnímu vymezení na základě ich-formy, subjektivní perspektivy a časového ukotvení v reálném prostředí žitém autorem textu.

## Disiecta membra

### Úvod

Deníkové dílo *Celý život* Jana Zábrany pokrývá období od padesátých let v rodném Herálci u Humpolce až po *Zápisky z nemocnice* psané v posledních měsících života roku 1984. V přítomné práci nás bude zajímat pouze období vymezené léty 1970 až 1984. Zaměříme se nejprve na vztah deníku a sbírek, tj. souvislost autointertextuální, výskyty a podoby společných básní, případně autorské komentáře ke sbírkám a jejich relevanci ve finálních verzích.

Dále bude naším tématem druh zápisů ve vztahu ke chronologii celého deníku, tj. ve kterém období ten který formálně-tematický typ záznamu převládá.

Poslední, nejobsáhlejší část bude věnována interpretaci nejčastějších témat textu. Rozhodli jsme se neinterpretovat záznamy chronologicky a individuálně, ale domníváme se, že v celém deníku lze vysledovat několik motivů a témat, k nimž se subjekt vrací po celou dobu psaní. Tematicko-motivická analýza bude zkoumána spolu s převládajícími narativní postupy při vytváření obrazu subjektu a jeho odkazování k sobě, druhému (čtenáři) a žité realitě, dále se zaměříme na práci s časem, čas psaní a čas záznamu a vztah mezi cizím a vlastním textem.

V této části se postupně budeme zabývat pěti tematickými celky, jež se v textu vyskytují. Je samozřejmé, že se mnohdy prolínají, nicméně budeme se snažit argumentaci co nejvíce podložit citacemi a vystihnout specifika jednotlivých témat. Dále bude prohloubena formální analýza spojená s jednotlivými tématy – neboť témata nekorespondují vždy s výše vymezenými celky formálními (tj. podoba subjektu se může vyjevovat v básni i vzpomínce).

### Deník a sbírky

V této části se budeme stejně jako v celé práci věnovat pouze deníkům Jana Zábrany z období prosinec 1970 – duben 1984 označeným jako *Disiecta membra*.<sup>12</sup> Důvodem

---

<sup>12</sup> Zábrana 2001. Všechny následující citace vycházejí z tohoto vydání. Autorský subjekt budeme označovat jako Zábrana, ač jsme si vědomi, že nemůže být ztotožňován s psychofyzickou osobou jménem Jan Zábrana.

takového omezení je kompaktnost tohoto celku, samotným autorem vyčleněným, a jeho časové rozpětí, jež je dostatečně široké, že z něj lze vyčíst obecnější směřování a charakter zápisů. Pracujeme se čtenářským výběrem (zařazeným do svazku *Celý život* obsahujícího Zábranovy deníkové záznamy z 50. a zčásti 60. let), jenž celek 127 sešitů přináší přibližně ze dvou třetin. Editoři Jan Šulc a Dušan Karpatský v Ediční poznámce uvádějí, že hlavní část vynechaných textů jsou úryvky ze Zábranovy četby, překládaných autorů a varianty k překladu (Šulc 2001: 1067–1070). Vzhledem k tomu, že osud jeho sbírek odráží i osud jeho deníků, uvedeme stručně Zábranovu básnickou bibliografii a styčné okamžiky tvorby v *Disiecta membra*. Stejně jako deníky vycházely sbírky s mnohaletým zpožděním a Zábrana sám v nich dělal řadu úprav.

*Utkvělé černé ikony* (ve sborníku *Život je všude* z roku 1956, který vznikl péčí editorů Jiřího Koláře a Josefa Hiršala a byl knižně vydán nakladatelstvím Paseka roku 2005, se sbírka objevuje pod názvem *Černá lyrika*) mají vročení 1953, jejich jádro vzniklo mezi léty 1953–1955, vydány byly v nakladatelství Mladá fronta roku 1965.

*Stránky z deníku* (v almanachu *Život je všude* jsou básně uveřejněny pod názvem *Anály*) mají vročení 1955, přičemž hlavní část byla vytvořena mezi léty 1953–1956, a sbírka byla jako celek vydána v nakladatelství Československý spisovatel roku 1968. Autor sám plánoval napsat pokračování, jež by čerpalo především z období 1977–1983. Sbíрка jako celek nevyšla, nicméně torzo bylo připojeno k vydání *Stránek z deníku* ve svazku *Básně* (1993) jako oddíl IV.

Poslední ucelenou Zábranovou sbírkou je *Samosoud*. V Hiršalově a Kolářově sborníku byla uveřejněna část básní pod názvem *Léto s Helmuthem*, sbírka vyšla jako celek v nakladatelství Mladá fronta roku 1968 jako *Lynč*, nicméně v létě roku 1976 si autor do deníku poznamenal, že je třeba tento název změnit (s. 476). Souborné vydání z roku 1993 tento záměr respektuje.

První edicí Zábranových textů je výbor *Jistota nejhoršího* (Praha, Československý spisovatel 1991), jenž obsahuje Zábranovy netištěné básně a deníkové záznamy, druhou pak *Zed' vzpomínek* (Brno, Atlantis 1992). Ta shrnuje Zábranovu stejnojmennou sbírku, jež vznikala pod názvem *Samomluvy* od 30. ledna 1969 a jejíž hlavní část spadá do let 1969–1971. Ve svazku dále jsou dvě básně z roku 1972 a dva texty vzpomínkového a úvahového charakteru zařazené do sbírky roku 1983.

Roztříštěnost Zábranových textů je charakteristická pro deníky i básně, v denících se mnohdy objevují básně později publikované samostatně v jiné sbírce. To zčásti platí o

textu *Havran* (ve jmenovaném sborníku jako *Hrůzy*), jehož verše (infinitivní konstrukce umístěné na jednom veršovém řádku) se objevují v zápiscích z roku 1966 i po roce 1970. Sám Zábrana se k textu v denících několikrát vyjadřuje – ze strachu, aby „s čímsi přišel pozdě“ z něj část zařadil do právě sázených *Černých ikon* (s. 425). Samotná skladba byla autorem v roce 1970 odmítnuta po redakčních úpravách nakladatelství Dialog, nicméně dál na ní pracoval až do roku 1971 (Trávníček 1996: 105).

Vztah mezi básní publikovanou ve sbírce a deníku uvedeme na případech básní *Havran* (s. 201 a 263), *Běsi*, *Ofěra*, *Četba starých novin* a textu bez názvu z 25. 4. 1983. Z *Havran*a si Zábrana zaznamenává tuto verzi závěru: „vědět, že rakev, že rakev jsou ta jediná prkna, která znamenají svět... že každý den v ohnivém kruhu... celý život.“ Ve finální podobě pak fragment získává na stručnosti a pádnosti: „vědět, že v cirkuse v ohnivém kruhu uhoří každý den / kousek lva / ... celý život“ (Zábrana 2003: 109). V obou variantách je však zachován poslední verš, jenž se shoduje s prvním celé skladby, což podporuje obraz cyklického plynutí času a neodvolatelné stereotypičnosti lidského údělu. Kromě tohoto výskytu je v *Disiecta membra* ještě jeden verš shodující se s variantou 90 (s. 201), ve výboru *Jistota nejhoršího* pak jsou v náčrtcích ke skladbě ještě dva krátké úryvky (Zábrana 1991: 67 a 76), jež lze nalézt i v deníku (s. 197 a 189).

*Běsi* je název básně uvádějící sbírku *Stránky z deníku* a odkazující k Srpnu 1968, v *Básních*, resp. *Stránkách z deníku* (posledním oddílu), má vnošení 25. 8. 1968 (s. 179), v *Disiecta membra* spadá do období mezi 18. 8. a 3. 10. 1973 (s. 248). Varianta v deníku má šestnáct veršů nedělených do strof, publikovaná verze postrádá verš čtvrtý, pátý, desátý a jedenáctý, celek je rozdělen na dvě čtyřveršové strofy a prostřední trojveršovou, což podporuje důraz na jednotlivé části a konkrétnější obraznost. Expresivnějším prvkem je i věta ve třetí verši poslední strofy vysázená v kapitálách. Z hlediska lexika jsou úpravy minimální (z nich budou/z nich ze všech, a obnoví flóru střev/a svinou korouhev, pomínou detail/přehlédnem detail, zas začnou volat/zas pro nás přijdou, honit/hnát), avšak je zřejmé, že díky nim vystupuje ve *Stránkách z deníku* více osob, respektive Zábrana sem vnáší kolektivní plurál, jenž zvýznamňuje společnou zkušenost. Oproti tomu varianta z deníku využívá ich-formy v singuláru proti er-formě („Zas začnou volat, honit pod prapor, / na který jsem jim nepřísahal.“), což podporuje obraz Já jakožto pozorovatele, toho, kdo stojí mimo.

Fragment *Ofěra* v *Disiecta membra* (s. 561) z období od 2. 11. do 28. 12. 1977 je využit v básni *Aféra Ofěra* (Zábrana 2003: 184), jež jej vysvětluje vzhledem ke kontextu

historickému. Konečná verze má vnočení 9. 11. 1977 a je připsána památce Jiřího Pištory – z deníkové podoby přebírá pouze obraz hlavy v plynové troubě. Nicméně, to, že jde o sebevraždu Pištorovu, je zřejmé právě z deníku – záznam období po 11. 10. 1971, v němž Zábrana podává retrospektivně poslední dny přítelova života, včetně hořkého poukazu na to, jak snadno lze přehlédnout něčí utrpení a smrt (s. 202–203). V souvislosti s výročím Pištorovy smrti se v deníku objevuje i netitulovaná báseň ze dnů od 4. 10. do 10. 11. 1971 (s. 199–201) s věnováním Jiřímu Pištorovi. Tento text je rozšířen ve sbírce *Zed' vzpomínek* pod názvem Devátá (+ J. P.) (Zábrana 1992: 76–81), není ale dokončen. Je označen jako 1. náčrt a datován 10. (?) října 1971, první výročí smrti Jiřího Pištory.

Odkaz na sonet Čtenář bulvárních novin s vnočením 28. 5. 1983 a věnováním Josefu Bruknerovi z *Básní* (Zábrana 2003: 190) je v *Disiecta membra* (s. 939) identifikovatelný podle data, ale odporuje konečné verzi. Zábrana mluví o sonetu, jenž bude mít název Četba starých novin a jenž vznikl kombinací dvou zápisů v deníku přítomných. Avšak pravděpodobně jde o dvě různé básně, protože ani ony dvě části, jež by odpovídaly textu v *Básních*, jsme nenašli. Text, jež Zábrana zařadil jak do deníku, tak do *Zdi vzpomínek*, je jeden záznam vzpomínkové povahy. V *Disiecta membra* je jeho vznik datován 21. 3. 1954, zapsán do deníku pak 25. 4. 1983 (s. 933). Ještě předtím je však zařazen do sbírky, dle tamější datace 6. 3. 1983 (s. 108–110). Z těchto výskytů je patrné, že Zábrana své deníky využíval nejen jako prostor pro citace cizích textů či výroků, ale i pro své vlastní autorské záměry, konkrétně pro uchování textu, případně konkretizaci okolností jeho vzniku.

Básně nejsou do sbírek přebírány v plném znění, což může být dáno nedostatkem času k vydání sbírek (viz osud *Zdi vzpomínek* či plánované sbírky *Stránky z deníku II*), ale i Zábranovou potřebou docílit ideálního tvaru básně. Tomu odpovídá i tvrzení v Ediční poznámce o vynechaných variantách překladatelských a Zábranově přístupu editora k vlastním textům.

## Dělení

Záznamy deníků *Disiecta membra* jsme rozčlenili na tři části, a to jak z hlediska chronologického, tak tematického. První je období od prosince 1970 do jara 1973, druhá od 17. 3. 1973 do roku 1981 a závěrečná od roku 1981 do konce zápisů *Disiecta*

*membra* (od 23. dubna až do konce záznamů, jež nejsou datovány). V prvním rozmezí můžeme nalézt především úryvky z vlastní poezie, dále pak citáty z rozhlasu a tisku vztahující se k dobové realitě. Záznamy jsou krátké, často bez komentáře.

Prostřední, nejdelší období je typické tím, že mluvčí nahrazuje citáty hlubší reflexí. Zábranovy úvahy se týkají témat uměleckých, politických a samozřejmě osobních. Charakteristická je autorova schopnost divergentního uvažování; záznamy se prodlužují, obsahují více témat a linií, Zábrana také uvádí podrobnější ukázky z překladů a děl cizích autorů.

Poslední období charakterizuje návrat ke stručnosti a především k většímu sepětí s dobovou realitou. S prvním obdobím je spojuje zájem o fráze, citáty, ale i archaismy, dialektismy a neologismy. Reflexe se omezují na wisecracky, lakonická moudra, často dosti cynická. Zábranovy úvahy se zde téměř nevracejí do minulosti, jsou vztaženy k současnosti zápisu. Častým motivem je v tomto posledním období slovo, a to jak ve smyslu zaznamenávání archaismů či dialektismů, tak ve smyslu úryvků o překladu a překladatelích.

## **Obraz Já**

Záznamy v *Disiecta membra* můžeme rozdělit z hlediska stylu a autorství dle několika kritérií – veršované a prozaické (včetně básní v próze), vlastní a cizí, cizí umělecké a cizí zaslechnuté v hovoru (byť i zde dochází přirozeně ke stylizaci již výběrem a zařazením mezi ostatní texty, a tudíž se zde projevuje estetický záměr), parafráze, jazykové hříčky, úryvky z překladů vlastních i cizích. Jedním z nejčastějších motivů (přítomným hlavně v prvním vymezeném období) jsou infinitivní konstrukce uvedené odrážkou a malým písmenem a neukončené tečkou. Ediční poznámka výboru tvrdí, že jde o původní náčrtky k Havranovi (Šulc 2001: 1068), infinitivní konstrukce však mohou vyjadřovat různý smysl. Explicitně je to zřetelné na těchto třech úryvcích: „Zahlédnout ještě jednou toho šťastného hráče / jak odchází / z místa triumfu obklopen / houfem hlučících / farizejů (...)“; „vracet se do města, kde na rohu každé ulice se na mne ušklíbá vzpomínka“; „Napsat texty o okolnostech vzniku a publikace sbírek – kvůli nesmyslnému věštění kritiků o posloupnosti vývoje – je nutné!“ (s. 194, 195, 198). Infinitiv může odkazovat nejen k subjektu („já se vracím“), ale také k obecnému lidskému údělu, jenž se neomezuje místem, časem ani perspektivou mluvčího. Vyjadřuje to, co se na světě děje



neustále. Infinitiv funguje také jako příkaz („je nutné!“), přičemž opět není podstatné, zda jde o imperativ mluvčímu či komukoliv. Posledním z významů je přání, formálně tedy kondicionál („kdybych mohl zahlédnout“).

Graficky podobným útvarem jsou krátké výroky s kapitálou a ukončené tečkou. Může jít o autorské wisecracky, ale také o citace z novin, rádia či hovoru. Původ je mnohdy složité určit. U některých je v závorce uveden zdroj a datum, u jiných jakýkoliv komentář chybí, a to i v případě, že jsou uvedeny uvozovkami: „I am no longer fit for life. I am soon to die“; „Blinkry vyhod' doleva a jed' doprava“ (Z mudrosloví českého lidu); „Bez rizika nemá hra smysl.' Jasně, má řeč! Ted' jde jen o to, jestli člověk pokládá život za hru nebo ne. Jen o to“ (s. 793, 581, 469). Domníváme se, že pasáže (spojení) neoznačené, ale s uvozovkami jsou dílem Zábranovým, protože v případech citování cizího je pečlivě dodržování uvedení autora (byť anonymního), případně textu, rozhlasového pořadu, z něhož výrok pochází. Je však nutné zdůraznit, že i v případě citovaných záznamů se mnohdy mísí osobní s neosobní, tj. kromě závorky vymezující zdroj je zde často i závorka ohraničující komentář, případně parafrázi citovaného: „Vláda vydala usnesení k organizaci předmanželského styku... (rozhlas, 1. prosince 73, 11.05 hod.) ...včetně nárazových akcí...‘ (Doopravdy, to si nevymýšlím! Fakt, i s tím dodatkem!)“ (s. 260). Skrze komentář a především jeho spojení se stylově odlišným citátem nabývají záznamy adherentní expresivity a vzniká zde dialog – mezi dvěma různými texty, ale i odkazem ke čtenáři, ať již se jedná o samotného autora nebo čtenáře implikovaného. Smyslem je nejen zaznamenat tupost doby a frází, ale zdůraznit ji, případně se jí vysmát, a tím ji alespoň slovně pokořit.

Motiv využití cizího textu se objevuje i v delších citovaných pasážích, zejména v úryvcích z překládaných textů, ale i z textů jiných autorů. V prvním případě jde hlavně o verše, v druhém jsou to zejména texty autorů, jimž není umožněno publikovat – především Josefa Škvoreckého.<sup>13</sup> Tyto záznamy mají charakter dokumentu, podobně jako citace z médií, ale účel je jiný. Zábrana zde dává prostor cizímu, protože by jinak texty upadly v zapomnění. Nehodnotí je jako v předchozím případě, ale jeho vztah k nim lze snadno interpretovat již ze samotného uveřejnění. Podobný smysl mají i podrobné záznamy různých literárních událostí z minulosti (setkávání u Josefa Jedličky, Mikuláše

---

<sup>13</sup> Např. s. 582–588. Na třech stránkách zde Zábrana podrobně převypravuje sedm Škvoreckého povídek z 50. a 60. let, jež do té doby (duben 1978) nebyly publikovány. Jde o povídky Cesta k ateliérům, Divák v únorové noci, Zákony džungle, Špinavý krutý svět, Russians gave blood, Malá Dorritka a povídka, na jejíž název si Zábrana nedokázal vzpomenout.

Medka, návštěva Allena Ginsberga v Praze), jež svou „objektivitou“ připomínají doklady v kronice. (Tematicky se blíží podobným líčením setkávání v *Letu let.*) Upadnout do zapomnění skrze doslovné citace však Zábřana nedá ani případům plagiátorství nebo nepovedených překladů. Zde je však hodnocení opět explicitní.

V tomto smyslu lze rozšířit tvrzení Jiřího Cieslára, který tvrdí, že „pod vlivem celoživotního uhranutí smrtí a později i pod nápořem nemoci narůstá v Janu Zábřanovi rok od roku pocit, že je mluvčím mrtvých. Že je tu ‚v zastoupení‘ těch, které režim nevyčítelně zranil či usmýkal až k smrti, byt' se soustředí – pravda – takřka výhradně na osud svých rodičů“ (Cieslar 2002: 341). Zábřana se nepochybně vrací do minulosti, ale zároveň dokáže svůj hlas zcela eliminovat a zrcadlit (literární) realitu skrze uvedení primárních textů nebo faktů (kromě záznamů o úmrtí jsou zde stručné záznamy o tom, co vychází, záznamy o tom, kdo mluvil na jaké téma v rádiu, události politické). Tímto způsobem se *Disiecta membra* stávají i svědectvím o literární historii poválečných a normalizačních let, včetně poukazů k tvorbě vlastních textů a překladů (s. 739). Záznamy v řadě případů v tomto ohledu připomínají klíčový román – reálné postavy jsou zde označovány iniciálami, což pochopitelně ztěžuje porozumění kontextu. Tyto záznamy často tematizují emoce, jako by ani nešlo tolik o reálnou událost, dokumentaci skutečnosti, ale o vyjádření názoru na ni: „Dnes jsem si vzpomněl, jak jsme v posledních dnech srpna 68 byli s Tondou Brouskem u E. Všude kolem stály tanky, ale E. ani v té chvíli nedokázal zapřít svou rozmrzelost vůči Brouskovi a podiv nad tím, že ho právě on přišel navštívit [...] Malichernost i na palubě Titanicu!“ (s. 256). K Cieslarově tvrzení lze ještě dodat, že Zábřana není jen mluvčím mrtvých, ale je též „žalobcem“ představitelů režimu.

Specifickou formu mají vzpomínky, především ty, jež se týkají Zábřanovy minulosti v Humpolci nebo v Podolí v 50. letech. Formálně se vyznačují delším rozsahem, schopností vyvolat ve čtenáři kýženou představu skrze plastické líčení osob, ale i krajiny, vjemů, z hlediska syntaxe pak množstvím složitých souvětí, pomlčkami, trojtečkami. Tyto pasáže jsou charakteristicky uvozeny spojeními „Tak mě dneska napadlo“, „Dnes jsem si náhodou vzpomněl“ apod., jež budí dojem nahodilosti a přirozenosti vzpomínání, avšak jde o ustálenou figuru, jež zdání bezprostřednosti ruší. Čtenář již ví, co od tohoto spojení očekávat.

Množství juxtaponovaných vět je prostředkem metaforického sestupu do minulosti a autorovy paměti: „Teď si vzpomínám, že to bylo snad v roce 70 nebo 71 – matka

v kuchyni dožehlila, oblékla se, zatukala mi na dveře, pootevřela, a když mě viděla v posteli, řekla: ‚Jendo, nevylízej, čti si, já už jdu...‘ A dneska jsem si na to vzpomněl. (Hiltona jsem nepřečetl dodnes). Za čtrnáct dní to bude rok, co je matka mrtva. A za pár dalších dní rok, co je mrtev Mirek Kraft, nejlepší kamarád, nejlepší z mých prvních let v Praze...“ (s. 368). Jedna skutečnost odkazuje na další a vzpomínky se řetězí na základě asociace. Tato rozbíhavost však (jak je patrné z citovaného úryvku) však směřuje nejen retrospektivně, ale i prospektivně. Čas není zobrazen lineárně, jako sled událostí, ale spíše jako proud (příhodný je zde Bergsonův termín „dureé“), v němž mizí ukotvenost v jednom okamžiku. „Ted“ a „tenkrát“ jsou sice konfrontovány, ale patří neodmyslitelně k sobě. Události není možné vrátit, ale s každým návratem ve vzpomínání se aktualizují – přítomnost tedy jako by neexistovala (srov. Trávníček 1996: 101).

Skupinou textů, jež lze též vnímat jako celek, jsou jazykové hříčky, záznamy o neologismech, slangových výrazech, či naopak archaismech. Jsou uváděny buď jako součást zaslechnutého hovoru, nebo pouze jako jednotlivá slova, ovšem většinou s komentářem: „*Nabuzená ženská*“ (slyšeno). Za mého mládí se říkalo *rozrajcovaná*“ (s. 967).

Posledním pomyslným celkem jsou Zábranovy komentáře literárněkritické. Týkají se především překládaných autorů (Ivan Bunin, Isaak Babel, Sylvia Plathová), ale i domácí poezie 70. let i starší (Jiří Orten, Vladimír Holan, raný Vítězslav Nezval). Zábrana v nich mísí detailní znalost jejich děl i osudů s poukazy na vlastní existenci, vztah k objektu je vždy prostředkem charakteristiky subjektu, jeho minulosti i přítomnosti. Výmluvná je pasáž reflektující autobiografii *Promluv, paměti Vladimira Nabokova* (v českém překladu Pavla Dominika vyšla v roce 1998): „Nejvíc mě uchvátilo, co všechno je ze zorného pole odkopnuto; to, co zůstalo, je pod jedinečným individuálním mikroskopem. Ale Nabokov, obraz Nabokova, vystupuje z téhle knihy zcela jiný, neodpovídající představě, jakou jsem o něm měl z *Lolity* a z *Ady* a z knihy *Poems and Problems* (ruské básně + jejich vlastní překlad do angličtiny; anglické básně; jeho šachové studie). Zcela jiný obraz. Je to ledová kniha a zároveň kniha velkého sentimentu. A nepříjemná kniha. Nepříjemná do všech důsledků. Ale kniha“ (s. 574). Zábranovo hodnocení se zaměřuje na obraz subjektu, což je i jeho vlastní téma v celém textu, dalším styčným bodem je i kladné přijetí motivů sentimentu spolu s „nepříjemností“. I tyto dvě figury Zábranovo Já v deníku velmi často spojuje.

## **Já, Vy, On, My, Oni**

Díky tomu, že se v textu nepravidelně střídá několik gramatických osob, vyznačuje se celý deník značnou heterogeností. Mluví zde řada různých hlasů, což boří ideu jednotícího subjektu typickou pro deník.

Osobní záznamy, kde hovoří za pomoci různých gramatických osob Já, jsou mnohdy velmi emotivní, reflektují Já, ale skrze „dokumenty“ je sem vnášena navíc ještě poloha kronikářská, v níž subjekt chybí. Styl odborný, typický pro interpretace textů, je střídán úřední češtinou tisku a rozhlasu (patrné jsou zde normalizační ideologické fráze), ale i obecnou češtinou, až vulgarismy v osobních historkách či hodnoceních. Charakter Já však lze odvodit i ze samotného výběru citací a jejich usouvztažení. V souvislosti s touto mnohostí hlasů (a prolínáním osobního a veřejného) se logicky zvyšuje i mnohost mluvčích v textu vystupujících.

Častou opozicí je protiklad Já versus Oni, tj. představitelé režimu, přičemž singulár je někdy nahrazován plurálem mířícím k celé generaci. Subjekt se obrací i k Ty, což má několik významů. Tím prvním je použití v určité morálně nabádavé replice („Nezapomeň, že přicházíme na svět s oprátkou /pupeční šňůry/ na krku“, s. 472) nebo Ty funguje jako univerzální osoba, jíž se subjekt obrací ke všem čtenářům. Dále je tu však Ty důvěrné, v kteréžto situaci hovoří subjekt k reálné postavě: „...to, cos udělal, je už mimo náš čas, mimo tebe a už o to nemusíš mít starost, ale ten zázrak, to štěstí, že jsem byl od října roku 54 do ledna roku 68 tvým blízkým přítelem, ten mi ještě pořád dochází“ (s. 275). To, že se zde neužívá oslovení, ale osobních a ukazovacích zájmen, podporuje intimitu sdělení. Pasáž je zjevně určena jedinému člověku, který rozumí, podobně jako v dopisu.

Další osobou je Vy, jež na rozdíl od Ty vyjadřuje odstup od druhého, případně dokonce výsměch. V těchto pasážích subjekt využívá rétoriky upomínající na biblický jazyk rozhněvaného proroka – svědka, jenž druhé neupozorňuje na chyby, ale spílá jim za jejich nevědomost a pošetilost – „Když uviděli, že cenzurou ututlané zločiny a zvěrstva by vyšla najevo, zavolali na svou ochranu tanky. Ale co jste od těchhle lidí chtěli čekat? Omyl by byl čekat od nich něco jiného“ (s. 188).

Poslední výraznou osobou je On, a tato osoba má opět několik funkcí. První z nich je splývání Já a On, tento postup se mnohdy pojí s motivem nepochopení určitého vlastního rysu a často se objevuje při vzpomínce. Zábranovo Já vzpomínající vyjadřuje

záměrně odstup od Já prožívajícího, zcizuje se sám sobě: „Je to možné, že ho ženy přestaly de facto zajímat ve chvíli, kdy zemřela jeho matka?“ (s. 493).

On může být dále interpretován jakožto někdo cizí. Ovšem vzhledem k nedostatku významotvorných prvků není jasné, že On rovná se Já, není ani zřejmé, zda nejde o nápady vět pro vlastní příběh nebo úryvky z jiných děl („Stárnul, potřeboval posluchače“, s. 678). Domníváme se však, že konkrétní určení není důležité, ať již jde o postavu reálnou, či fiktivní (další příklady na straně 202 či 337), podstatné je, že jde o odkaz mimo Já. Do prostoru deníku se tak dostává další osud či osudy a čtenář je musí do konstrukce fikčního světa deníku začlenit, což omezuje dominantní pozici Já, ale kontrastem Já a odlišných osob se zde vytváří další významové roviny. Můžeme interpretovat jejich jazyk, vztah k Já či smysl daného výskytu v konkrétní pasáži.

Posledním výskytem třetí osoby singuláru je On-konkrétní. Jde zjevně o reálnou osobnost, již subjekt mnohokrát v textu zmiňuje jako ztělesnění zla a zbabělosti – „Jenže já nemůžu umřít dřív – pokud to bude záležet na mně –, dokud na světě žije jeden člověk, kterému bych nechtěl dopřát radost z toho, že mě přežil... Letos mu je už sedmdesát pět let“ (s. 669). Pro deník není podstatné, že není zveřejněno jméno, ale to, že se zde výrazně prosazuje střet Já a On – skrze toto napětí se nevyjevuje On, ale Já se všemi touhami, ale i nenávisťmi. Nesporným kladem tohoto antagonismu pro text je pak dramatická vyjádření a (ač nepřiznaně) vzbuzování zvědavosti ve čtenáři. Tato zvědavost plyne opět z využití zájmena namísto jména a indicií známých jen osobám Já a On, podobně jako v případě Ty s reálným předobrazem je záznam v podstatě intimní, jeho adresátem je i On.

### **Já jako žalobce**

Opozice Já a Oni je jedním z charakteristických projevů Já, pomocí nichž definuje sám sebe. Z následující ukázky a jejích motivů týkajících se boje zřetelně plyne, nakolik je tento postoj pro Já podstatný: „Můj zájem, má kausa zůstala tam, na tom bojišti 50. let, kde je všechno dodnes živé, ačkoli pozabíjeno, kde jsem *jim* nepřiznal vítězství a *sobě* porážku, kde jsem nic neprominul a neodpustil ani sobě... Příměří bylo vynuceno, ale *mír* [...] byl pro mne vyloučený“ (s. 474). Zábranovo Já nepřestává vynášet obžaloby a poukazovat na viníky zločinů, motiv hnojiště či hromady mrtvých se v textu vyskytuje opakovaně. Oni jsou pro něj nepotrestaní „vrazi“, promluvy připomínají obžalovací řeč či

proslov. Jsou plné argumentů, logických odůvodnění a postupů a mají jasnou pointu. Jeho postoj se vyznačuje úzkostlivě dodržovaným odstupem od stalinistů, nesmlouvavostí a nechutí cokoliv relativizovat. Presentuje se jako ten, kdo odmítá jakákoliv smířlivá stanoviska, protože na rozdíl od ostatních má paměť – „Konjunktura na mrtvých, zatajených, umlčených. Nevěřím na nějakou „spravedlnost“ později, s odkladem, ale [...] tahle ochota utábořit se na vrcholu hnojiště a pohodlně se zařít v prvním patře nad krematoriem nabitým až ke stropu zlikvidovanými – ta by aspoň neměla být zapomenuta“ (s. 642–643). Motiv hnojiště, asijského hnoje či hromady mrtvých se opakuje na několika místech. Ze zkušenosti rodinné, ekonomické a obecně-spoločenské plyne věčná nedůvěra v *jejich* slova i činy a absolutní neloyalita k režimu. Tento postoj také znamená odpor k bagatelizaci toho, co člověk v režimu dělal či nedělal, Já žádá, „ať si tyto nesmyslné generalizace odpustí a mluví jen sám za sebe“ (s. 251).

Svou při Já zaštiťuje jak osudy blízkých, tak překládaných autorů, jež režim odsoudil k podobně svazujícímu osudu jako jeho samého. Je však třeba zdůraznit, že v jeho postoji zcela chybí jakákoliv stopa hrdinství – svůj úděl outsidera chápe jako vnucený, v podstatě jako prohru či skutečně doživotní diagnózu.

S takovým postojem ale přichází možnost nebýt viděn a myslet si svoje, mluvit o Nich v metaforách i přímo, aniž by subjekt musel přizpůsobovat svůj jazyk. Vedle zmíněné bojovné rétoriky se zde objevuje postoj svědka, typický pro litanické skladby typu Ginsbergova *Kvílení* nebo Zahradníčkova *Znamení moci*<sup>14</sup>. „Viděl jsem už všechny zvraty a masky a podoby: lákání na med, zákazy publikování, smrtící kritiky a la Štoll, všechny druhy likvidací administrativních, kriminálních (Zahradníček, Kostohryz) i šibeničních, viděl jsem odpisování celých generací, vyřazování knih z knihoven, [...], viděl jsem další přihlouplé můry letět do plamene“ (s. 294). Zábranovo Já se zde představuje jako člověk, který vždy stojí mimo lidské společenství, a právě proto dokáže jeho osud *vidět, cítit, chápat* v souvislostech. Hlavními motivy jsou zde poukazy ke smyslovým vjemům, expresivita plyne nejen z lexika, ale i z pozice subjektu. Ze syntaktického hlediska se často vyskytuje kupení obrazů hříchů režimu (výčty jmen) v juxtaponovaných větách s totožným přísudkem či spojovacím výrazem (analogicky

---

<sup>14</sup> Domníváme se, že vést paralelu se Zahradníčkovým textem má smysl nejen na základě stylových prostředků Zábranova textu, ale i samotného hodnocení Já. Na *Znamení moci* explicitně odkazuje záznam z ledna 1984 (s. 981). Na dotaz italského básníka Guidicchio, co „by se mělo a dalo do itaštiny přeložit“, odpovídá Zábrana, „že Zahradníčkova báseň *Znamení moci* – že nic pravdivějšího a většího nebylo v české poezii v 50. letech napsáno“.

k veršové anafoře). Slovesa většinou vyjadřují vjem zdůrazňující schopnost percepcie subjektu, jeho citlivost na jakýkoliv druh zla. Ona zvýšená vnímavost má vliv na jeho hlas – je plný rozhořčení, ale v mnoha pasážích se blíží melancholické, až sentimentální poloze: „Vzpomněl jsem si [...] na těch deset let ježdění po kriminálech, na to, že vlastně dělám, co jsem nikdy dělat nechtěl, na tu ubohou relativní vděčnost [...], že mě *nezabili rovnou* jako v padesátých letech tolik jiných, že život utíká a že to nejlepší z něho je už pryč“ (s. 547). Ačkoliv tato promluva vyjadřuje lítost, a ne zlobu, forma je podobná. Opět se vyskytuje parataxe vedlejších vět a výčty, spolu s řetězením témat a událostí.

Tyto formálně blízké promluvy se u subjektu neustále střídají, což vytváří napětí, ale zároveň se tím utváří jeden z nejpodstatnějších rysů Já, a to jeho emocionální rozpolcenost mezi vyjadřovaným smutkem a vztekem.

Obžaloba Já je postavena na konkrétních postizích Zábranových rodičů či přátel, ale i na odpovědnosti za hospodářský a kulturní stav země. Nadto subjekt neúnavně poukazuje na vrozenou zločinnost všech totalitních režimů a jejich podobnost. Já usouvztažňuje komunistickou ideologii s nacismem i událostmi v Jugoslávii a Polsku. Zdůrazňuje též dosud nepotrestané zločiny komunismu v kontrastu ke zločinům nacismu: „Samozřejmě jsem pro to, aby byli potrestáni všichni hitlerovští vrahové. Přesně v tom okamžiku, kdy budou potrestáni všichni stalinští vrahové!“ (s. 1003). Popisy režimu jsou plné detailů a v protikladu k jazyku moci, který Já na mnoha místech charakterizuje jako záměrně matoucí a falešný, jsou přímé a několikrát opakované.

V úvodu této části jsme mluvili o odstupu subjektu a osobou Oni. Ten je docílen opakováním osoby a opakovaným despektem, avšak v některých případech jako by subjekt svou distanci nedokázal udržet a přechází do osoby druhé – mluví přímo k Nim. Používá dlouhá souvětí s výčty, avšak nadto i zvolacích a tázacích vět – „Jakou káru vám mám pomáhat táhnout? Tu, na které jste popravovali, na které se houpou stíny sedláků, kteří se radši oběsili, než by šli do vašich družstev, káru na které jste třicet let lhali a lhali a lhali, jednou zbožňovali Stalina, podruhé ho zatracovali [...]?“ (s. 760).

## **Paměť**

V předchozí části jsme vysvětlili, že charakter subjektu se do jisté míry vyjevuje na vztahu Já a Oni. Zábranovo Já se však kromě tohoto tématu neustále vrací ještě k několika dalším – neveřejným – otázkám. Především se jedná o mládí v Humpolci,

vlastní hoře a přátele z padesátých let. Hranice mezi osobním a neosobním v případě témat jako smrt či překlad se hledá obtížně, pokusíme se však záznamy v tomto smyslu rozlišit.

Jiří Trávníček hovoří o tom, že „vzdušný reliéf lyrického ‚cantabile‘ a nenaprogramovatelné a všední ‚všechno‘ se o svou básnickou harmonii u Zábrany musí vždy porvat“ (Trávníček 1993: 110). Domníváme se, že totéž platí i o Já v *Disiecta membra*. Jeho osoba je roztržena mezi minulostí a přítomností, lyrizujícím projevem a spíláním. Minulost a vzpomínky na ni jsou zprostředkovány plasticky v širokém vzpomínkovém proudu, což fascinuje zejména u vzpomínek ze Zábranova dětství. Jeho vzpomínky na Miladu Horákovou ze Sjezdu kulturních pracovníků národních socialistů z roku 1947 zmiňují nejen každý rys její tváře a oblečení, ale i intenzitu slunečních paprsků, a to že „v chodbě bylo dusno letního poledne, z restaurace z přízemí sem zaléhal řinkot příborů“ (s. 503). Zábranovo Já tuto působivou vzpomínku charakteristicky ukončuje usouvztažením tehdejší přítomnosti a obrazem o tři roky pozdějším, tj. smrtí Milady Horákové. Minulost je popisována detailněji, Já hovoří nejen o svých známých a postřezích, ale uvádí vždy celou síť souvislostí, čímž v důsledku upozaduje přítomnost před minulostí. Minulost představuje jakési mytické in illo tempore, zašlé mládí, jež se nikdy nevrátí a nic mu nemůže konkurovat, a to ani současná Zábranova rodina. Uvědomíme-li si, kolik vzpomínek je věnováno Zábranovým blízkým, tak překvapí, jak málo z nich se týká rodiny nejbližší. Záznamy míří většinou na rodiče Já, například v období kolem matčiny smrti – 24. 3. 1974. Idealizace minulého je přiznaná, jde o období, kdy „vzduch chutnal jinak a čas neutíkal, nebo utíkal jinak“ (s. 654).

Paměť ukládá osobní (soukromé) a veřejné události, přičemž se mnohdy oboje mísí, což vede i ke stylové nebo tematické nekonzistentnosti v rámci jediného zápisu. „Nejtragičtější den mého života: 25. únor 1948. Nebo už ten, myslím květnový, den z roku 1946, kdy jim voliči dali většinu hlasů a všechno tak rozhodli nebo aspoň strašně zjednodušili. Já nekrčím rameny, když se mě někdo zeptá, kdo je zodpovědný za ten zlý sen, tu noční můru, která v téhle zemi kraluje už pětadvacet let – já to vím: voliči z roku 1946, z toho nevinného roku plného nadějí – ti hodili do urny osud celých dalších generací“ (s. 231). Byť styl pasáže, tedy hlas Já, není narušen, subjekt zde proti sobě staví minulost a přítomnost a veřejné dění a vlastní i kolektivní osud. Odstup od



kolektivního je vyjádřen jak slovem „voliči“, tak zájmenem „oni“, „nevinný rok plný nadějí“ pak kontrastuje s realitou Zábranova života – „noční můrou“.

V přítomnosti se případná lyričnost stylu typická pro líčení minulosti transformuje v detailně vyjádřenou bolest, jež je subjektu vrozená a vedle níž je režim jen „přídavné hoře“ (s. 471). Nenávist vyjadřovaná k režimu má paralelu v sebehodnocení Já, jež se týká především motivů nejistoty ohledně vlastního povolání, charakteru a smyslu života – a „ten člověk o tom ví a čelí tomu sebevraždou na dlouhé lokte, tím, že se nabodl na jateční hák práce [...] *Vnitřní tma*, černá mlha, která se nikdy nerozptýlila ani na chvíli“ (s. 840). V kontrastu k této autokritice však Já projevuje potřebu být sám sebou, uchovat si mravnost a nic si nenalhávat. Ovšem je otázka, co vlastně znamená, být sám sebou. Znamená překladatelství „lék v opuštěnosti“, nebo „náhradní život“ (s. 418)? Ono Já osciluje v neustálé *Hassliebe* mezi opovržením nad touto rolí a vědomím, že mu dává relativní svobodu. V tomto smyslu se režim-nepřítel zdá v přítomnosti jako jediná konstanta, k níž se paradoxně lze upnout a k níž lze mluvit. Podobně podrobně popsaným, a tedy interpretovatelným tématem je minulost Já.

Kromě minulosti v Humpolci se Zábrana obrací do počátku padesátých let, kdy se intenzivně setkával s Josefem Jedličkou, Jiřím Kolářem, Josefem Škvoreckým a Františkem Jungwirthem (ten z jeho přátel jediný prochází se Zábranou až do konce syžetu). Opět v kontrastu k těmto společensky bohatým létům je představena současný prostor samoty, přátelé jsou „mrtví“, ať již doslova (Josef Jedlička, Vladimír Holan), nebo obrazně – v exilu (Josef Škvorecký, Jan Vladislav). Vzpomínky na ně mají podobnou formu jako vzpomínky na Humpolec, jsou v zásadě delší, fragmentární (resp. mají více dějových linií) a opět vyjadřují nezměnitelný stesk – „Čím víc umírá těch, s *nimiž jedinými* jsem jej chtěl sdílet, prožívat, čím víc ubývá těch, kterým ho v jakékoliv snesitelné podobě upřeli a nechali je postupně poumírat na upřený, uplynulý čas, tím víc se mi ta lhostejná, všepohlcující scenérie života, ta džungle, která nevrací jedinou pozřenou pestrost, začíná hnusit“ (s. 702).

Charakteristické je, že vzpomínka nemá jen funkci referenční, ale i estetickou – tyto pasáže připomínají báseň v próze (využívá se zde metafory, onomatopoeie, repetice), svou metaforičností působivě kontrastují s popisem krutostí režimu a Já vyjadřuje své rozhořčení stejně jako v záznamech o popravách 50. let. Osamocení, které v důsledku odchodů přátel prožívá, nutně vede k reflexi věku, stáří a smrti. Věk je v deníku pravidelně zmiňován a opět v několika polohách – jako ironické připomenutí, jako

stýskání a nakonec jako střízlivý rozbor stáří jako tělesného stavu. Stáří je nahlíženo bez iluzí a úcty, rozhodně je Já nepovažuje za věk moudrosti, ale za období rozpadu. Jsou zdůrazňovány všechny tělesné aspekty chřadnutí, přičemž je pozoruhodné, že použitá metaforika se podobá jazyku reflektujícímu režim. Zejména v letech 1977 a 1982 se ze záznamů Já život jeví jako běh ke smrti, v němž dominují motivy otupělosti k realitě a lhostejného opouštění života, vědomí smrti a přátel, kteří již odešli, jsou stále častějším motivem celého deníku. „Jako by do smrti, ke smrti chybělo už jen pár týdnů. Jakékoliv pomýšlení na budoucnost mi náhle připadá nudné a nezajímavé, nepřitažlivé a neodpuzující, lhostejné. Ale největší proměnu jsem si uvědomil ve vztahu k minulosti: detailní utkvělost vzpomínek, kdykoli vybavitelná drásavost nebo atmosférickost vteřin, scén, zaslechnutých hovorů, vět a replik pamatovaných s přesnou intonací třicet let po zaslechnutí, to všechno jako kdyby ode mne odstoupilo, jako by mi na tom všem ‚podvědomě‘ přestalo záležet... “ (s. 635). V přítomné pasáži navíc subjekt tematizuje klíčový rys své stylizace, a to je jeho, již zmíněná, dokonalá paměť. Přesně popisuje její kvality, ale poukazuje na slábnutí této charakteristiky i na zmírnění jeho schopnosti nezapomínat a tak neodpouštět. Pro subjekt to znamená metaforickou smrt, ztrátou svého formujícího rysu začíná ztrácet sám sebe. (Tento záznam pochází z ledna 1979, do fyzické smrti autora zbývalo tedy ještě přes pět let.) V tomto období ubývá v textu také jazykových hříček a veršů a zároveň přibývá univerzálních témat (ač odvozených od vzpomínky), jako např. téma smrti, lidského osudu a samoty a nahodilosti – záznamy se vzdalují časoprostoru a žité realitě subjektu.

Mrtví a nepřítomní přátelé probouzejí v Já lítost, ale na druhou stranu i jistou energii, která se projevuje i ve struktuře narativu. Jejich absence nutí subjekt je zvěčnit, tj. uchovat jejich vzpomínku i ve formě reálného dokumentu. Jan Šulc v Ediční poznámce hovoří o Zábranově snaze přistupovat ke svému dílu i k dílům druhých s editorskou precizností. Hovoří zde o třech antologiích americké poezie, svazku *Jak se dělá báseň*, knize veršů Jiřího Víšky a plánu uspořádat antologii *Jiná poezie*, utvořit výběry z díla Josefa Jedličky a Stanislava Mareše a vydání překladů Ladislava Fikara a Emanuela Frynty (s. 1070). Dalším jeho plánem je *Ruská čítanka*, souborná vydání děl Bohuslava Reynka, Richarda Weinaera, Ladislava Klímy, Ivana Blatného, jde o plány nyní vesměs uskutečněné. Zábranovo Já zastává pozici toho, kdo musí zapisovat a zaznamenávat, aby se nic z jejich děl neztratilo. I když nemusí jít o autory, s nimiž Zábranu pojila osobní známost, projevuje se zde „věčná snaha skórovat za poražené“ (s. 719), ukazovat skrze

vlastní text na osudy a dílo jiných autorů, kteří nemohli publikovat veřejně. I přes nespokojenost se současností si mluvčí uchovává pocit odpovědnosti vůči minulému, ale i budoucímu. A to i přesto, že do budoucnosti příliš naděje nekládá.

Částečné „pobývání“ s přáteli poskytuje subjektu kromě vzpomínek a uvádění děl známých též překládání. Pokud o samotném překladatelském řemesle má Zábrana také pochybnosti, pak k určitým překládaným autorům cítí bezvýhradnou úctu a příchyllost – jde zejména o ruské autory s podobným osudem, Isaaka Babela, Andreje Platonova, Ivana Bunina a Borise Pasternaka. Slouží mu nejen jako svědci-oběti ve sporu proti režimu (ruský rovná se domácí), ale i jako soupeřníci, již ho na rozdíl od skutečných osob nemohou nikdy opustit.

Jak bylo řečeno, poslední období *Disiecta membra* charakterizuje krátkost záznamů, zejména zaměřených na každodenní promluvy (spolu s autorským výsměchem oficiálním zprávám), a dále vzpomínky na dávno zapomenutá slova nebo dialektismy.

Ve výsledku je zde podán podrobný obraz Já, a to díky záznamům o autorově současnosti, ale především díky jeho paměti – to, nač a kdy se vzpomíná, je pro charakterizaci Já zásadní. Zábrana je pozorný, emotivní a jeho popisy mají charakter poetické deskripce, jež je však často ostře konfrontována s realitou politickou či s tehdejší situací. Dozvídáme se jeho životopisné údaje (s. 219), ale jde o jakousi nevysvětlenou zkratku. O tom, co je důležité, čteme z opakujících se pasáží o Humpolci či Podolí. Jeho paměť má fotografickou kvalitu, pamatuje si detaily i data bez rozdílu – jsou složeny vedle sebe v proudu neukončených souvětí, odděleny spíše pomlčkami a trojtečkami, jako by subjekt ani nechtěl přestat vyprávět. Nahodilost a subjektivita vzpomínek přibližují tyto pasáže k memoárům, protože sice využívají veřejného (události, osobnosti), ale nejde o „objektivní“ popis, ale spíše o selektivní záznam paměti, který se opakovaně vrací k určitým leitmotivům a pojí se s hodnocením subjektu.

Velmi přesně je představeno, co k čemu a ke komu subjekt cítí, polarizované emoce jsou si formálně blízké, avšak často se odlišují lexikálně (metaforičnost versus expresivita). To dává textu dynamiku a sílu. Prostředkem k popisu dobové situace slouží mluvčímu často explicitní citace z médií, ale také příběhy známých či blízkých. Zábranovo Já se k těmto motivům vztahuje ambivalentně – nepřítomnost přátel je pro

něj tísnivá, ale i motivující, jazyková vyprázdňenost politických a společenských frází ho irituje i baví.

### **Cenzura a non-persons**

Tato část se bude zabývat tématem, jež v zápisech subjektu propojuje rovinu veřejného a soukromého. Je jím otázka uměleckého života v normalizačních letech. Zábrana popisuje dobu metaforicky za pomoci uměleckých děl. Mluví o ní jako o „aušusu“ (s. 940), o místě, v němž chybí čerstvý vzduch a které pomalu zahnívá. Paralelou k povaze doby je Zábranovu Já román Sylvie Plathové *The Bell Jar* (s. 923), charakterizuje ji jako zvrácenou a zásadně nepřející literatuře nebo umění. Podobně jako ve vztahu Já vs. Oni je zde patrná neústupnost, přesvědčení, že jde o stav, jenž se nikdy nezmění. Podobný charakter má i narativ, subjekt využívá při zpravodajství o praktikách pražských nakladatelství nebo Strany faktů, ale i expresivního hodnocení. Zábranovo Já vyjadřuje odhodlání praktikám cenzury čelit, zaznamenat je, a tím zdiskreditovat. Slovo obecně i záznam Já má funkci důkazu, který nesmí být ztracen – „Je možné, že už nebude žádná budoucnost, ani šťastná, ani nešťastná, vůbec žádná, že svět stojí na prahu konce [...]. Jediná možnost pro nás pro všechny je ale v tom, že do poslední chvíle nebudeme věřit, že konec je tu. Ztráta této víry znamená rezignaci, a to je právě to, co tato spodina Šajnerů, Kozáků a Skálů potřebuje“ (s. 318). Zábrana je velmi adresný a své komentáře předkládá nejrůznějším způsobem – využívá žánru podobenství (s. 330), odborných komentářů (s. 958), faktografických vzpomínek na minulost (s. 322) či historek o známých literátech (zejména pak kromě přátel stojí za pozornost pasáže o Garcia Lorcovi, Allenu Ginsbergovi, Vítězslavu Nezvalovi či Otu Pavlovi, protože rozšiřují zažité uzávorkování autorů v literárněhistorickém kontextu). Forma však není pouze monologická, subjekt klade otázky, sobě, čtenáři, ale i představitelům režimu, čímž deník ztrácí svůj ohraničený charakter a odkazuje mimo sebe. Totéž platí i v případě pasáží o překladu, jež mají univerzální charakter – jde o doporučení, komentáře, konkrétní řešení. Tyto pasáže jsou adresován především samotnému subjektu, jedná se primárně o reflexivní záznamy, ale vyjadřují se v nich i názory na toto řemeslo obecně.

Bezprostředně se normalizace týkají motivy jako cenzura, pokrývání, plagiátorství a „non-persons“ beze jména. Cenzura je pro subjekt nepřípustné zlo, jež vyvrací literární provoz z jeho přirozených zákonitostí. Znemožňuje hodnotit literaturu v její

rozmanitosti a posloupnosti (vydávání torzovitých děl či vydávání v nesprávném pořadí), fixuje autory do ideologicky a axiologicky přijatelných kategorií, přičemž to, co se do nich nehodí, automaticky a navždy vymaže. Subjekt zde poskytuje příklady takových praktik nejen na osudu českých autorů (Jiří Kolář, Jan Zahradníček, Jaroslav Seifert, Emanuel Frynta), ale i tvůrců zahraničních (Ivan Bunin, Platonov, Isaak Babel). Líčí jejich osudy a odkazuje k edicím, jež byly takto cenzurou devalvovány (s. 234, 316, 533). Takové poznámky mají posílit veřejnou paměť, subjekt je znovu ten, který jediný nezapomíná a nedovolí, aby zločin na literatuře zůstal nepotrestán.

Cenzura je metaforicky ztotožněna s vraždou a spolu s „hříchy umělců“ je mluvčím doslova postavena před soud. Zábranovo Já poukazuje na všudypřítomné předstírání, ale i autocenzuru, již řada autorů zvolila, a konfrontuje ji s osudem neoficiálních autorů. Jeho obžaloba je velmi rasantní, podle subjektu se umělec nesmí zaprodat ani jednou, a cokoliv povoleného či pochváleného cenzurou je jako „polibek malomocného“ (s. 471).

Z vědomí této „chorobnosti“ literárního provozu pak plyne despekt ke kritikům, již se na něm vědomě podílejí, a redaktorům, již mnohdy ustupují cenzuře, ač to není nutné. Poslední otázkou, jež se v souvislosti s tímto jevem nabízí, je vlastní psaní a překládání. Jak bylo řečeno, Já cítí s překládanými autory nezvyklou spřízněnost (resp. s většinou z nich, u některých zdůrazňuje naopak nutnost překládat z existenčních důvodů). O překladu obecně mnohdy pochybuje, ale ve výsledku upřednostňuje toto řemeslo před psaním přizpůsobeným cenzuře. Souhlas s cenzurními praktikami je popisován jako cosi fyzicky odporného, zdůrazňuje se motiv tělesnosti. Pro Já jde o život v „nepřijatelné a sebeponižující autokastraci“ (s. 458–459).

Zábrana mnohokrát reflektuje slavné literárněkritické dilema „Publish, or perish“. V jeho chápání se ale tato sentence v podstatě mění v paradox: autor píše, což ho činí nesmrtelným, ale v českém kontextu může publikace umělce i umrtvit, vnutit mu ideologicky padnoucí tvář, ale zabít jeho talent. Zábranovo Já tedy větu převrací a dává jí pro dobový kontext nový smysl – Publish, i. e. perish.

Na základě tohoto přesvědčení se Já věnuje vlastní existenci. Pojednává zde o tématu samotného deníku, ten pro ně představuje záchranu a naději pro budoucnost. Deník je motivem zastavení času, reference, možností vytvořit v časoprostoru pevné místo – „hodit do proudu času udici [...], za kterou tě jednou z hloubky [...] budou moct vytáhnout“ (s. 611). Znovu se do deníku kromě přítomného a privátního vkrádá

poselství někomu jiném a budoucímu. Zábrana projevuje až mytickou úctu k písemnému záznamu a slovu – co je vysloveno, to již nikdy nezmizí.

S touto potřebou zaznamenávat souvisí i snaha uvádět díla neoficiálních autorů, postřehy z vysílání Hlasu Ameriky, starších čísel časopisů. Je zde však patrná frustrace z toho, že nelze nikdy přečíst a zaznamenat všechno, fakt, jemuž „by Borges rozuměl“ (s. 802). Tato úzkost se projevuje zvláště v posledním z vymezených období zápisků, jako by si subjekt uvědomoval, že podobně jako Borgesovi se mu kalí oči a nedokáže dostát svému úkolu svědka normalizačních let. Je-li pro Borgese nekonečná knihovna symbolem neuchopitelnosti světa a všechny její příběhy odrazy nejrozličnějších podob lidského života, pak Zábranovo Já se pokouší reflektovat dobu v téže mnohosti pomocí vzpomínek, vlastních i cizích textů, jazykových hříček, komentářů a dalších forem. Motiv vzájemného zrcadlení se světa v textech u obou autorů však vzbuzuje jak úžas, tak úzkost, neboť jej doprovází vědomí, že vždy půjde jen o nedokonalý pokus.

Mnohokrát tematizovaný jev v *Disiecta membra* je pokrývání jmen zakázaných překladatelů. Zábranovo Já opět uvádí konkrétní příklady takto postižených osob/děl. Nápadný je proto fakt, že se nezmiňuje o detektivkách *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967), na nichž se podílel Josef Škvorecký. Totožný případ je i překlad románu Warrena Millera *Prezident Krokodýlů* (1963), jež mnozí označují za dílo přinejmenším společné, ne-li z větší části Zábranovo.<sup>15</sup> Pokrývání samotné je pro subjekt a jeho vidění situace normalizační literatury významné proto, že přispívá k její absurditě, netransparentnosti a potřebě znásilňovat skutečnost ke svému obrazu. Na druhou stranu se dle Já jedná o možnost, jak dát „zamlčovaným překladatelům“ prostor mluvit. Pro ty, již svá jména dávají k dispozici druhým, má subjekt respekt, a proto tyto příklady zaznamenává. Podobnou praktikou (a v deníku podobně traktovanou) patří i vynechávání jmen překladatelů. Subjekt opět udává konkrétní data a jména textů, často však promísená s osobní perspektivou toho, komu jsou tyto události velmi důvěrně známy. Subjekt přidává vlastní komentář, hodnocení a vztahuje konkrétní případy k soudobé situaci.

„Non-persons, o kterých se nesmí v tisku objevit jediné slovo, ani když umřou“ (s. 389), to je další motiv, o němž Já mluví v souvislosti s normalizačními praktikami. Zábrana nejen že tyto osoby jmenuje přímo, ale kromě faktografických záznamů

---

<sup>15</sup> Pro různé názory na tento problém viz *Kritická příloha Revolver revue* 7 a 8/1997, případně vzpomínky Evy Zábranové *Flashky* (Zábranová 2014).

(narození, úmrtí, díla) je opět ukazuje prostřednictvím historek a vzpomínek jako osoby, jež jsou navždy živé. Prezentuje je skrze jejich vlastní slova, činy, ale s vnímavostí si všímá jejich tónu hlasu, výrazu tváře. Tímto je oživuje, ustupuje do pozadí, aby dal vyniknout jejich životům (s. 477).

Stejně důkladně se ale subjekt věnuje autorům, již se rozhodli cenzuře přitakat. Kromě poukazování na éru poválečnou (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Paul Eluard, s. 939) a jejího odsudku jsou do deníku zařazovány příklady plagiátorství, především Miroslava Floriana, jenž dle názoru subjektu čerpal z jeho básní ze šedesátých let (tematizováno opakovaně, např. s. 661, 805–807). Tyto ukázky jsou komentovány, s využitím ukázek básní Zábranových. Ač Já tvrdí, že necítí osobní zaujetí, z jeho slov je jasný opak. Nejde o to, že jsou ve hře jeho vlastní verše, ale o to, že jakoukoliv křivdu dějící se na literatuře chápe jako záležitost, jež se ho týká bezprostředně. A co víc, literatura je pro něj synonymem pro svobodu slova, polem myšlení a představivosti. Proto je jeho slovy spisovatel „v totalitním režimu cosi nesystemizovaného a nepatřičného“ (s. 903) a je potřeba ho chránit, byť jen slovy, jež nikdo nečte. Upřímnost v takovém přístupu se projevuje i tak, že subjekt nehodnotí autory dle jejich charakteru, ale jejich díla. Respektive nezatrácuje texty autorů, jejichž chování kritizuje (například Vítězslava Nezvala), což je opak přístupu ideologického, pro nějž je jakékoliv dílo „nevhodného“ autora automaticky špatné.

Okolnosti kulturní politiky normalizačních let jsou známy,<sup>16</sup> proto jsme se nesnažili o kompletní výčet jmen či událostí, jež jsou v *Disiecta membra* popsány. Spíše nám jde o jejich důsledky na charakter Zábranova Já. Zábrana (ač nepřímá – ne vždy v ich-formě) zde vystupuje jako osoba s praktikami důvěrně obeznámená a odhodlaná je zaznamenat pro kohokoliv, kdo by jednou mohl poslouchat. Dialogičnost je patrná i v obracení se k původcům „kulturní politiky“, subjekt v těchto případech jasně vyjadřuje své pohrdání. Podobně jako v osobních záznamech se zde nepředstavuje jen soudobá realita, ale skrze vzpomínky (na události osobní i veřejné), odkazy na tisk či druhé osoby sem vstupuje i minulost a jiný kulturní kontext. K charakteristice Já z těchto pasáží přibývá pečlivost, poctivost překladatelská i autorská a interpretační schopnosti. Přítomnost reálných osobností zvyšuje dynamiku „příběhu“ a čtenářská očekávání, i přes to, že jde o postavy dnes nežijící. Text aktualizuje naše dosavadní vnímání literární

---

<sup>16</sup> Kromě literárněhistorických příruček pak např. Brabec 1991 nebo Rachůnková 1992.

situace té doby, neboť ukazuje pohled zevnitř, předkládá osobní perspektivu. Je však třeba mít neustále na paměti, že jde jen o perspektivu, konstrukci Zábranova Já.

### **Smrt subjektu a „smrt autora“**

Textem *Disiecta membra* neustále prochází motiv smrti. Nejčastěji se objevuje v Zábranově tázání po smyslu svojí existence a ve vzpomínkách, žánrově pak ve snech a vlastních verších, smrt je ohledávána na případu obětí padesátých let, bolestného umírání Zábranových rodičů, sebevražd či úmrtí přátel a známých (přítel z padesátých let Miroslav Kroft, překladatel Jiří Valja, básník Jiří Pištora), odcházení exulantů. Smrt lze chápat v několika významech – smrti se rovná existence přizpůsobená režimu (ať již ve smyslu podrobení se požadavkům cenzury, nebo smíření se s životem v ústraní), dále zde figuruje smrt jako tělesné odumírání a v souvislosti s útekem před smrtí touha po moci a majetku.

Tuto žádostivost chápe Já jako jeden z klíčových rysů sedmdesátých let – nedostatek spirituálního zázemí ústí podle něj ve strach z konce, což vede k dokazování si životní síly pomocí materiálních věcí. V případech, v nichž Já tento motiv komentuje, se jeho dikce opět blíží jazyku Zahradníčkova *Znamení moci*. Konstruuje sám sebe jako toho, kdo jako jediný chápe pomýlenost masy a snaží se na ni poukázat, neb „je pozdě“ a svět lidských hodnot směřuje k zániku. Ačkoliv pomocí zájmen vytváří odstup mezi vlastní osobou a druhými lidmi a tvrdí, že „byly mi cizí jejich starosti“ (s. 207), svou naléhavostí spíše přesvědčuje o opaku, je zřejmé, že jeho rozhořčení je motivováno alespoň částečně zájmem o osud lidí. Postoj ke smrti se v průběhu textu mění. Zpočátku je chápána jako nepřítel, nicméně v posledním období lze s prohlubováním tísně subjektu zaznamenat naopak přichýlení se k ní. Zábranu nezneklidňuje smrt, ale naopak život – „zbylo jen jakési neradostné, nudné trvání“ (s. 797). Několikrát je zde na paralele s životem Danta zdůrazněno, že život skončil již v padesátých letech, že normalizace představuje „náhradní existenci“, jistý typ předčasné smrti. Subjekt předjímá vlastní smrt, počítá s ní, ale nevzdává se jí.

Čtenář ví lépe než Já, kdy smrt subjektu přijde. Subjekt je pánem svého textu, ale čtenář se v dramatické ironii dostává do nadřazené role nad samotnou psychofyzickou osobou i nad subjektem. Není to však role nejpříjemnější – pokud Já v roce 1980 přemýšlí o smrti a počítá, že bude mít ještě sedm let života, je těžké ubránit se pocitu, že



zrazujeme důvěrný vztah, jenž se skrze dialogičnost deníku zrodil. Najednou víme víc, i ze samotného ubývání stránek tušíme, za jak dlouho příběh skončí, a z partnera v dialogu se stává postava v příběhu, jež ztrácí svou moc. V souvislosti s tím je třeba zmínit i čtenářská očekávání. Konec příběhu je většinou čtenáři neznámý, čteme, abychom se dozvěděli, jak vše skončí (čímž nechceme ubírat na důležitosti samotnému syžetu ve všech jeho fázích). Zde je ale konec zřejmý, otázkou tedy je, nakolik se tím mění naše požadavky na text. Lze vůbec ještě oddělit literární od osobního? Napsaný deník totiž při čtení splývá s představou života subjektu a stejně tak jeho čtení, jež jako by ukrajovalo z onoho života jednotlivé roky. Řečeno s Horatiem v *Hamletovi*, na konci je jen ticho – ticho po skončení příběhu, ale po i smrti autora, ve smyslu literárněteoretickém i doslovném.

Přístup většiny k zániku vede Já k důslednému prosazování vlastní odpovědnosti. I přes pochyby o boží existenci vyjadřuje svou snahu nesejít z cesty a odhodlání podržet si morální kredit i přes všechna protivenství. Příroda, Bůh i člověk jsou viděni jako entity, jež člověk není schopen sám myslet, a proto je odsouzen k nevědomosti. Subjektu vyjadřuje v otázce víry jistý paradox – na jedné straně tvrdí, že „neschopnost víry je jistý druh kastrace“ (s. 799), ale Boha, v něhož věří, rozhodně nijak neadoruje. Boží nesrozumitelnost (obzvláště ve vztahu k proviněním režimu a osudu Zábránových rodičů) vede Já až k úvahám blízkým středověkým sporům. O Bohu se nepochybuje, ale zkoumá se jeho podstata a vztah k lidstvu. „Bůh je nanejvýš nemilosrdný, nikoli milosrdný... Ten ‚plán‘ v samé zásadě nesnáší rovnost bytostí... A proč?“ (s. 469). Tyto pasáže jsou stylově expresivní, spisovná čeština se mísí s obecnou češtinou a vulgarismy, rozpolcenost subjektu je též vyjadřována řadou otázek a apostrofami jak lidstva, tak samotné Boží podstaty.

Pokud není Bůh přítomen, resp. pokud se neprojevuje, lidstvo je opuštěno. To je jeden z klíčových motivů promluv Já. V reakci na lidské potlačování spirituality se Bůh rozhodl nedělat nic. „Ignoramus et ignorabimus“ (s. 311), žijeme v bludném kruhu, z nějž lze vyváznout jen smrtí. Nicméně, varianta sebevraždy nepřichází pro Zábranu v úvahu. Vyhýbá se jakékoliv generalizaci (se vzpomínkou na utrpení přátel), ale tvrdí, že je pro něj nutné dostát své roli svědka a zaznamenavatele událostí. I přes skepsi vyjadřovanou na Boží adresu a vůči lidskému údělu ve světě je odhodlán vypořádat se se svou rolí až do konce. Paradoxně, to, co mu dává sílu, není láska k Bohu a okolí, ale nenávisť. Je natolik motivující, že ho nutí vydržet déle než Oni. V podstatě tak kopíruje

domnělou Boží podstatu – Boha starozákonního, jenž nevládne ani tak milosrdenstvím, ale spíše trestající přísností.

### **Slova, slova...**

Jak bylo zmíněno v části o formě *Disiecta membra*, kromě reflexivních pasáží se zde mnohokrát objevují citace z cizích textů (mluvených i psaných). Jde o úryvky z rozhlasu, televize či tisku, zaslechnuté hovory lidí, parafráze úsloví, citace z překládaných či čtených děl a konečně vlastní verše. Tento typ záznamů v poslední části sílí.

Zábranovo Já se zřetelně soustředí na slovo, původní a případně pozměněný význam i na jeho moc. Pro subjekt je jazyk odrazem charakteru a duše – „Nejvíce se o lidech dozvím z toho, jaké věty píšou. Často víc, než když je pozoruju, slyším mluvit, jednat. Frazologie, výběr slov, počet hluchých míst ve větě, rozvláčnost nebo úsečnost, rytmus nebo naopak stálé přetínání a přerývání rytmu, zahlcenost touhou po výpovědi“ (s. 611). Na základě tohoto citátu je pak logická snaha samotného subjektu hledat co nevystižnější výrazy a revidovat vlastní básně i deníky, nenechat slova zapadnout.

Veřejná provolání jsou pro subjekt jednoznačně výrazem tuposti a absurdity režimu. Stejný despekt pociťovaný k režimu je vyjadřován k jeho řeči, je vnímána jako rigidní, nesmyslná, ale nezměnitelná. Zábranovo Já zejména kritizuje pokusy o modernizaci jazyka a významové ambivalence. Některé záznamy jsou komentované, jiné ponechány, aby mluvily samy za sebe. Pokud ale komentované jsou, jasně se zde odráží rozčilenost Já nad vyprázdněností slyšeného/čteného, jež opět připomíná rozčilení nad zločinem – „Odůvodňovat, že je v čímsi vyšším zájmu [...], aby Češi místo ‚váha‘ říkali ‚hmotnost‘ a místo ‚vteřina‘ používali slovo ‚sekunda‘, je prachobyčejná byrokratická zpupnost, hodná šcedrinovského generála. Dokud jazyk existuje, nemá nikdo právo mu cokoliv nařizovat“ (s. 644).

Úcta k jasnosti a přímosti vyjadřování je patrná i u záznamů tematizujících překlad. Zábrana radí volit varianty co nejbližší originálu, tj. zbytečně jazyk nestylizovat. Komentáře Já mohou mít formu prozaické reflexe, ale i ironizující parafráze – „Na ostří přítomnosti (titulek v novinách) / Na ostří pitomosti (můj komentář)“ (s. 970). Za největší mediální zlo označuje Já normalizační televizi, již označuje za „mozkový bidet“ (s. 449), pohodlný prostředek rozšiřování komunistické ideologie skrze seriály, estrády

a konzumní zábavu obecně. Opět je adresný, zmiňuje díla Jana Dietla, *Třicet případů majora Zemana* a přímo jmenuje viníky – ředitele televize Jana Zelenku.

Nicméně opačný vztah má Já ke slovům z ulice, řeči, jež je dle jeho názoru živá, funkční a mnohdy vypointovaná. Subjekt se soustředí jak na delší promluvy, tak na slangové výrazy, zapisuje je bez komentáře, ale i s odkazem k vlastní situaci. Komentář pak využívá i při srovnání nového výrazu se starším, většinou humpoleckým (např. s. 961). Tímto obohacováním se deník stává místem, kde se slova nejen používají, ale také zaznamenávají, aby nezanikla a nebyla zapomenuta. Z hlediska deníkového žánru jde o další možný prostředek narušení jednodlosti stylu subjektu a monologičnosti – na slyšené se reaguje, případně je parafrázováno. Charakteristická je také schopnost subjektu využívat všechny stylové roviny jazyka, nevyhýbat se vulgarismům, pokud je Já považuje za funkční.

## Let let

### Úvod

Toto rozsáhlé dílo vznikalo společným dílem Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové od počátku 70. let do roku 1985. Stanislav Dvorský v Doslovu praví, že „Grögerová přispěla do společné knihy pasážemi, jejichž základem většinou není dodatečné rozpomínání, ale původní text pravých deníkových záznamů, Hiršalova část naopak vděčí za svůj vznik jen základním záchytným bodům faktografických osobních poznámek a materiálů a hlavně pak ovšem básnickově sklonu k věčným návratům do minulosti.“<sup>17</sup>

Dílo v sobě tedy snoubí hned několik autobiografických forem, přičemž není z velké části možné rozlišit, o kterou – zda o původní deníkový záznam či o vzpomínku – se jedná.

Součástí interpretace však je i otázka, nakolik má toto tázání význam. Zajímat nás totiž nebude ani tak pravdivost textu, ale jeho využití při konstrukci obrazu Já (případně Ty nebo My), časoprostor a otázka, nakolik je samotné téma fikce vypravěči reflektováno.

Částečně se zaměříme i na provázanost *Letu let* se dvěma výše probíranými tituly, *Přestupným rokem a Disiecta membra*. Naopak odhlédneme od pozdějších deníkových knih Bohumily Grögerové *Branka z pantů, Čas mezi tehdy a teď* a *Můj labyrint* (Grögerová 1998, 2004, 2014). Ačkoliv potvrzují význam autobiografických forem v díle obou autorů, jde formálně o úžeji vymezené texty, v nichž převládá introspektivní pohled Já, byť ve druhém ze zmíněných děl vystupují částečně opět Já dvě.

Na rozdíl od předchozích dvou monografických kapitol omezíme srovnání básní obou Já, které se objevují v *Letu a let* a vydaných sbírkách. Příčinou je to, že zde existuje jen málo posunů, jež by bylo možné označit za významotvorné, a to pravděpodobně díky zpětné kompozici *Letu let*.

### Bohunečka

*Letem let* procházejí po celou dobu dva hlasy. Zdánlivě o sobě nevědí, takže se mnohdy jejich záznamy zrcadlí v sobě, byť jsou psány odlišným stylem.

---

<sup>17</sup> Hiršal – Grögerová 2007: 1009. Všechny následující citace z *Letu let* vycházejí z tohoto vydání.

Hlas ženský, patřící Já jménem Bohumila Grögerová, sděluje více osobních věcí.<sup>18</sup> Zaměřuje se na pocit, impresi a tematicky se krom práce věnuje rodině, ale také neustálému hodnocení vlastních schopností, nejistot a obav. Zřetelně je to například patrné z líčení prvního setkání s Jiřím Kolářem, „k tobě prohodil cosi o zajíci a já se stydím za svůj lesklý pracovní plášť... A najednou mi to dojde a já se stydím, že se stydím za takovou pitomost... [...] Tak tohle že je on? A začínají se mi před ním třást kolena“ (s. 79).

Avšak je třeba si uvědomit, že obě Já se v průběhu textu a společného příběhu vyvíjejí. Grögerová je zpočátku jejich vztahu spíše věcnější a odtažitější, vyjadřuje se o Josefu Hiršalovi stručně, nicméně čím dál častěji. Může to pro ni být „prostě nový kolega“ (s. 10), nebo dokonce muž „čím dál protivnější, chvílemi i odporný“ (s. 24), ale skrze četnost záznamů, jejich energii a dramatickosti je čtenáři jasné, k čemu jejich setkávání povede. Jde o dobře známé rétorické figury milostného diskurzu, jak je definuje Roland Barthes: „Tak je tomu i s milencem, který je polapen svými figurami: pachtí se v poněkud bláznivém sportu, vyčerpává se jako atlet; frázuje jako řečník; je strnulý, omráčený svou rolí jako socha. Figura, to je milující v akci“ (Barthes 2007: 16). Celý příběh sblížení obou Já je svým milostným laděním, stylem a naplňováním schémat příběhů o milostném trojúhelníku (respektive mnohoúhelníku) podobný spíše románu s mnohočetnou fokalizací než autobiografické formě. Tato úvodní linie se nezaměřuje primárně na obraz jednotlivých Já, ale na to, jak se rozuzlí jejich románek. Cíleně se zde pracuje s napětím dějového vývoje a obě Já popisují spíše druhého než sebe.

Záhy se tak z „nového kolegy“ stává Ty, případně familiárně „Hiršál“, a přichází vzrušení plynoucí ze společně sdíleného času i z „hříšných“ snů: „všecko se náhle sladce rozhoří a pod jeho pohledem se ve mně vymrští bič rozkoše a třeskně; bez předtuchy a bez varování“ (s. 55). Věcnost nahrazuje metaforika založená na vjemech, synestézii a emblémech milostného vztahu – tělo se chvěje, láska chutná sladce i hořce zároveň, mysl se propadá v závratí při pouhé myšlence na hřích. Neboť hřích je podstatným motivem i příběhu v *Letu let*. Hiršal má ženu a dvě děti, Grögerová ženatého přítele, jehož tituluje Vy.

Sama gramatická osoba evokuje jistý odstup a nerovnováhu mezi Grögerovou a jím. Předložený milostný trojúhelník pomocí gramatiky dává tušit, kdo se záhy stane

---

<sup>18</sup> Autorský subjekt budeme označovat Grögerová, ač jsme si vědomi, že nemůže být ztotožňován s psychofyzickou osobou jménem Bohumila Grögerová. Totéž platí i pro Já Josef Hiršal.

cizím (respektive kdo jím už je, byť nepřiznaně). Osoba Vy nikdy nedostane prostor promluvit jako Já, z hlediska diskurzu je tím, kdo je v podstatě na pozici třetí osoby. Je o něm pouze mluveno, případně je citován, nemůžeme ho poznat jinak, a proto s ním jen těžko můžeme soucítit. Záznamem, kde naplno zazní jeho hlas bez přispění Grögerové nebo Hiršala, je jediná pasáž naplněná imperativy adresovaná zjevně partnerce. „ – musíš milovat mou ženu a mého syna stejně jako mne – musíš mi do zítřka opsat tenhle rejstřík – musíš jíst rajčata a hodně mrkve – musíš denně chodit na dlouhé procházky“ (s. 50). I zde však výpověď hovoří spíše o pocitech toho (té), komu je promluva adresována, jde o parafrázi vyslechnutého příkazu, nikoliv vlastní promluvu Já. To, že je celý záznam nekomentovaný, vyjadřuje nechuť Grögerové k jeho slovům. Nulová reakce může být interpretována jako únava Grögerové, lhostejnost, ironie, ale i odmítnutí se podvolit příkazu.

Rozdíl promluv Grögerové k Ty a Vy odráží různost těchto vztahů. K Vy hovoří mnohem obřadněji a postupem času se tento vztah stává bojem a vzájemným mučením. Nejde již o lásku, ale o moc nad druhým, převahu, strach a fyzickou tíseň. Tomu odpovídá i jazyk, je komplikovaný, nepřirozený a neosobní (v této fázi mu zcela konvenuje gramatické vykání, jež v počátku působilo záměrně expresivně): „Protože vy přece nikdy nemůžete uvěřit, že jsem vás prostě přestala milovat. Navrhnu-li tedy alespoň smíření za podmínky svobody pro oba, zaujmete tak podrážděný a mužsky vztekly postoj, že se vás bojím. A tak sebou oba křečovitě zmítáme v agónii naší lásky“ (s. 112). Opakované záznamy o nemožnosti vztah ukončit vytvářejí až melodramatický charakter této dějové linie.

Oproti tomu vztah s Hiršalem, stvrzený darovaným souborem Padesáti básní pro Bohunku, je vztahem, v němž sice existují nároky a pouta – „Je to poprvé, kdy mě někdo obdaroval básněmi. Chápu to jako závazek, jako výzvu porozumět, pochopit je; cítím to jako projev důvěry, jako nárok, který na mne kladeš“ (s. 64) –, avšak slouží k posílení společného zájmu i sebeuvědomění. O figuře dedikace píše ve *Fragmentech milostného diskurzu* i Barthes. Zdůrazňuje zde nutkání věnovat skrze správně vybraný dar sám sebe (Barthes 2007: 97). „Tímto předmětem ti dávám své Vše, dotýkám se tě svým falem; z tohoto důvodu jsem šílený vzrušením, s nímž obíhám obchody, kde tvrdohlavě hledám ten pravý fetiš, brilant, vhodný k tomu, aby *dokonale* odpovídal tvé touze.“ Hiršalův dar je však ještě intimnější v tom smyslu, že není koupeným fetišem, ale osobně zkomponovaným souborem básní – motivem, který obě Já spojuje. Lásky se nevynucuje,

ale souzněním roste. Grögerová nalézá samu sebe a ne náhodou se odvolává na George Sandovou a Boženu Němcovou jako na ty, které si dokázaly samy zformovat život. Grögerové Já hledá odpověď na otázku, kterou německý filosof Dieter Thomä ve své monografii věnované pozici Já v autobiografii formuluje jako „Kým jsem“ a „Kým chci být“ (Thomä 2007: 81). A vzhledem k vývoji jejího nového vztahu je příznačné, že Vy tuto snahu o pochopení sebe sama chápe jako „ránu pod pás“ (s. 114). Sblížení s Hiršalem naopak povznáší Já Grögerové k větším pracovním výkonům – „Překládám pro sebe, překládám pro tebe. Překládám s tebou. Oba nás nesou stejná křídla. [...] Stejně nám září barvy, stejně nám chutnají slova. [...] Proto je pro nás společné překládání slastným objetím“ (s. 133). Z Ty se stává My a obrazně i jedno tělo, jež vnímá skutečnost a přetváří ji v umělecké dílo. Je patrné, že hranice mezi prací a potěšením se stírají, slova překladu znamenají pro oba slast.

Vztah k umění je pro Grögerovou zásadní po celý čas příběhu, nejen pro počáteční vzplanutí v lásce. Záznamy o přečtených knihách či o plánech na budoucí čtení připomínají poznámky Jana Zábrany na dané téma. Podobně jako Zábrana Grögerová knihy komentuje, vztahuje se k nim (a jejich autorům) a reflektuje tak vlastnosti svého Já. Mnohdy hovoří o nejistotě, zda přečtené dokáže řádně pochopit, a odhodlání zdokonalovat se v čtení a prohlubovat tak svůj čtenářský horizont. Charakteristická je počáteční úcta před moderním výtvarným uměním a zároveň vděk Hiršalovi, že jí tuto zkušenost poskytnul. Společně zmáhají překlady Edgara Allana Poea, Christiana Morgensterna a druhý zmíněný autor se jim stává určitou tvůrčí konstantou podobně, jako pro Jana Zábranu znamená Isaak Babel či Boris Pasternak jistý tvůrčí i morální princip, obraz toho, kdo neuhýbá a své dílo nepodřizuje konvenci.

Umělecká i osobnostní emancipace Grögerové se odráží i na stylu, její zápisy na toto téma jsou na rozdíl od záznamů milostných potíží odhodlané, rázné a jdou přímo k věci – „mám ti dělat podstročnický ke Kästnerovi. Na mysl mi nepřijde zaváhat, zapochybovat, zdali to svedu. Jdu do toho rovnou, jako se skáče do vody“ (s. 145). V jazyce lásky už se její Já nezmítá, neutápí, ale cit jí dává sílu skočit, hýbat se, posouvat se dál. Výsledkem jsou nejen společné překlady, ale i vlastní texty Grögerové – poetická schémata, povídka pro Jiřího Koláře Zajícův den (Grögerová 2005) a pod vlivem četby francouzských autorů, zejména „toho zatrachtilyho Ionesca“ (s. 249), i hra *Peloponesos*. S tímto posunem se mění také pracovní vztah obou aktérů, z Ty se stále častěji stává Joska a intimita je nahrazena neosobnější er-formou nebo kolektivním My.

Grögerová přebírá zodpovědnost za společné dílo, vyřizuje korespondenci se zahraničními autory a přebírá i hlas Hiršalův. Píše, co „Joska píše“ komusi nebo kdo „Joskovi“ odpovídá či co posílá. Bere na sebe úlohu kronikáře událostí, přijatých a odeslaných dopisů, nabídek k účasti na výstavách. (Příznačné pro rozdělení jejich rolí je, že opačný případ, tj. že by Hiršal psal „za Grögerovou“, se vyskytuje jen výjimečně. Jde např. o situaci, kdy se Grögerová chystá do lázní, s. 809.) Logicky se čím dál častěji se objevují stížnosti na kumulaci činností jaksi administrátorských a touha vytvářet texty autorské. „Už se z toho zblázním, protože děsně chci dělat svoje věci a vždycky v tu chvíli musím dělat něco úplně jiného a přímo fyzicky mne to bolí, protože času je málo a ještě ke všemu, mrcha, prchá“ (s. 435). Rozčilení z přemíry těchto povinností vede její hlas nejprve k rezignaci, jež velí nereagovat na dopisy s žádostí o účast na antologiích či spolupráci, případně s pozváním k účasti na výstavách, a posléze dokonce až k hrůze před dopisy, strachu otevřít schránku a čelit další vlně práce.

Jak již bylo řečeno, Grögerová opakovaně tematizuje tělo jako prostředek k vyjádření vlastních pocitů, úzkost se ztotožňuje s bolestí fyzickou. Tento motivický rys se mnohdy označuje za jeden z hlavních projevů tzv. ženského psaní<sup>19</sup> a je nesporné, že právě díky těmto znakům lze i bez použití gramatického rodu v zápisech určit konkrétní hlas. Tělesnost, tj. pocity nevolnosti, chvění kolen, chlad, bolest, se do jejích zápisů dostává nejen v počátcích a pokračování milostného vztahu, ale opakovaně se objevuje ke konci *Letu let* jako předzvěst a následek srpnových událostí roku 1968 – „Ten pocit je mi až fyzicky nesnesitelný, odporný a vyvolává bolesti hlavy, tlak v žaludku, nechutenství. Má-li se něco semlet, pánbůh s námi“ (s. 901).

Zmíněná potřeba psát vlastní věci není jen reakcí na přemíru odlišných úkolů. Podobně jako u deníků Jiřího Koláře nebo Jana Zábrany zaznívá v hlasu Grögerové naléhavý požadavek mravní. Od souznění s překládanými a čtenými autory přechází k nutkání nejen se s nimi ztotožnit a „být tím, co čtu“, ale především tím, co píšu. „Pořád znovu a znovu začínat a dokončovat. Ať je to jakékoliv, bude to vždycky – aspoň pro mě – lepší, než se nikdy neodvážít. Kéž bych si byla každou vteřinu svého života vědoma všeho, o co musím usilovat!“ (s. 221). Důraz na individuální úsilí odráží zájem Grögerové o existencialismus, sama několikrát v *Letu let* i pozdějších rozhovorech (Kotyk 1997)

---

<sup>19</sup> Jako jedna z prvních explicitně např. Hélène Cixousová v eseji Smích medúzy (Cixousová 1967: 880): „Píšte. Vaše tělo musí být slyšet.“ Na Cixousovou navazuje též např. Pam Morrisová (2001), z hlediska čistě lingvistického pak souvislost mezi ženami a metaforami těla hodnotí i kognitivní lingvistika (např. Lakoff – Johnson 2002).



zmiňuje zájem o dílo Jeana-Paula Sartra i svou návštěvu přednášek Jana Patočky. Patočkův citát na téma osobního a soukromého též celý text uvádí („Soukromý význam, soukromý smysl je koneckonců celý náš lidský smysl a náležen do celku je nepřímo také smyslem celku.“) a komentuje vztah obou Já. Každé je jedinečné a samostatné, a zároveň se uskutečňuje v tvůrčí dvojici.

Motivy tvorby jsou v textu v porovnání s úvodní „romantickou“ částí stále častější, nicméně osobní témata z něj nemizí. Leitmotivem v promluvách Grögerové zůstává vztah k dětem a k Josefu Hiršalovi, později i zdravotní obtíže, smrt matky a posléze churavějící tety. Děti, „děvčata“ jsou Já Grögerové oporou, jistotou a není zápisu, v němž by se o nich vyjadřovala negativně. Hodnotí nadšeně jejich studijní úspěchy, bojuje za ně (zejména když starší Míšu z politických důvodů podruhé nepřijmou na filozofickou fakultu) a četnost zápisů po srpnu 1968, v nichž hrají hlavní roli, svědčí o klíčové roli v jejím životě. Kromě překladatelky, básnířky, experimentátorky a přítelkyně se tedy její Já jasně ukazuje i jako matka.

S touto rolí souvisí tři nepřímo na sebe navazující záznamy, v němž se mezi řádky, byť srozumitelně hovoří o interrupci. „Jaksi jsem pro všelijaký pracovní mumraj pozapomněla sledovat kalendář a teď s hrůzou počítám: Že by zas už?“ (s. 228) a následně, dle blízkosti datovaných oficiálních zpráv přibližně o dva měsíce později, „mé břicho patří už zas jenom mně – je zhruba má první myšlenka po tom martyriu. Poněkud mne překvapuje vlastní cynismus“ (s. 235). Přibližně týden nato se celá historie uzavírá: „přece jej jsem se přecenila. Ne, necítím výčitky, ale smutek a trýznivou lítost nad tím, že ten, kdo žije, platí za to chtě nechtě i cenou smrti jiného života“ (s. 237). Znovu se odkazuje na tělo a jeho pošpinění, narušení, ale zároveň tělo jakožto nenarozené dítě. I to má pro Já Grögerové cenu jako živá bytost, a proto si Já uvědomuje limity svobodného rozhodování jedince. Nedokáže se zbavit svého těla, aniž by nepociťovala fyzicky jeho ztrátu. Toto téma je nanejvýš intimní, natolik, že ani Ty – Hiršal – do něj nesmí nahlédnout: „Ba i ty jako bys nebyl“ (s. 237). Tato intimita se formálně projevuje neurčitostí sdělovaného, nedostatkem odvahy pojmenovat věci přímo („ta odporná procedura“, „to martyrium“), ale zároveň potřebou sama se rozhodnout.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Nejvyšší stupeň intimity, to, kam nikdo nesmí, a zároveň provázanost osobního s tělem, tematizuje Grögerová i v prostředí pracovním. Jde o odkaz na vlastní připravované texty, jež jsou obrazně součástí jí samé. „Pro mě je to pochod jakéhosi dolování, obnažování. Ty texty jsou pro mne tak osobní, že je nemůžu psát rovnou do stroje. Je příliš nestranný, lhostejný prostředník“ (s. 397).

Téma mateřství a dětství se odráží i v zápisech o úmrtí matky a o chorobě tety Grögerové. První událost je pojednána poměrně stručně ve třech po sobě jdoucích zápisech, jež shrnují nejen maminčinu roli v rodině Grögerové (a její odlišnost od mateřského obrazu samotného Já ve vztahu k dětem), ale i rozměr času ve chvíli ztráty. Kombinuje se zde jak použití minulého času („Nepolehávala ani týden“, „Neměla to se mnou lehké“), tak přítomného – příčinu odráží následující ukázka: „netušila jsem, že pláčem se může člověku tolik ulevit, a tak jsem plakala, a čas jako když stojí“ (s. 570). Trochu paradoxně, byť adekvátně k charakteristickým rysům ženského diskurzu se čas rozpohybuje i kvůli nutnosti plnit domácí povinnosti. Tento detail není náhodný, Já Grögerové jej zmiňuje i na počátku září roku 1968 a označuje „generální úklid“ za „starý a osvědčený prostředek, když je ženské úzko“ (s. 926). Na rozdíl od Hiršala tak neustále vystupuje i jako ten, kdo má kromě uměleckých a tvůrčích ambicí i pevné místo v domácnosti.

Od počátku prosince do počátku května 1967 (opět přibližně podle blízkých datovaných záznamů) se odvíjí v časově nepravidelných zápiscích příběh umírání tety. Charakteristicky zde Já vyjadřuje lítost a výčitky nad neschopností pomoci, ale též se výrazně věnuje úvahám o času. Tentokrát nejde jako v případě matky jen o čas soukromý, ale o vztah mezi tímto časem a časem veřejným. „A v této lavině veřejných událostí, v souboji protichůdných pohybů a sil se roztáčí kolotoč soukromých vztahů a událostí deroucí srdce i nervy“ (s. 860). Zdůrazňuje se zde nastalý společenský pohyb i dříve zmiňovaná tenze z přemíry práce, ta jako by až usurpovala osobní rovinu textu.

Jedním z podstatných osobních témat je zdraví Grögerové. V červenci roku 1963 hovoří Já o náhlých bolestech dolních končetin, ale zápis je krátký, stručný, výsledkem je pouze „temná hrozba“ (s. 394). Duben, červenec, srpen roku 1967 jsou čtyři zastavení, kdy se komentuje trápení s bolavou kyčlí, v předposledním se snahou oklamat samu sebe i citovanou lékařskou zprávou: „Já blbec, že jsem vůbec na ten rentgen chodila, stejně mě to už tak moc nebolí. Asi se spletli, nebudu na to myslet“ (s. 743). Téma se vrací až po půl roce, v únoru následujícího roku, kdy Grögerová líčí pobyt v lázních. Přítomnost těchto motivů tělesnosti a strachu kontrastuje s obrazem Grögerové-umělkyně, zranitelnost stojí v kontrastu k její tvůrčí síle.

Poslední osobní téma, které Grögerovou provází, je komplikovaný vztah s Hiršalem. Byť se ve většině zápisů užívá kolektivního My a zdůrazňuje se společná práce i přátelství a láska, stále sem proniká vědomí (a reflexe) Hiršalova trvajících

manželství a role milenky. Tyto zápisy jsou určeny Hiršalovi, ale častěji samotnému Já Grögerové – „slzy vzteku na tebe, na Anitu, na osud a nakonec dopal na sebe samu: Máš, cos chtěla (nebo s čím ses spokojila?) [...] Máš prostě měkkotu. Ale ruku na srdce: měnila bys?“ (s. 660). Oproti počátečnímu vztahu, v němž byla v podstatě v téže pozici, zde zní krom ukřivdění a lítosti (formálně vyjádřenými otázkami, eliptickými výpověďmi, zvoláními) nepochybně i láska a schopnost rozpoznat vlastní přání. S touto odvahou vytrvat v nesnadném vztahu souvisí i schopnost odpouštět – po týdnu už tento záznam připomíná jen ironické oslovení – „překlad Benseho Teorie textů je hotov. Měkkota ho odnesl do Odeonu“ (s. 663) – a za další už Grögerová konstatuje, „že mne vztek přestal bavit“ (s. 666). Emancipace pracovní a tvůrčí souvisí i s vyzrálostí citovou.<sup>21</sup>

Porozumění sobě samé a nadhled se u Grögerové pojí s motivem hry. Hrou je zpočátku například úprk s dětmi před odmítnutým partnerem (s. 131), tvrzení, že v onom vztahu „pro mne všechna hra dávno skončila“ (s. 117) a především již v novém románu s Hiršalem „s tebou je všechno hra. I milování [...] Srdce nám krájí medový nůž!“ (s. 68). Hra je to, po čem se touží, zaujetí, vzrušení, lehkost.<sup>22</sup> S přibývajícím pracím se však význam tohoto motivu rozšiřuje, hrou je též společná tvorba Hiršala a Grögerové. „A když pozdě v noci, znavená tím vším, usínám, říkám si: Vždyť je to v podstatě všechno jenom hra, vážná hra na něco strašně důležitého, bez čeho se zdánlivě nelze obejít. Ale zatím to, bez čeho se mi nelze obejít, je něco úplně jiného... Jsou to obě moje děti“ (s. 423). Osobní život Grögerové, byť se o něm v textu nemluví tak často, je však pro Já vždy podstatnější než role pracovní. Množství záznamů o práci a tvorbě není určujícím kritériem jejich významu pro Já. Intimní záležitosti se Já zdráhá otevřeně napsat, privátní se odhaluje jen částečně, na pozadí veřejného.

Leitmotivem záznamů Grögerové je také citace, buď komentovaná, parafrázovaná nebo přímá (a mnohdy s kombinací těchto prostředků), její korespondence s Ladislavem

---

<sup>21</sup> Formální stránka těchto intimních zápisů opět evokuje nejvyšší stupeň důvěrnosti. Jsou velmi bezprostřední, určené jen jednomu adresátovi („Ty“) a bez nastínění potíží z druhé strany nejsou zcela pochopitelné. Případem, kde je tato vytrženost nejvýstižnější, je následující záznam citovaný v plném znění. „ – hledat v tobě oporu? Jaký omyl! Nikdy jí nebudeš, vždycky budeš ,podněcovatel, pábitel, dítě, básník a plamen‘ – sám potřebuješ mne jako kotvu v dálce. Ale měl bys být vždycky ten, kdo říká kam a kudy, slyšíš? A proto tak těžce snáším tvé sentimentální propadáky, toho cizince, co za mnou občas přijde opilý, rozvezený, nejistý a dočista, dočista neznámý –“ (s. 197–198).

<sup>22</sup> Tento motiv zde nikterak nevykazuje negativní konotace, jež se s hrou pojí, jak je definuje např. Johan Huizinga v již zmiňované monografii na toto téma *Homo ludens*. Ten poukazuje na to, že svoboda ve hře je vždy iluzorní, že vstoupit do hry znamená naopak přijímat pevně stanovená pravidla začátku, průběhu i ukončení hry.

Novákem. Jsou to jedny z mnoha dopisů na stránkách tohoto díla, výlučné jsou v tom, že procházejí celým textem. Mísí se v nich osobní i pracovní, otázky i odpovědi, přímá i nepřímá řeč, jen uvození zůstává.<sup>23</sup> Jsou provázány s ukázkami recenzí Novákových děl či jeho vlastními texty. V této korespondenci lze pozorovat stylovou i tematickou rozrůzněnost textů obou pisatelů (Grögerová často zmiňuje v dopisech své rodičovské povinnosti, zatímco dopisy Novákovy jsou především profesního rázu). Skrze informace v nich obsažené se navíc dozvídáme o událostech či uměleckých principech, které byly v té době podstatné nejen pro Grögerovou, ale i pro Hiršala.

## Hiršál

Hiršál oproti Grögerové zaznamenává jiné typy událostí a pochopitelně využívá i jiného stylu, přičemž stejně jako v případě jeho ženského protějšku se hlas subjektu mění. Domníváme se však, že spíše v závislosti na tématu, než že by šlo o průběžný vývoj charakteru Já a následně i jeho hlasu.

V rodícím se vztahu je zpočátku Hiršalovo Já bouřlivější, pro líčení sblížení využívá metafor, přírodních motivů a dříve se odváží přiblížit se, tj. použít zájmeno Ty. „...ty vedle něj jako utržená zlatá lilie, růžový karafiát a fialka v jednom, tak vás potkávám u telefonní budky u paláce Dunaj, já, čimčarující rozcuchaný vrabec na švestkové větvi nebo i tak trochu vyplašená vydra, vyžle, výr“ (s. 26). Subjekt zobrazuje sám sebe sice jako „slibného zpustlíka“ (s. 24), poníží se a tváří se, že není hoden lásky, zároveň ale projevuje vůči Grögerové zřetelně ochranné sklony. Je rytířem, byť chvílemi donkichotským. Při popisech setkání ve třech s Vy, tehdejším partnerem Grögerové, líčí třetího detailně, jako by hodnotil svého soupeře a zároveň jeho portrét ukazoval Grögerové („nezlob se, ale ten člověk se mi nelíbí“, jde o úvodní větu citovaného záznamu). V podstatě už vedou dialog, byť jedna strana zatím neodpovídá.

Týž charakter z hlediska perspektivy má i záznam, v němž Hiršál domýšlí, jak mohlo vypadat setkání jeho protivníka v lásce s bývalým tchánem Grögerové, a následně popisuje společnou návštěvu obou Já u staršího muže. Jde o reflexi toho, „co se asi dělo v té hlavě, když poslouchala výlevy, žalobné stesky zhrzeného“ (s. 118), která opět slouží jako zpráva Grögerové (adresnost je dána využitím druhé osoby) o charakteru jejího přítele. Hiršál zde portrétuje tři archetypy mužů: „moudrého, zkušeného a čestného

---

<sup>23</sup> Nejčastěji „píše Novák“, „Milý Ladislave“, „Milá Bohumilo“.

stařešinu rodu“, „zhrzeného“ a sebe: „Snažím se jen uznáním jeho ceny přesvědčit jej o ceně své“ (s. 119). Opět zde vystupuje jako ten, kdo je nejméně mocný, ale na druhé straně dokáže porazit soupeře pomocí slov.

Líčení prvního polibku je však ve srovnání s předchozí milostnou energií Hiršalových záznamů až nápadně nenápadné, tento akt popisuje letmo, s důrazem na vjem a pocit z přítomné chvíle. Věty jsou krátké a opakují se. Výpovědi jsou jen jednočlenné, mnohé není dořečeno, což jen posiluje napětí a jistou nepostižitelnost oné chvíle. „letmé, plaché, banální pohlazení, políbení, loučení ostýchavě ironické, ironicky ostýchavé. Ponejprv rty na čele, rty na rtech. Sobota odpoledne. Kraj léta“ (s. 53).

Stejně záhadný, co se práce s časem týče, je i záznam o prvním objetí. Ten po líčení vůní, zvuků a barev končí větou: „Bylo to víc než půl roku po našem seznámení“ (s. 40). Tento poukaz naznačuje, nakolik se syžet odchyluje od fabule, kolik bílých míst, o nichž ani jeden nemluví, zde je, případně jak odlišně, tj. rychleji čas v lásce plyne. Z dosavadních zápisů se totiž vztah jeví jako zatím velmi krátký. První milování je naopak přesně časově ukotveno a paradoxně je líčeno poměrně realisticky, Hiršal popisuje detailně prostředí ateliéru Kamila Lhotáka a vzpomínku na přítele. Chybí zde vzrušení podobně laděných předchozích zápisů, z básnických prostředků se využívá aliterace a rytmičtější vět: „Dnes, desátého prosince navečer – po dni plném rozruchu – v první místnosti, kde sálá horkem malý bubínek, poprvé rozprostíráme na podlahu tvé rezavé koníkové palety a všecko pouštíme z hlavy –“ (s. 64). Vzhledem k tomu, co bylo již řečeno o potřebě intimity u Grögerové, jeví se jako přirozené, že tyto Hiršalovy zápisy Grögerová nijak nekomentuje. Jako by byly natolik důvěrné, že o nich lze jen mlčet. Výjimkou je milování předcházející (o pět záznamů dříve) lyricky laděný, motivicky až sentimentální záznam, jenž se s nadějí obrací nejen k uctívanému obrazu ženy, ale i do budoucnosti. „Před námi je však příští den, příští rok, příští desetiletí, příštích kolik let, čas uplývající, čas trvající, schody do ráje, žebřík do věčnosti“ (s. 62). Ten je bezprostředně následován záznamem Grögerové, jež toto společné rozhodnutí o společné cestě dál potvrzuje („v jediném okamžiku se dává všecko do závratného, šíleného pohybu...“).

Tematizace společného je dána i gramatickou osobou, Hiršal adresuje líčení milostných dobrodružství a vzplanutí přímo Grögerové, čímž zdůrazňuje svou roli toho, kdo se dvoří, opěvuje, přesně v tradici tradiční milostné lyriky. Paradoxem je, že navzdory verbalizovanému zmatku Grögerové a neschopnosti záhy odejít od bývalého

partnera, je ona v Hiršalových očích tou silnější, a on tím zatracovaným, přičemž z druhé strany je to přesně naopak – Grögerová vidí (takřka výlučně) v Hiršalovi oporu, citovou i pracovní jistotu, osvobození.

Rozpory v perspektivě nejsou časté, ale o to ostřeji vystupují z obecně harmonického diskurzu. Příkladem může být scéna z května 1957 popisující večer Christiana Morgensterna v Alšově síni. Hiršal se pečlivě věnuje své přednášce, účastníkům, recitovaným básním a Grögerovou zmíní jen kratičce („Seděla jsi s Maří, já s Anitou“, s. 166). Ta oproti tomu sice označí večer za „nádherný“, ale zápisu dominuje citový zmatek – „od štěstí z prvního společného úspěchu a slastné pýchy na tebe až k drtivé žárlivosti na tvou ženu“ (s. 167). Obě Já vidí z večera něco docela jiného, to, že nesedí spolu, doslova i metaforicky znázorňuje jejich nastalý odstup.

Milostné téma u Hiršala v průběhu textu snad slábně, ale nikdy zcela nezmizí – podobně jako u Grögerové se pojí s pracovním nasazením, oporou ve druhém člověku, ale i ostnem způsobeným nedořešenou situací v Hiršalově rodině. Zde přetrvává počáteční emotivnost tvořená využitím emblematických motivů – „krvácející bolest, krvácející láska“ (s. 660). I přes to však je osobní pouto silnější, jak zřetelně ukazuje zápis ze dne patnáctiletého výročí od prvního setkání: „Jaké proměny kolem nás i v nás! Ztráty a nálezy. Ale čas, který ubližuje a nakonec zabíjí, nás neponičil“ (s. 721). Oba vnímají, že veřejný čas běží mimo jejich čas soukromý, že jeho nepředvídatelnost a požívačnost nad vztahem nemají moc. Hiršal dokonce poukazuje na to, že přítomnost Grögerové dává jeho soukromé minulosti nový ráz – láska má zjevně moc proměnit nejen přítomnost, ale i minulost: „Lákavá cesta do nenávratně zmizelého, a přece v mnohém přítomného mě kupodivu nevede nikam jinam než k tobě“ (s. 285). Dvojice sdílí nově i to, co prožili každý zvlášť. Nově vzniklé tělo má jednu paměť i minulost. To, co mají společné, však není sdělitelné (na rozdíl třeba od zoufalství při rozepřích). Když v roce 1965 konečně vyjde Morgensternův *Beránek měsíc*, Hiršal na svou otázku „Jak to oslavíme?“ odpovídá velmi lakonicky – „Především se podíváme jeden druhému hluboko do očí, a i kdyby to znělo sebebanálněji, budeme mlčet“ (s. 593).

Motiv pohledu do očí není jen teozovitou romantickou rekvizitou, ale vystihuje zrcadlení se v sobě navzájem, hluboké porozumění druhému a skrze jeho bytost i vlastnímu já.

Grögerová například píše o tom, že „nad Joskovým přechastým popíjením chvílemi zavírám oči, jako že o nic nejde, chvílemi si dělám vážné starosti, z nichž mne on

rozjařeně a sebejistě vyvádí: – Já a alkoholik? Jak tě to vůbec mohlo napadnout? Přestanu pít, jakmile budu chtít!“ (s. 788–789). Hiršal se přibližně o dva měsíce (po osmi stranách textu) k tomuto motivu vrací. Jeho zápis kontrastuje s tím, co píše Grögerová (resp. kontrastuje s jejím popisem jeho reakce). Avšak nikoliv tím, že by její tvrzení vyvracel, právě naopak. Přitakává jí a popisuje i vlastní ochotu potíže překonat. Záznam je psaný zčásti v přítomném a zčásti v minulém čase. Přítomný čas evokuje dialogičnost, odpověď Grögerové v čase jejího zápisu („už delší dobu se ti zdá, že piju přes míru. A máš pravdu“) (s. 794) a fakt, že problém je stále přítomný. Minulý čas však naznačuje, že se situace již proměnila („Uvažovalas o tom, poslat mne na léčení [...] Přesto však z protialkoholní kúry sešlo.“) (s. 795). Domníváme se, že toto mísení časů je dáno snahou nejen popsat, jak se děj vyvinul, ale také odpovědět partnerovi v dialogu, přiznat svou chybu, byť by se týkala minulých událostí a obav druhého, které se nenaplnily. Zápis zde představuje způsob, jak přiznat i to, co v mluvené řeči nelze. Druhá osoba v Hiršalově záznamu kontrastuje s er-formou Grögerové, posiluje dialogičnost, důvěrnost sdělení.

Pouto mezi oběma Já Hiršal komentuje i po roztržce s Jiřím Kolářem, vztah je to nejceněnější, co zbývá – spolu s prací, „naší zábavou“ (s. 327).

Hiršal využívá častěji než Grögerová druhé osoby, ale i on zejména v záznamech o povinnostech pracuje s kolektivním My. Charakteristická je nejen osoba, ale i evokace společného prostoru při práci. Často se využívá metonymie a metafory, např. „jsme v baladách“ (s. 200), „hodili jsme kámen, aniž bychom rozbili okno“ (s. 373), práce je zjevně chápána jako tvůrčí prostor, v němž je možné spočinout, uzavřít se do něj. A naopak, jsou prostory, které svou rigidností a konvenčností přímo nutí Já k jejich narušení. Jde především o popis provozu v nakladatelstvích nebo kulturních institucích.

V ostatních osobních tématech – zdraví, rodina – je Hiršal méně sdílný. V září roku 1949 píše, že „právě před čtrnácti dny mi vyoperovali ve vinohradské nemocnici kámen z pravé ledviny“ (s. 254). Nikde dříve se o této významné události nezmiňuje (ani Grögerová ne), domníváme se, že z podobného důvodu jako Grögerová v případě svých zdravotních obtíží. Krom dalšího důkazu, že v *Letu let* je řada bílých míst, jde o fakt, který Hiršal nechce pokládat za podstatný, nechce se jím děsit, protože by mohl mít vliv na jeho pracovní tempo.

O rodině píše zřídka, častěji logicky po srpnu 1968, kdy se řeší, zda jeho blízcí zůstanou ve Vídni, či nikoliv.

Více než tehdejší rodina se však tematizuje Hiršalova minulost, a to prostřednictvím motivu čtyři roky se vracejícího snu o podmáčeném domě. Jde o typograficky odlišené pasáže, které v různých časových obdobích, byť se zvýšenou frekvencí v druhé polovině roku 1959, líčí variace téhož obrazu – dům se drolí, padají z něj kusy kamení, dům je zmrzlý pod ledem, sen odplývá spolu s pískem, sen se nadouvá jako peřina a řídne. Tyto obrazy mají charakter filmového pásma, nic se nehodnotí, někdy jsou dlouhé jen pár vět, jindy jde o celý odstavec. Typickým rysem je nedořečenost viděného, jen z náznaků lze vytušit, že se jedná o dům Hiršalovi známý: „po zimě se naklonil náš komín; jedna z cihel se uvolnila a prorazila střechu; okapy zarůstají mechem a jejich ochranný nátěr rozrušený vlhkem oprýskává v červenavých šupinách“ (s. 237), „zdají se mi slova o domě, v němž bydlím“ (s. 130). Líčení připomíná báseň v próze, syntax je narušená, eliptická, výpovědi neukončené a mnohdy zde chybí logická návaznost (pro sen typický rys obecně). Jména jsou důležitější než slovesa, stagnace a pomalý rozpad nahradily akci. Podstatný je vjem – vidím, cítím, mrznu. Hiršal sám je nazývá „snový film“ (s. 213) nebo „snový text“ (s. 223), vystihuje tak spřízněnost textu a vizuality.

Sen, jenž je označen jako „poslední dějství čtyři roky se vracejícího snu“ (s. 268), je však ve své obraznosti výjimečný. Původní dům, plný otisků dětských prstů, harampádí a známých koutů, je srovnán doslova se zemí, a to paradoxně způsobí nebývalý pohyb – „ručními vrtačkami rozbili chodník z drobných cihel; lopatami vyhloubili úzký příkop; staré lucerny pokáceli a jejich kmeny položili napříč černých jam“ (s. 268). Tento až apokalyptický výjev vyjadřuje hrůzu ze změn, jež ničí staré, ač nepotřebné. Sen spolu s absencí více přímých odkazů k vlastní rodině (hovoří-li Hiršal o dětství v Chomuticích, pak v souvislosti s Grögerovou) je metaforou rodiny, kořenů, čehosi nepřiliš veselého, ale přesto neustále přítomného. To, že se o rodině nemluví přímo, neznamená, že není podstatná.

Reflexi motivu snu představuje i citace z Freudova *Výkladu snů*: „Snící ve svém nevědomém myšlení ví všechno to, co ve vědomém myšlení zapomněl, a ve snu správně posuzuje všechno, co v bdění bludně zneuznává...“ (s. 41). Byť citace následuje po poněkud surreálném snu Grögerové o muži, jenž sám sebe rozpáře, aby jí mohl ukázat „zmeť střev pod duhově zbarvenými blanami“, domníváme se, že platí i pro ostatní sny v textu. Sen představuje to, o čem se nemluví, ale ani vědomě netuší.



Výrazný zájem a popisy Hiršal věnuje přátelům. V textu defiluje nesmírné množství osob, ale k některým se vrací opakovaně. Jiří Kolář a jeho stůl v pražské Slávii, Kamil Bednář, Kamil Lhoták, Jan Vladislav, Ladislav Fikar, Karel Malich, Mikuláš Medek, těm se věnuje pozornosti nejvíce.<sup>24</sup> Na rozdíl od Grögerové nepopisuje jen přítomnost, ale obvykle se skrze ni dostává do minulosti, k prvním setkáním. Jeho zápisy však krom vzpomínky prostupují i popisy hovoru, charakteristického projevu daných přátel – „rozzářeného Kamila Lhotáka potkal jsem s jeho družkou Anuškou na Národní třídě: Kamaráde! Tak je to tady! To byl kotrmelec, co? A to už je třetí. Ten první byl, když jsme se potkali v padesátém třetím před děckáčem. Když Kobu klepla pepka. [...] – No, Kámo, já nevím! Hotový to zdaleka ještě není. Natož v háji. – Ále, prosimtě! Já ti říkám, že toho Klému ještě vykopou a spálej“ (s. 892). Využívá hovorovosti, specifik mluveného projevu, spíše než záznamu se tyto pasáže podobají scénám, bezprostřednímu zachycení lidského projevu v dialogu. Lidé nejsou hodnoceni hlasem vypravěče, ale prostřednictvím vlastních slov (byť ty vypravěč nutně stylizuje). Specifičnost tohoto zachycení na mnoha místech kontrastuje s explicitní emotivností Grögerové. Například zpráva o smrti Jana Rychlíka je nejprve ztvárněna prostřednictvím scény opět při setkání s Kamilem Bednářem („To je strašný! – Je. – A vůbec nic mu předtím nebylo? – Ne. Tak já jdu zas dál. Nic víc vo tom stejně nevím. Dyť se brzy zas uvidíme. – Nojo, tak ahoj!“) V následujícím zápise využívá Grögerová pro líčení účasti na Rychlíkově pohřbu opět (jako jinde v okamžicích, jež se jí osobně dotýkají) jazyk prosycený tělesnými metaforami – „jsem zničená“, „až mě to fyzicky bolí“, „je mi úzko“, „chce se mi brečet“ (s. 436). To, že jdou záznamy bezprostředně po sobě, byť zde nutně existuje posun v čase příběhu, ukazuje výstižně charakter obou Já, jistou dostředivost, zavínutost ve vlastním

---

<sup>24</sup> Osobnost Jiřího Koláře je v textu podstatná i pro Jana Zábranu. Mezi *Přestupným rokem a Letem let* lze nalézt několik přímých odkazů. Michael Špirit v doslovu k tištěnému sborníku *Život je všude* uvádí, že „Kolář cituje v *Přestupném roce* Hiršalův dosud nepublikovaný překlad Morgensterna, autoři *Letu let* zapojují do své koláže úryvky z Kolářova rukopisu o Mistru Sunovi a v Hiršalově pásmu je dokonce třikrát evokován *Přestupný rok* sám (což je v literatuře do okamžiku vydání tohoto Kolářova deníku v roce 1996 jediná stopa o jeho existenci): citací Kolářovy básně ‚V Petrkově‘ [...], verši o Karlu Součkově a záznamem o návštěvě u Jana Zrzavého“ (Život 2005: 284). Hiršal také tematizuje Kolářův zájem o folklor a jeho variace, přítomný již v *Přestupném roce*. Při úvahách o práci s Kolářem na *Bratru Janu Palečkovi*. „Byla by to už čtvrtá společná knížka. A mohl by to být úplně jiný typ. Nejen historiky a anekdoty veršem a prózou, ale i dobové dokumenty, pořekadla, přísloví, kuchařské recepty, pranostiky, pověsti a vůbec nejrůznější materiál, který by vtipně a nápaditě dotvářel portrét hrdiny a dobový kolorit. Kolář objevil výbornou kreaci Jungmannovu, složenou z groteskních názvů obcí a měst“ (s. 192).

těle, niternost Grögerové oproti excentričnosti Hiršalově. Tato distance se projevuje i tím, že jeden druhého v onom líčení nezmiňují.

Grögerová se při popisech domácích i zahraničních přátel soustředí mnohem víc na první dojem, všímá si jejich dětí, chování, oblečení a kromě popisu reflektuje své pocity ze setkání. Při návštěvě Helmuta Heissenbüttela v Praze na podzim roku 1965 následuje její zápis po pěti vstupech Hiršalových, jež líčí standardní program zahraničních hostů – návštěvy nakladatelství a ateliérů Medka, Malicha a Koláře –, a zaměřuje se výhradně na Heissenbüttela. „Opakuju, jsem z něj zmatená a neklidná. Při loučení mne zhyponotizoval do té míry, že jsem nemohla zavřít oči, ani se pohnout“ (s. 597). Nezajímá ji spisovatelův program, ale rozebírá to, jak na ni působí, jak mluví, jak se usmívá a proč. Její záznam na rozdíl od Hiršalova je spíš snahou o rozluštění hádanky za pomoci tělesných vjemů, je výrazně zaměřen na Já i druhého, což se u Hiršala krom adjektiv „vybraný, málomluvný estét“ (s. 596) nevyskytuje. Příčinou není ani fakt, že Hiršal Heissenbüttela poznal již v lednu téhož roku. I tehdy se jeho popis omezoval na básníkovy znalosti českých poměrů, jeho sečtělosti, ale neodrážel nic z pocitů Já.

Familiárnost projevu při popisu setkávání s přáteli je u Hiršala zachována i ve formě dopisu, tam se nadto mísí se zprávami, líčením, otázkami. Vedle sebe stojí jazyk Já a jazyk osob, o nichž píše. Přímá řeč využívá hovorovosti, obecné češtiny i specifík projevu jednotlivých postav a je zasazena do promluvy Já. Syntax záznamu je rozrušována, propojuje se popis událostí, vložené komentáře Já a přímá řeč, a to nejen na rovině tematické, ale i časové. Citujeme ze závěru dopisu Grögerové do lázní, v němž se charakteristicky mísí zprávy osobní o jejích dětech a nemocné tetě, odjezdu do zahraničí, recitační soutěži a končí odkazem na vztahovou peripetii manželů Kolářových: „Tak ten Chopin toho 25. t. m. (proboha, to už je pozejtří) prej přijede. Vím to vod Koláře, kterej zase přemlouval Stanovskýho, ať daj Chopinovi ňákej kšeft v Kulturní tvorbě. Mně zas říkal velmi rytířsky: – To víš, musím je podporovat. – Pak říkal: – Ta má kotrmelína by ted' byla věčně v posteli a já jsem starej člověk“ (s. 817). Charakteristická pro žánr dopisu jsou mimo jiné ukazovací zájmena „ten“, „toho“, jež ukazují na obeznámenost Grögerové se zmiňovanými osobami a událostmi. Hiršal však mluví i sám k sobě, jak ukazuje citovaná pasáž v závorkách.

Pokud jsme v úvodu uvedli, že Hiršal se spíše zaměřuje na fakta, je nutné toto tvrzení vysvětlit detailně. Grögerová zaznamenává společnou korespondenci, Hiršal líčí

dopodrobna průběh různých schůzí, sjezdů či symposií. V popisech zahraničních akcí<sup>25</sup> (ať už v dopisech Grögerové nebo v prostém zápise) se – mnohdy na několika stranách – kumuluje velké množství informací, přechází se od líčení osobních vztahů (opět pomocí přímého přepisu rozhovorů), poměrů v kulturních institucích k parafrázi konkrétních přednášek nebo líčení přírodních či turistických zajímavostí. Žánrově jde v podstatě o cestopis, prostředí je hodnoceno prizmatem českého umělce, ale je zřejmě „objektivní“ co do líčení. Při popisu návštěvy Egona Hostovského v Kodani se do vcelku neproměnlivého schématu dostává ještě obecné téma emigrace.

V dopisech Grögerové je nadto samozřejmě přítomný kontakt s adresátem, krom důvěrného oslovení („Drahá Bohunečko“, Drahá Bohajs“) se Hiršal ptá po domácích zprávách, úkoluje či reaguje na sdělované. Informace z dopisů a neadresných zápisů se kryjí jen zčásti, nejde jen o logickou zkratku v dopisu, ale i o témata – například detailní (a lehce choulostivé) líčení milostného vzplanutí Vladimíra Kafky v Alpbachu tvořící celý jeden zápis se v následujícím dopise pro Grögerovou neobjeví vůbec (s. 488).

Rozsahem podobné šíře jsou popisy domácích oficiálních událostí, nejčastěji ze sjezdů Svazu spisovatelů, druhého (roku 1956, s. 133–138), třetího (roku 1963, s. 387–390) čtvrtého (1967, s. 720–740) a z plenárního zasedání Svazu z roku 1968 (s. 833–839), a stručněji popsany sjezd socialistické kultury (s. 249). Zejména první záznam ze sjezdu výrazně připomíná přepis dramatického scénáře. Hiršal na úplném začátku říká: „– byl jsem tam vlastně ilegálně“ (s. 133), a to jako by předznamenalo celý charakter jeho zápisu. Většina jednotlivých projevů – Vítězslava Nezvala, Ladislava Mňáčka, Františka Hrubína, Jaroslava Seiferta, Ladislava Štolla, Jiřího Tauerova, J. R. Picka a Antonína Zápotockého – je citována z dobového tisku, tj. vysázena kursivou a oddělena od Hiršalových slov. Ta představují jakési scénické poznámky, uvádějí řečníky, strukturují jejich projevy („v závěru řekl“, „shrnul podstatu projevu“, „začal námluvami, ze kterých svatba nebyla“) a komentují reakce sálu. Hiršalovo Já nechce nijak ovlivňovat podobu projevů, chce být nanejvýš upozaděné, aby – v intencích samotných promluv Nezvalových, Hrubínových a Seifertových – nijak nepřekrcovalo slova druhých. Jeho vstupy do textu však nutně modifikují ne obsah projevů, ale jejich dopad, dodávají záznamu dynamiku, např. tím, že udělají pauzu před důležitým projevem nebo reakcí. „A potom padla bomba. Sál narvaný do posledního místa ztichl, když čapími kroky

---

<sup>25</sup> Zejména jde o symposia v Alpbachu, Baden Badenu nebo stáž v Oslu, případně cestu do Jugoslávie či na Varšavskou jeseň. Pro přílišný rozsah těchto zápisů ponecháváme bez citace.

předstoupil před mikrofon František Hrubín. Projev byl pečlivě připraven, obsah jsem znal. Byli jsme Kolář, Fikar a já u Franty pár dní před sjezdem, když si jej koncipoval. Začal úvahou o poezii a přirovnal její dnešní situaci u nás k Mallarméově labuti zamrzlé v ledu. A pak se rozjel“ (s. 135). Hiršalovo Já nehodnotí řečníky, ale uvádí jejich projevy, čímž je charakterizuje nepřímě. Podobný charakter mají i úryvky z příspěvků na třetím sjezdu, opět jsou vyděleny typograficky, nicméně tentokrát jsou uváděny bez komentáře a nejsou spojeny osobou vyprávějícího Já. Novým motivem – oproti předešlému popisu sjezdu – je provázání s částmi referátů z kačkovské konference v Liblicích konané 27. a 28. května. Pouto je tematické („nechápu, proč bychom měli pro skvělého soudce společnosti Kafku zapomínat na skvělého soudce společnosti Gorkého“, s. 388) a typografické, ale také je zde možné porovnat styl a výpovědi jednotlivých mluvčích, opět dává Já prostor čtenáři vidět postavy skrze jejich vlastní slova – byť jím vybraná.

V případě třetího ze jmenovaných sjezdů předchází samotné události obsáhlá citace z odpovědí na anketní otázku Literárních novin před sjezdem na téma funkčnosti Svazu. Odpovídají Ludvík Vaculík, Jiří Kolář a Bohumil Hrabal, záznamy se objevují s rozestupy, stupňují napětí před „bojem“. Opět jsou tyto odpovědi nekomentované a citované z tisku beze změny.

Samotný sjezd je zachycen v pěti na sebe nepřímě navazujících záznamech, z nichž ten nejkratší má půl strany. Projevy nejsou odsazené a odlišené kursivou, naopak děj i promluvy jsou zhuštěny, složitá souvětí jsou přerušována jen občas pomlčkami. Těsné sousedství nepřímé řeči (parafráze projevů), přímé řeči (citované projevy), komentářů Hiršala a jiných spolu s podrobnou parafrází hlavních tezí působí dramaticky a oproti předchozímu záznamu sjezdů budí dojem, že Já je mnohem více zainteresováno, nestojí v ilegalitě, ale veškeré dění se ho přímo osobně týká. Zároveň tato forma odráží jeho potřebu sdělit vše s co nejmenším odstupem, předložit popisované události takřka simultánně s probíhajícím děním, ale zároveň vzbuzovat napětí občasným předjímáním. „Když pak kritizoval ještě článek 28 ústavy, zatahl mě za šos vyjevený Joska Čermák: – Na tohle je přece zákon! – V plénu bylo tak vysokofrekvenční napětí, že bylo téměř vidět a slyšet přeskakující jiskry. Hromy a blesky měly přijít později. Odbojný redaktor končil svůj dlouhý kritický projev: – Na závěr bych chtěl výslovně vyjádřit, snad zbytečně, což jistě plyne z celé mé řeči“ (s. 736).

Domníváme se, že záznamy z posledního jmenovaného sjezdu, byť nejsou odlišené typograficky, jsou stejně jako ty předchozí založeny na otištěných protokolech a slova

řečníků nejsou upravována. K tomuto názoru nás vede nejen velká detailnost, ale především charakter Já, jež se snaží podat fakta nezkreslená, aby nemohla být nikdy nikým zneužita – právě cenzura byla tématem celého sjezdu. Druhý důvod podporuje i konstrukce textu. Zmíněné plenární zasedání české části Svazu z března 1968 je totiž uvozeno dvěma texty z Literárních listů na téma politických procesů a justičních vražd (Dušan Hamšík: *Procesy, které dělaly dějiny* a Filip Jánský: *Obavy*). Poté následuje líčení počátku schůze, ale parafráze projevů, včetně Hiršalova, jsou citovány v nepřímé řeči z Literárních listů (zpráva je označena iniciálovou šifrou vk). Projevy se opět zabývají postihováním nepohodlných spisovatelů v 50. letech a prací Jana Pilaře ve funkci ředitele nakladatelství Čs. spisovatel. Hiršal nemůže psát sám sebe – vlastní řeč – bez ztráty „objektivity“, a proto dává prostor novinovému reportu. Zaznamenává vlastní nejistotu z vystoupení, podporu přátel, cituje prohlášení Václava Havla na podporu vzniku Kruhu nezávislých spisovatelů (s. 834), ale v okamžiku, kdy jednání začíná, dává slovo jiným.

### **Bylo-je-bude**

Čas fabule se v *Letu let* rozprostírá od roku 1952 do roku 1968, ale text je psán od počátku 70. let do roku 1985. Nicméně v textu jsou kromě vzpomínkových pasáží zakomponovány skutečné zprávy z tisku a deníkové záznamy, čímž se hranice mezi memoáry a deníkem rozostřují, do popředí tu vystupuje motiv paměti (resp. dvojí paměti obou Já) a její spolehlivosti. Jak již bylo řečeno, autorství zápisů Já je možné odhadnout dle stylistických rysů, avšak určit, zda ten který záznam vznikl souběžně s popisovanými událostmi (pakliže se nejedná o text datovaný nebo například datovaný přepisem projevu), není z textu možné.

Díky množství postav, událostí a především vývoji postav i dvou ústředních subjektů vykazuje text kromě memoárů a deníku znaky románového žánru.

Text je opticky rozdělen do záznamů Já ohraničených z obou stran pomlčkou, oficiální zprávy, cizí či vlastní umělecké texty nebo přepisy snů jsou bez vnějších pomlček. Pomlčka vzbuzuje dojem nahodilosti, odrážky, která slouží jen pro organizaci textu, ale nevyovídá nic o dataci. Označení roku „běží“ v živém záhlaví. Začátek nového roku signalizuje tučně vytištěná čísllice a prázdný prostor po posledním záznamu starého roku. Označit datum jednotlivého zápisu je však poměrně složité. K orientaci slouží

datované oficiální zprávy z tisku, nicméně nikdy není zřejmé, kolik dní mezi záznamy uplynulo. Časové určení v záznamech Já se vyskytuje výjimečně, a to v případech významných událostí – datum je například u prvního milování subjektů, ve veřejné oblasti třeba u 21. srpna 1968. Existují zde zjevně bílá místa, která v jeho časové „atribuci“ mohou znesnadnit porozumění textu. Například rozhořčený zápis Grögerové (s. 197) nebo její tlumočení Hiršalova dopisu ukazují, že se o mnoha věcech nepíše. „Joska mu [Enzensbergerovi] píše [...] K mé soukromé situaci: již půl roku se pokouším o její vyřešení. Je to pochopitelně komplikované a jen s obtížemi to jde kupředu“ (s. 505). Ani jedno tvrzení se neopírá o okolní záznamy co do vysvětlení, druhý záznam je o to pozoruhodnější, že takto osobní věc cituje Grögerová, a ještě se o ní píše do dopisu kolegovi-příteli, ale neobjeví se o ní ani zmínka v osobních záznamech.

Opačným případem, kdy nevzniká výraznější posun mezi fabulí a syžetem, jsou scény v zápisech Josefa Hiršala a nekomentované přepisy projevů či schůzí. Zde je situace vyobrazena jako scéna, aniž by se do ní vměšovalo Já. Tyto pasáže zrychlují jak tok textu, tak samotné čtení a zvyšují textovou dynamiku.

Stejný princip funguje při citaci dopisů, byť s poněkud opačným efektem. Hiršal i Grögerová citují jak odeslané, tak přijaté dopisy. Grögerová vystupuje jako důslednější archivář dopisů, uvádí obsah dopisů adresovaných jí, ale i Hiršalovi, mnohdy jsou dopisy adresovány oběma subjektům. Obsah dopisů se značně liší, a to mnohdy v rámci jediného zápisu. Jde o polemiky, nabídky spolupráce, žádosti, odpovědi či texty článků, případně osobní poznámky. Uvádění dopisů, ať již přímo či v parafrázi, je častější od počátku šedesátých let, poté, co Hiršal s Grögerovou navázali kontakt se zahraničím, zejména s profesorem Bensem. Dopisy jsou uváděny pomocí ustálených figur, citujeme například ty nejčastější („– Milý Josefe – píše Hans Magnus –“, „z Grazu se ohlásil za Forum Stadtpark Alfred Kolleritsch a píše Joskovi“, „ozvali se rovněž Jugoslávci“, „od Weavera došla zásilka“, „londýnský publicista Chaterji nás prosí“, „oznamuje nám Döhl“, „došel dopis z Innsbrucku“). Tyto záznamy vzbuzují otázku, komu jsou vlastně určeny. Může jít pouze o potřebu uchovat důležitý obsah dopisu, případně pomocí dopisu vyprávět příběh určitého vztahu (například s Hansem Magnusem Enzensbergerem nebo Grögerové s Friederike Mayröckerovou). Další možnou interpretací je potřeba zobrazit, kolik kontaktů se zahraničím obě Já měla, pak by dopis měl i jistou svědeckou funkci. Příkladem takového záměru je bezesporu nekomentovaná citace dopisu ze dne 11. 1. 1959 adresovaného Předsednictvu Svazu čs. spisovatelů. Josef Hiršal, Jiří Kolář a Jan

Vladislav apelují na Svaz, aby zajistil důstojnější podmínky pro Bohumila Hrabala zaměstnaného ve sběrně starého papíru. Takový dopis by pravděpodobně již nikdo nikdy nedohledal, v *Letu let* je tak uchován navždy.

Jiným důvodem, o němž se domníváme, že také hraje svou roli, je snaha subjektů vyjádřit textově úmornost plynoucí z narůstajícího množství dopisů. Mechanické opakování zmíněných uvozovacích figur dopisů notně zpomaluje a komplikuje čtení – a tíž pocit zmiňují opakovaně obě Já. Tento efekt plyne i z využití samotného žánru dopisu v celém textu. Pakliže je dopis určen jistému adresátovi, pak zveřejněním slábne jeho rozměr důvěrnosti. A jestliže je nadto parafrázován ještě někým jiným, než je adresát, a chybí zde reakce, pak slouží jen jako ilustrace určitého stavu, děje a především i stylu (v případě parafrází); není přímým sdělením konkrétní osobě. Určitým kontrastem k tomu pak mohou být dopisy, které si posílají sama Já. Jak již bylo uvedeno, jsou velmi emotivní, detailní, plné otázek a evidentně se snaží svůj protějšek přimět k pozornosti. Na rozdíl od ostatních dopisů zde Já na sebe reagují, byť se nevěnují všem tématům rovnocenně.

Záznamy v *Letu let* jsou psány ve všech slovesných časech. Čas budoucí je využíván zejména při parafrázi dopisů, kdy se například sděluje datum budoucí návštěvy. Tyto zápisy pak připomínají diář, upozornění na důležité věci, jež se nesmí zapomenout: „...Bisinger píše, že přijede 12. 11. Vindobonou, že 15. bude pokračovat v cestě do Vídně a mezi tou dobou, že mi zavolá a sejdem se –“ (s. 504). Zároveň jde však i o upozornění pro čtenáře, aby o pět zápisů dál věděl, o koho se jedná. Předjímání je přítomné i v zápisech, jež hovoří o možném politickém vývoji v šedesátých letech. Tento motiv však neslouží jen k obeznámení čtenáře s fakty, ale má hlubší smysl.

Přibližně od roku 1966 se v zápisech začíná vyjadřovat naděje na zlepšení politické situace, komentuje se uvolnění společenské atmosféry (s. 694), pracovního prostředí, užívají se metafory typu „obleva“ (s. 170), „oteplilo se“ (s. 723), „Praha kypí“ (s. 821), „tento bouřlivý čas“ (s. 865), implikující pohyb ve společnosti. Dynamika textu je dána i zkracováním záznamů a tematizací pracovního i společenského shonu. (Podobné zrychlování děje je patrné i u úvodního milostného příběhu. Záznamy obou Já se rychleji střídají a více na sebe reagují, též doplňují informace, které ten druhý jen naznačí. Z tohoto důvodu máme za to, že lze připodobnit tuto část k románu v dopisech, byť v jednotlivých zápisech chybí explicitní oslovení a nejsou vždy psány ve druhé osobě.)

Dále je společenská změna v textu zachycena větším zájmem o politické události, hodnocením nastalé politické situace a častějšími citacemi z tisku. Cituje-li se, pak na rozdíl od počátečních citací z Rudého práva jde o citaci neironickou. Proměna politické rétoriky je patrná i na citovaných recenzích výstav či knih, nejčastěji z Literárních listů. A již zmíněná citace projevu z plenární schůze Svazu čs. spisovatelů z roku 1968 svědčí o důvěře, kterou Já k tisku mají. Dobový optimismus, který obě Já vyjadřují, však prismatickým čtenářova historického vědomí nabývá paradoxní povahy. I zápisy, které jsou v podstatě neutrální, vytvářejí jistou dramatickou ironii a napětí. To je ještě stupňováno v záznamech, v nichž je patrná pochybnost a nejistota: „– A dnes si nejextravagantnější umělci ze Západu libují svobodného ducha a velkorysou ediční politiku našich nakladatelství! Člověk jen občas zatrne, aby se snad ta bývalá pustina bez ducha nějakým strašlivým kotrmelcem znovu nerozprostřela... A pak si v duchu vynadá: Copak je po tom všem, co se u nás v tomto roce děje, vůbec možný zvrat do starých poměrů? Nesmysl! –“ (s. 894–895). Přesvědčení o logice společenského vývoje kontrastuje s realitou, skutečnost se stává oním „nesmyslem“, nejhorším z možných snů.

Obdobný smysl má záznam Josefa Hiršala, v němž pád režimu předpovídá (pro Hiršala typickou mluvenou formou) malíř Kamil Lhoták. „– No, nevím, nevím... – Kamil dost nelibě nesl mou skepsi: – Hele, ještě se dožijeme, že bude Venca Havel prezidentem, aspoň jak čtu ty vaše prohlášení. Jak to může jinak dopadnout? –“ (s. 893). Jinak to opravdu nedopadlo, i když až po dalších dvaadvaceti letech. Šárka Grauová, editorka přítomného vydání, píše v Ediční poznámce, že krom řady básní, próz a překladů, které dosavadní tištěná vydání na rozdíl od rukopisu neobsahovala, sem „byly nově přidány i některé texty především dokumentární povahy, které nebyly součástí původního rukopisu, ale těsně se vážou k tehdejší činnosti autorů a dokreslují vzpomínané události“ (s. 1045). Když text čteme po nástupu Václava Havla do prezidentského úřadu, nabízí se interpretovat jej jako jasnozřivou, optimistickou předpověď. Vzhledem k tomu, že byl přítomen už v rukopise, lze jej číst spíše jako výraz skepse ze společenského vývoje. Při čtení *Letu let* je nejistota ohledně toho, kdy byl který záznam pořízen, konstantním tématem, k němuž přispívá stylizace subjektu.

Přítomný čas se využívá nejvýrazněji pro vyjádření citů a emocí, ale ne výlučně. Obě Já hovoří v prezentu o pracovních povinnostech, ale i o společenské atmosféře. Často se však přítomnost (vyjádřená i v minulém čase, např. „včera jsem potkal“) prostupuje s minulostí, a to při zachycení procesu paměti. Tento motiv je typický pro



záznamy Hiršalovy, Grögerová na minulost vzpomíná v podstatě jen v souvislosti se smrtí tety či maminky.

Mnohokrát se též odkazuje na Hiršalovu paměť na verše, podstatnější se nám však pro charakterizaci Já jeví vzpomínání na přátele. Tento motiv má v textu ustálenou podobu. Od náhodného setkání se známou osobou v přítomnosti se subjekt vrací do minulosti a popisuje společné zážitky, aby měl větší oporu při charakterizaci, případně jde o vzpomínku na zesnulé přátele, formálně v podstatě o velmi osobní nekrolog či apologii. Prvním případem může být vzpomínka na „bývalého přítele a známého“ Jana Pilaře. Tentokrát se minulost neaktualizuje pomocí osobního setkání, ale v souvislosti s románem Borise Pasternaka *Doktor Živago*.<sup>26</sup> V říjnu roku 1958 nejprve Hiršal vysvětluje název románu, pak uvede Pilařův odsudek daného textu a následuje soukromá vzpomínka. „Když jsem dočetl, vzpomněl jsem si na 20. březen 1944. Pozval jsem tehdy své přátele Kamila Bednáře, Zdeňka Urbánka a Jana Pilaře s manželkami do Příběnic, kde jsme slavili v zasněžené hospůdce uprostřed lesů můj svátek. Hovořili jsme o tom, co nás čeká po válce. A tehdy Honza prohlásil: – Socialismus? Toho se děším. To je nivelizace. Nivelizace lidského ducha –“ (s. 222). Scéna z minulosti kontrastuje s ideologickou rétorikou Pilařova textu, nevypovídá však jen o jedné osobě a její proměně. Podstatný je zde i prostor, zasněžená hospoda představuje místo, do něhož se nelze vrátit, ale na něž se jen s nostalgií vzpomíná. Šlo o dobu sice válečnou, ale takovou, v níž ještě existovala přátelství dnes už zaniklá (proto Hiršal využívá pro označení Pilaře dvojího oslovení, Jan a Honza). I přes onu melancholičnost jde však o vzpomínku zcela jasnou, a tudíž použitelnou jako svědectví, její „pravdivost“ Hiršal opírá o přesnou dataci.

V druhém případě jde o vzpomínky velmi detailní, svázané jak s charakterem, tak prací zesnulého a mnohdy narušující jeho zažité či soudobé hodnocení. Hiršalových pocitů zde nikdy není příliš, přenechává plně prostor osobnosti, o níž píše. Postupuje lineárně, zmiňuje přátele, důležitá díla, typické vlastnosti. „ – když jsem otevřel došlé parte, byl jsem konsternován. Zemřel Jiří Valja. [...] Přímo přeludná literární osobnost mého provinčního studentského mládí. Ale vždyť jsem s ním mluvil ještě před týdnem! [...] Dík Halasovi byl zaměstnán jako referent ministerstva informací a úřadoval stejně jako já v budově Orbisu. Tehdy mi doporučoval, abych se seznámil s Jiřím Kolářem, jehož

---

<sup>26</sup> Motiv tohoto románu a jeho autora je jedním ze styčných bodů mezi přítomným textem a deníkem Zábranovým.

si velmi vážil. [...] Z prózy překládal díla Faulknerova i Grahama Greena. Má to tedy ve svých 54 letech odbyto“ (s. 711–712). Podobná plastičnost vzpomínky a návrat do minulosti skrze přítomnost je charakteristická pro *Celý život*, nicméně tam se častěji týká neuralgických bodů Zábranovy minulosti – Humpolce, odsouzení rodičů, osobních křivd.

Propojení minulosti s přítomností je prováděno i usouvztažňováním soukromého s veřejným, tj. vzpomínky (osobní či převyprávěné) a oficiálních zpráv. Hiršal zde postupuje způsobem podobným jako Vladimír Fuka (1926–1972) ve výtvarném *Deníku 1952* (Fuka 2010).

Zde nalezneme výtvarně ztvárněné zprávy z novin či tisku, přičemž díky poslouchání Svobodné Evropy se objevují i výjevy z Koreje, zasedání OSN v Paříži či New Yorku. Dále jsou zde nekomentované záznamy každodennosti v pražských, ale i pařížských ulicích a reflexe událostí nedávno minulých. Obraz však nefunguje jako dokumentární dokreslení zprávy, ba právě naopak – zpráva je slepou „mapou“ události, jejíž smysl a pravá podoba se vyjeví až v obraze. Takto je 23. 11. pod textem Tomáše Frejky, jenž se v novinách jazykem komunistické rétoriky veřejně zříká svého otce, znázorněn sled scén, jež s tímto odosobněným prohlášením mohly souviset – politický proces, sebevražda, útok, převrat. Fuka tak nutí čtenáře, aby při interpretaci viděli mezi jednotlivými obrazovými motivy souvislosti, které text záměrně zamlčuje, a zdůrazňuje významovou otevřenost každého příběhu.

Hiršal ukazuje nespolehlivost oficiálních zpráv ne pomocí obrazu, ale skrz vztah privátního a veřejného. Zřejmé je to na mnohovrstevnatém zachycení smrti Vítězslava Nezvala. Historie začíná parafrází líčení Ladislava Fikara o výletu Nezvala, Jana Otčenáška a jeho do Itálie na náklady Literárního fondu. Popisuje se zde Nezvalův hédonismus, přímo se citují jeho slastné výkřiky, avšak závěr již předjímá zlou budoucnost. „Tu uzdu, povolenou choutkám, nedržel však už v ruce Nezval. Za dva dny po Fikarově vyprávění přichází následující zpráva –“. Bez odsazení následuje oficiální vyjádření z Rudého práva 8. 4. 1958 o smrti „jednoho z největších básnických zjevů tohoto století“. Poté Hiršal vypráví o svém setkávání s Nezvalem „na podzim v šestatřicátém“, s jeho surrealistickými texty a básníkem osobně, o vztahu Nezvala a Halase a končí smířlivě – a opět v přítomnosti. „Čas plynul a letěl. Mnoho dní, mnoho roků, mnoho událostí. Včera jsem přes všechno, co ten čas odnesl a zkalil, šel vzdát dík a úctu před Nezvalův katafalk [...] A představte si – říkám panu Čebišovi – po nás, redaktorech Čs. spisovatele, nastoupili policajti v uniformách. – Kolář jen vzhlédl od

rozečtených novin: – No, a co má bejt? Dyt' byl na tom živ! –“ (s. 203). Zápis nevypovídá jen o minulosti Nezvalově, ale též o tom, čím se básník stal ve veřejném prostoru a jaký vztah k němu zaujímají Hiršalovi přátelé. Tuto linii rozvíjejí i dva následující citované texty. První je z Rudého práva z 11. 4. a popisuje Nezvalův pohřeb. Jevy Kolářem odsouzené v předchozím záznamu se zde hrdě staví na odív, za pozornost stojí i pořadí jmen v poslední větě: „U rakve v čestné strážce se střídají pionýři, příslušníci Lidových milic, umělci, zástupci našeho lidu...“ (s. 203). Druhý z textů je variací Fikarova vyprávění, avšak tentokrát Fikar transformuje celou historii, aby vyhovovala nárokům „oficiálního“ textu a daného žánru. Jeho rozloučení v Literárních novinách je v protikladu k dřívějšímu nic nezastírajícímu vyprávění Hiršalovi. Namísto hovorového jazyka Fikar používá řadu poetismů a Nezval je vykreslen jako symbol „božského básníka“. „Chodil s námi světlými římskými rány, okouzlen jejich latinskou duší a rosou, propadal se do své mladosti, zastavoval se u svých vzpomínek, vším srdcem v zítřku [...]“ (s. 203–204). Hiršal tuto pasáž nekomentuje, nicméně spojením jmenovaných zápisů poukazují Já, stejně jako v případě Fukova deníku, na způsoby, jak lze slovy měnit skutečnost.<sup>27</sup>

Minulost je v *Letu let* provázaná s přítomností a budoucností, příkladný je v tomto smyslu vizuální text bylo-je-bude (s. 318), publikovaný též v díle *JOB-BOJ* (Grögerová, Hiršal 1968: 91). Dvě zkřížená ramena složená ze strojem napsaných slov „bylo“ a „bude“ protíná vodorovně pruh strojem napsaných slov „je“. Obraz-text odráží do určité míry téma a vyprávění *Letu let*. Obě Já skládají své memoáry retrospektivně, ale figurují zde i dobové deníkové záznamy Grögerové nebo dopisy, případně zprávy z médií. Subjekty využívají v záznamech všechny slovesné časy a v případě Hiršala i dialog, čímž se narušuje časová linearita spojená s memoáry. To potvrzují i dva úvodní záznamy, jež zjevně hovoří za obě Já a nastiňují i techniku *Letu let*. „V paměti zůstanou osmyslené ostrůvky, nečekané detaily, vteřinové zážitky [...]; pokládáme je za autentické; tvoří osu pletiva vztahů a událostí, jež nazýváme svou minulostí, hodnotíme je a vysvětlujeme způsobem, jenž je nám pochopitelný; a to je výklad naší vlastní minulosti, ne naše

---

<sup>27</sup> Příklad události, při níž Hiršal vzpomíná na vlastní minulost a tento proces je explicitně tematizován, je výročí Vítězného února 1948. Já se vrací na podpisovou listinu pro kulturní pracovníky, jež měla potvrdit jejich poslušnost oficiálnímu kurzu, líčí ovzduší zmatku, obavy a zvědavost přátel, Egona Hostovského a Bohuslava Březovského. Opět přepisuje mluvenou konverzaci s Březovským a končí následovně: „Hele, už jsem řek, že to nepodepíšu. – Milej Josko, ty si ještě vzpomeneš... – Zdvihl se a odešel... A já si teď opravdu vzpomínám –“ (s. 339–341). Vzpomínka je přímo usouvztažněna k motivu paměti, zdůrazňuje se schopnost Já nezapomínat. Nezapomínání má ve světle totalitní ideologie funkci nejen svědeckou, ale vypovídá i o charakteru Já.

minulost sama; ta už neexistuje [...] každému po boku běží jeho vlastní minulost, přítomnost i budoucnost“ (s. 7).

Zprávy z tisku jsou tematicky velmi různorodé. Jde o reporty z domova, zahraničí a opakuje se motiv zkoumání vesmíru. Do textu se tak dostává až kosmická perspektiva, přičemž tím se silněji poukazuje na mizérii na Zemi (zejména porovná-li se situace v Rusku s rozvojem jejich vesmírného programu). V textu se objevují takřka všechny důležité události daného období, smrt J. V. Stalina a Klementa Gottwalda, Suezská krize, atentát na J. F. Kennedyho a následné vyšetřování, Šestidenní válka v Egyptě a samozřejmě události roku 1968 v Československu. Krom toho se zde však vyskytují i zprávy z černé kroniky, absurdní podrobnosti o československém zemědělství nebo informace o holocaustu a těch, co se na něm podíleli (především o Adolfu Eichmannovi a Josefu Mengelem).

Tematicky lze v této skupině textů vidět podobnost *Letu let a Přestupného roku*, obě díla se zaměřují na zlo, nejen na to všeobecně historicky známé, ale i na zlo objevující se v běžném životě. V *Letu let* jde například o vyšetřování „záhady utřáté hlavy“ (s. 511–514). Jedná se o čtyři zprávy z tisku, jež podávají nové informace o brutální vraždě. Závěrečný popis zločinu je natolik hrůzný, a přitom až černohumorný, že jakoby předčí uměleckou fikci. „Svého druha zavraždila v den jeho jmenin, potom mu utřála kuchyňským sekáčkem hlavu. Tělo zabalila do deky, odvlékla na gauč a odtud přes chodbu k peci. Tělo vtlačila do pece a začala spalovat. [...] Popel rozházela po dvoře. [...] Druh s družkou žili v jedné domácnosti přes patnáct let.“ Hiršal na rozdíl od Koláře (máme na mysli především texty uveřejněné v *Černé lyře*) text nechává v nezměněné podobě, ale sdílí s ním motiv zla jako přirozené součásti lidské existence. Domníváme se však, že na rozdíl od básní Kolářových je vyznění textu spíš groteskní než vážné.

Výmluvná je už tematická juxtapozice zpráv. Opět bez komentáře jsou například vedle sebe postaveny dvě informace z Lidové demokracie 22. 7. a bezprostředně za nimi jedna též z Lidové demokracie z 2. 8. První hovoří o zatčení lékaře Mengeleho, druhá o americkém vypuštění druhé rakety s člověkem a třetí, s názvem „Chléb již jako v komunismu“, hovoří o tom, že „členové kazašského Kalininova kolchozu dostávají již zadarmo chléb a do čtyř let budou mít zdarma i maso, mléko a zeleninu v množství, které odpovídá normální spotřebě člověka“ (s. 307). Ve všech textech jsou klíčoví lidé a jejich osud či schopnosti. Texty ukazují krutost i dokonalost lidského vědění a také omylnost „zárných zítřků“. První zpráva zpochybňuje třetí, svědčí (doslova) o tom, že

budoucnost lidstva nikdy nemůže dojít takového ideálního stavu. Z toho také plyne téma již naznačené úvodní citací Henryho Millera, že minulost jako uzavřený prostor nikdy nemůže existovat, vždy má význam pro budoucí život postav. Toto propojování událostí je explicitně tematizováno i v *Přestupném roce* – tyranie a hrůzovlády se v daném fikčním světě opakují bez ohledu na vyspělost lidstva.

Co se prostoru týče, krom cestopisů a zmínek o kavárně Slavii zde není příliš explicitně tematizován. Spíše než konkrétní místo je zde podstatná atmosféra tvořená určitým kolektivem. Proto Hiršal podrobně popisuje například zaměstnance nakladatelství Naše vojsko, revue Knižní kultura nebo pravidelné návštěvníky kavárny Slavie. Taktéž opakovaně líčí návštěvy ateliérů, kam vodí „své vzácnější návštěvy [...] U výtvarníků to probíhá vždycky téměř stejně: Mikuláš se záhy opije, Karel je plachý a Jiří štedrý. Na Medka reagují hosté nadšeně či rozpačitě, u Malicha jsou většinou nesmělí, ačkoliv nikdy odmítaví, a u Koláře okouzlení. Zvláště když si odnášejí jeho koláže a objekty“ (s. 587).

Ve snu, jak již bylo řečeno, se objevuje soukromý prostor jakožto záznam úplného privatissima Já. Motiv chátrání rodinného domu v Hiršalových snech nahrazuje absenci promluv subjektu na téma rodiny a spolu s touto absencí implicitně vypovídá o ambivalentním vztahu Hiršala k vlastní rodině. Tento motiv je pro něj podstatný, ale nehovoří o něm otevřeně, ve snu jej odrážejí metafory rozpadu, zimy, šedi. I sny Grögerové reflektují její vztahy a pocity v realitě. Například po novoročním záznamu plném smutku nad Hiršalovou nepřítomností má na Silvestra sen o mrazu v prapodivné krajině, v níž se promenují *Hráči baseballu*, zmrzlé tváře pod ledem a zní hudba z hloubi tůně. Popis se zaměřuje na tělesné vjemy Já, využívá se synestézie a v syntaxi převažují jednočlenné jmenné věty. „Němé zchladlé kusy šatstva. Šerá chodba. Tvrdá dlažba. Svět za sklem nového roku“ (s. 271). Podobně výmluvný je sen o Vy. Reálný prostor bytu a obchodu s botami se zaplňuje nevídanými podivnými návštěvníky a atmosféra strachu připomíná Kafkův *Proces*. Grögerové Já je pronásledováno do noci a nakonec je odváděno k Vy, „protože jsem použitá, mám dvě děti a není pro mne záchrany. Napřahujete se ke mně, abyste mi vzal míru“ (s. 144). Tato metafora prohlubuje dojem spoutanosti Já s Vy. Sny takto také aktualizují minulost, přenášejí ji do neskutečných kulis a zobrazují detailně povahu vzpomínky Já. Sen o Vy je aktualizován o šest let později při náhodném setkání s Vy, Grögerová se podobně jako ve snu nemůže pohnout, uniknout Vy, doslova „cítím, že mám bílé rty, krev kamsi utíká, chci odejít“ (s. 343). Jak

ve snu, tak ve skutečnosti Já nedokáže ovládnout vlastní tělo a velmi detailně líčí v přítomném čase pocit strachu a bezmoci.

Časoprostor hraničící se snem je též charakteristický pro cestu Hiršala a Grögerové do Paříže na podzim roku 1967. Tuto podobnost (implikovanou typografickou odlišností od zbytku textu) vnímáme jako snahu odlišit výjimečný prožitek od běžné zkušenosti. Tyto záznamy nejsou rozlišeny gramatickou osobou, vystupuje zde My anebo se líčení nevztahuje explicitně k jednomu či druhému Já. Jde o kumulaci impresí, pro niž je typická tematická roztržitost. Imprese jsou spojovány na základě asociace, hlavní roli zde hrají zvuky, barvy, tóny. Syntax je eliptická, výpovědi jsou jednočlenné, mnohdy se využívá zvolání, otázek, výčtu slov bez jasné souvztažnosti. Tyto zápisy se střídají s typograficky standardními popisy navštívených osobností, městský prostor je však líčen pomocí básnických prostředků, tj. metafor, aliterace, rytmizace prozaického textu, typických pro báseň v próze „– večer jsme původně chtěli jít do kina. To padlo. Jdeme se zadarmo projít křivolakými uličkami Latinské čtvrti –“ A následuje typograficky odlišený záznam. „ – po nebi barevné cáry mraků, z nichž šlehají ohnivé jazyky jako v tomto podivném akváriu bez ryb v okně vietnamské hospůdky. Mezi domy dusno. Míříme k Seině. Vítr tu rozehnal doširoka baráky, otevřel prostor. Pusto. Za vylámanými zuby ohrady skládka stavebního materiálu, hromady písku“ (s. 767). Tyto pasáže jsou stylizované jako obrat od Já ven – líčí se objekt, nikoliv subjekt. Stejně jako v básních, experimentálních textech, překladech obou Já či osobnějších záznamech uvedených v *Letu let* však se v těchto textech vyjevuje další stylová rovina, jíž subjekty využívají.

### **Význam jazyka a tvorby**

Téma tvorby a práce je v *Letu let* jedním z ústředních prvků. V práci se sblíží obě Já, Grögerová zde nachází sebe sama a ze dvou Já se stává kolektivní My. Vedle práce, tj. překladů, teoretických textů, povinností se sestavováním antologií a vydáváním knih se v textu tematizuje i samotná otázka fikčnosti, případně fikčnosti přítomného díla.

Děje se tak v záznamech osobního charakteru, v úvahách o vlastní tvorbě i o budoucnosti. Prvním případem je líčení návštěvy Grögerové a Vy u sexuologa. V závěru této pasáže vypráví Grögerová lékaři o svých partnerských potížích. „ – A tázavě se na mne podíval. Řekla jsem stejně potichu: – Mám ráda jiného – jako se to říká v románech, jenže tohle román nebyl, pak vás zavolal a řekl, že mi máte dát čas, že milování nelze

vymáhat –“ (s. 108). Poukazuje se na to, že ve skutečnosti zazněl jazyk jak z románu – podobné vyjádření je ovšem v případě milostného románku Hiršala a Grögerové vcelku běžné. Text se tak hlásí k využívání fikčnosti, jistých románových postupů a jazykových prostředků. V druhém případě Grögerová bez kontextu sděluje následující. „V třiapadesátém jsem začala psát svůj křest. První část – fiktivní deník za prosinec až duben 1950 – jsem právě dokončila. Měl to být vlastně závěr mé staré milostné historie. Plánuju sice pokračování, které by časově předcházelo, ale nejsem si jistá, kdy se do toho dám“ (s. 182–183). Explicitně se zde přiznává zájem o fiktivní autobiografické formy a naznačuje se prostupnost hranice mezi pravdivým a stylizovaným. Čtenář je vyzýván, aby si uvědomil, co takové tvrzení činí s jeho vnímáním. Zároveň jde o cenný fakt z hlediska literárněhistorického, neboť dokládá existenci podobně konstruovaného díla v tvorbě Grögerové ještě před *Letem let*. Posledním případem je odkaz nikoliv na spřízněnost s románem, ale na využití motivů typických pro pohádku. Vztah obou Já je popisován metaforami jako „kouzelný“, „ale toto není pohádka“ (s. 120), „krajina, která se před námi prostírá, má na horizontu hory s čarovnou zahradou“ (s. 123). Takové hodnocení může být chápáno jako prostředek idealizace lásky, ale též může vést čtenáře k úvaze o tom, jakou roli v této autobiografické knize hrají pravidla jiných žánrů.

Otázku fikčnosti rozebírají Já i nad dvěma již probíranými motivy – snem a vzpomínkou. V prvním případě parafrázuje Grögerová po líčení hrůzného novoročního snu Henryho Millera, jenž tvrdí, že „sny nelze vymýšlet tak, jak se vymýšlejí příběhy“, neboť „mají své vlastní příznaky, nesouvisející s věrojatností příběhů“ (s. 297). Co toto tvrzení znamená pro líčení snů v *Letu let*? Důležité je poznání, že i sny se vymýšlejí, nejde o bezprostřední a ryze pravdivý záznam podvědomí, jak jej například vysvětlují surrealisté. Přítomné sny jen korespondují s událostmi veřejnými či soukromými, odrážejí charakter či city Já (to jsou, domníváme se, ony „vlastní příznaky“), ale hlavně mohou využívat specifické výrazové prostředky, symboly, neplatí zde požadavek na logickou konstrukci příběhu. Lze je srovnat s typograficky totožnými líčeními obou Já z Paříže, i v nich se realita zachycovala pomocí metafor a mnohdy narušené syntaxe.

Na nespolehlivost vypravěče se poukazuje též u motivu vzpomínání. Nejprve Grögerová cituje z pamětí Salvadora Dalího: „Rozdíl mezi falešnými a pravými vzpomínkami je týž u šperků. Nejskutečněji a nejzářivěji vždy vypadají ty falešné.“ Následuje záznam typograficky totožný se záznamy snu či uměleckých textů, kde Já citát dále rozvíjí. „ – falešná vzpomínka je vždy celistvější, má podobu hravého, krásného

nebo smutného příběhu [...] je uzavřená, kdežto pravé vzpomínky se podobají bleskům nebo kapkám“ (s. 216). Minulost je ukazována jako unikavá, jde o momenty, které jakmile se odehrají, nejdou vyvolat jinak než za pomoci fantazie a naší schopnosti propojovat, scelovat obrazy, vyprávět.

Snahu vyprávět vlastní příběh za pomoci heteroglosie veřejného a privátního komentuje Grögerová v zápisu o jednom ze svých čtenářských zážitků „Kápla jsem na knihu V. Rozanova Ujediněnoje, vydanou v Petrohradě roku 1916. [...] Dokument? Záznam? Deník? Neumím to pojmenovat, ale je to velmi uvědomělý pokus vyčlenit se z tradiční literatury a vyjádřit se ‚bez formy‘. Překvapující je navíc, že stylistickou, záměrnou, čistě rozumovou metodou (skladbou roztržštěných scén, publicistických článků, účtů, rozličných biografií, snímků aj.) docílil Rozanov velice intimního účinku“ (s. 206). Podobné otázky po žánru vyvstávají nad *Letem let* i nad povahou autobiografických forem obecně. Právě to výrazně vypovídá o jejich charakteru – nelze je přesně pojmenovat, zařadit, ale zřetelně svou technikou dosahují jistého účinku – působí na čtenáře svou transgresivností plynoucí ze stylizace. Jde o formy mnohdy nesyžetové a hraniční; podstatný je postoj Já – vyprávět jakýmikoliv prostředky o sobě samém, nebo v případě *Letu let* vyprávět skrze sebe i příběh Tebe nebo Nás. Snaha obou Já o experimentální umělecké vyjádření a záliba v kombinaci různých textů se projevuje též v tvorbě konkrétní, vizuální a auditivní poezie. Konkrétní poezie jim konvenuje, neboť „se staví stejnou měrou proti tradičním formám poezie jako proti literárním obsahům, sdělením a poselstvím. [...] A protože nemáme v úmyslu se opakovat a vršit navršené, vrátili bychom se rádi od izolovaného slova k významovým ostrůvkům, k celkům metodou koláže“ (s. 844).

I na poli privátním tvrdí Já, že se snaží vytvořit si vlastní milostný jazyk, odpoutávat se od závislosti na mateřském jazyku i v nejdůvěrnějších chvílích (s. 273).

Umělecké texty obecně mají pro obě Já hluboký význam. Jsi to, co čteš, ale i to, co překládáš nebo sám tvoříš, práce se prostupuje se zájmy, pohledem na život, ale i osobním přátelstvím s překládanými autory nebo respektem k životu autorů již zesnulých (zejména Christiana Morgensterna). V *Letu let* jsou ukázky překladů, srovnání překladů se staršími, pasáže z manifestů, básně, vizuální, logické, fónické texty, a to jak



autorské, tak cizí (především překlady Christiana Morgensterna,<sup>28</sup> Williama Blakea, Edgara Allana Poea a ze soudobých básníků Hanse Magnuse Enzensbergera, Helmuta Heissenbüttela, Frederike Mayröckerové). Texty většinou metonymicky navazují na předcházející zápisy. Mluví-li se o tom či onom autorovi, plánuje se jeho oslovení. Když se např. Hiršal setkává s Josefem Vohryzkem a společně plánují vydání výboru Gunnara Ekeleofa, přichází ukázka z překladu. Tyto jsou nadto mnohdy doprovázeny recenzemi, zpočátku se na nich ukazuje rétorika oficiální kritiky (příkladem citovaným mnohokrát je Miloš Vacík, např. s. 549), s uvolňováním režimu jsou však texty naopak dokladem kritičtějšího, neideologického pohledu na umění (např. recenze na Hiršalovy překlady Tchao Jüan-Minga či jeho sbírky *Soukromá galerie*, s. 536). Dílo je neustále reflektováno i samotnými aktéry, Grögerová mluví o svých schématech, a společně pak detailně popisují vznik sbírky *JOB-BOJ*<sup>29</sup> nebo antologie textů s tématem experimentální poezie *Slovo, píseň, akce, hlas* (Hiršal, Grögerová 1967).

Umělecké texty však jsou v *Letu let* uváděny i na základě obecnějších témat, nejen jako ukázka pracovních aktivit obou Já. Milostné ladění textu posiluje zpočátku mimo jiné výběr dobové milostné lyriky Iva Štuky a Františka Branislava (s. 12 a 13), Hiršalovu nejistotu před nástupem do zaměstnání odráží netitulovaná báseň, jejímž hlavním

---

<sup>28</sup> V nepozměněné verzi se v *Letu let* objevují básně Štika (s. 152, Morgenstern 1958, s. 72), Netopýr (s. 354, Morgenstern 1964, s. 144), Červova zpověď (s. 141, jako Zpověď červa in Morgenstern 1958, s. 66),

Hrdinný pudl (s. 142., Morgenstern 1958, s. 111), Estetická lasička (s. 140, Morgenstern 1958, s. 64). Změny při využívání básní z vydaných sbírek jsou minimální, týkají se především typografie, případně strofického členění a podob s-z. Domníváme se, že jde především o změny související se změnou pravopisných pravidel a typografického uspořádání jednotlivých děl. V básni Kamenný vůl (s. 129 – 30) je v závěrečném verši prvních dvou strof „Bů!“, in Morgenstern 1958, s. 76 pak „Mů!“. Ve výboru *Písně šibeničních bratří* (Morgenstern 2000, s. 33) je „Bů!“.

Báseň *Obrazy* vztahená k záznamu o obrazech Jana Kotíka (s. 163) obsahuje ve třetím verši první strofy slovo „Iluzí“, in Morgenstern 1964, s. 68 je tamtéž „Ilusí“.

Báseň *Zahozená flinta* (s. 172) obsahuje Poslední dvojverší „(... Luna, hle, // stoupá k výši)“. In Morgenstern 1964, s. 40 není poslední verš odsazen.

<sup>29</sup> V *Letu let* se beze změny z tohoto díla objevují texty *Starý slovník* (s. 332–333, in *JOB-BOJ*, s. 38), *Má-li, nemá-li* (s. 330–331, in *JOB-BOJ*, s. 43–44), *Text IV.* (v *Letu let* bez názvu s. 323, in *JOB-BOJ*, s. 115) a vizuální text *Faulknerovo jablko* (s. 336, in *JOB-BOJ*, s. 60).

Změn při využívání textů ze sbírky *JOB-BOJ* opět není mnoho. V textu v oddílu *Mikrogramy* z *JOB-BOJ*, (s. 117) je ve verzi z *Letu let* (s. 316–317) změněno vizuální uspořádání – dvě dlouhé horizontální řádky jsou pod sebou a sloupce zvlášť.

Text II sémantický, estetický, logický, gaméty z *JOB-BOJ* (s. 71–75) má v *Letu let* (s. 344–346) odkazy ke stránkám zdrojového textu jen „s.“ na rozdíl od „s.“ v *JOB-BOJ*.

tématem jsou zmnožené slídící oči (s. 11).<sup>30</sup> Narozeniny Kamila Bednáře, komentované oficiální zprávou z tisku, tematizuje Bednářův děkovný dopis Hiršalovi a překlad Morgensternovy básně Dvě rovnoběžky (s. 359).<sup>31</sup> Delší prozaický text, alegorie o muži s velkýma ušima odsouzeném k smrti za hru na housle u Karla Čtvrtého, následuje bezprostředně po zápisu o soudním přelíčení s Jiřím Kolářem poté, co se na podzim roku 1953 našla u Václava Černého *Prométheova játra* (s. 59–60).<sup>32</sup> A s Jiřím Kolářem souvisí i ukázka experimentálního textu na straně 327. Záznamy Hiršala a Grögerové o Hiršalově roztržce s Jiřím Kolářem z obou stran sousedí se strojopisným textem logicky rozvíjejícím sousloví „kdybych byl býval nebyl, nebyla by byla bývala byla“. Postup tak odráží výčitky, úvahy nad tím, co by se bývalo mohlo stát, kdyby Já jednalo jinak.<sup>33</sup>

Podstatné jsou v této souvislosti Hiršalovy texty Vzpomínka (s. 23) a V kavárně (s. 20). V prvním případě jde o poetické líčení minulosti, hlavními motivy jsou zde podzim, temné tóny, „mladých časů stesk“. Následuje tematicky po záznamu Grögerové, jež truchlí nad stavem vztahu k Vy a přeje si „návrat do naší staré krásné lásky“. Druhý text souvisí se dvěma zápisy Hiršala a Grögerové, které oba zmiňují Hiršalovo přání Grögerovou „protáhnout flámy“.<sup>34</sup> Texty jsou tematicky propojeny, čímž se zdůrazňuje blízkost obou Já v čase příběhu, kdy ještě netvoří pár. I to je součást promyšlené stylizace subjektů.

---

<sup>30</sup> Jde o šestou báseň z oddílu Skizzy (Jsi také hlídána zevnitř) v Hiršalově sbírce *Soukromá galerie*. Poslední strofa v *Letu let* „Radostný / rostoucí denní les / s nočními ptáky ve větvích“ je mírně odlišná od verze publikované, kde je „Radostný rostoucí denní les / s nočními ptáky po větvích“ (Hiršal 1965, s. 128).

<sup>31</sup> Beze změny in Morgenstern 1964, s. 154.

<sup>32</sup> Text Králík k smrti odsouzený vyšel ve sbírce *Soukromá galerie*, s. 103–107. Obě verze se liší jen detaily a typografií, konkrétně v *Soukromé galerii*: „ztichlý“, „s basů“, v *Letu let*: „plachý“, „z basů“.

<sup>33</sup> Kdyby. *Let let*, s. 327. *JOB-BOJ*, s. 35. Tento text se mírně liší od vydané verze v *JOB-BOJ*. V *Letu let* je bez názvu a chybí poslední dvě řádky: „Kdybych byl býval byl nebyl, nebyl bych býval bíval / Kdybych býval nebýval bíval, nebyla by byla bývávala bívávala“. V této verzi je silněji orientován k Já a omezuje se hláskový experiment.

<sup>34</sup> Obě básně se takřka beze změn objevují též ve sbírce *Soukromá galerie* (s. 77 a s. 82). Básně, jež byly publikovány ve sbírce *Soukromá galerie* a v *Letu let* se objevují se změnou, není mnoho. Opět jde především o změny s-z a typografické, případně strofické. Tón (s. 26), in *Soukromá galerie* (s. 88). Místo odsazení odstavce se v *Letu let* používá –. Dále oproti verzi v *Soukromé galerii*: „Smutný Gigolo“, „S větví“ je zde „Smutný gigolo“, „Z větví“.

## Závěry

### Já

V práci jsme se zabývali třemi mody autobiografického Já. V *Přestupném roce* lze namísto o jednotě subjektu spíše hovořit o heterogenosti celého díla, jež je vytvářena řadou záznamů uměleckého, dokumentárního či reflexivního charakteru, ale s různým stupněm autorství. Tuto strukturu podporuje nesourodost celého deníku spojená často i s růzností formy – prozaické záznamy zde stojí oproti zveršovaným textům. Samotné Já *Přestupného roku* se explicitně vyjevuje ponejvíce v komentářích k přejetým textům uvedeným beze změny a v závěrečném oddílu vlastních textů, kde však vystupuje pouze jako ten, kdo události zaznamenává, ale nekomentuje. Implicitně však projevuje svou povahu skrze samotnou konstrukci knihy, dává prostor hlasům z ulice, dávno zapadlým dopisům, svědectvím obětí, cizím autorům prostřednictvím překladu a neustále tematizuje nutnost mravního počínání, a to jak v životě, tak v umění, zejména poezii. Záznamy, či spíše kousky mozaiky v celém roce pak společně akcentují univerzální poselství, jde o souzvuk hlasů namísto řeči jednotlivce.

Na základě kompozičního principu knihy a využívání jednotlivých textů v dalších sbírkách se na příkladu přítomného subjektu profiluje i básnická osobnost Jiřího Koláře jakožto tvůrce textu. Jeho důraz na intertextualitu a intratextualitu svědčí o vědomí tradice. T. S. Eliot ve známé eseji *Tradice a individuální talent* tvrdí, že „tradice je záležitost mnohem staršího významu. Nelze ji zdědit, a chcete-li ji mít, musíte si ji získat usilovnou prací“ (Eliot 1990: 10) Tento požadavek je u Koláře splněn takřka absolutně. Důkladná práce s texty charakteru uměleckého i neuměleckého, jejich tematické propojování a usouvztažňování i snaha nenechat je upadnout v zapomnění je zřejmá z celého díla i ze spojení s další Kolářovou tvorbou.

Kolář předkládá úvahy jiných, ale ne vždy vysvětluje svou motivaci pro úpravy textů (oproti komentářům u textů beze změn máme na mysli nekomentované texty se změnou). Z umění vojenského se stává umění básnické, z prozaického svědectví o holocaustu úpěnlivá báseň. Tímto apeluje na čtenáře, aby vytvořil smysl uvedených textů a hlavně smysl jejich umístění v celém deníku a proměnu konkrétního diskursu. Juxtapozice stylů a žánrů (folklor, umělecká kritika, báseň...) přítomná v záznamech z jediného dne poukazuje na potřebu Já užívat vždy adekvátní jazyk, nezglajchšaltovaný a

citlivý vůči skutečnosti. Básně, které se později objevily ve sbírkách *Černá lyra* nebo *Vršovický Ezop*, prosazují obecnou češtinu či nezkrasované zachycení lidského násilí. Slovy zápisu z 28. dubna: „Deník nesmí být také vytrhávání a prezentování toho, co se domnívám, že je pro určitý čas podstatné, co se mi podařilo zvládnout, ale musí být přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat“ (s. 90). Význam deníku nespočívá dle subjektu jen v zachycení každodenního běhu událostí, komplexnost života je třeba vyjádřit rozličnými formálními postupy a pomocí témat, jež s životem Já ne vždy přímo souvisejí.

Já *Přestupného roku* je odstředivé, obrací se ven – skrze přímé apostrofy v textech folklorního rázu, bajkách či aristotelských poučeních apeluje na čtenáře a potažmo na celé lidstvo, a text má proto výrazně dialogický charakter. Poučení se mohou lišit svým tématem (etika, umění, poezie), avšak styl je podobný. V těchto textech se výrazně využívá imperativních konstrukcí, performativních sloves a expresivity. Textové Já mluví naléhavě, nabádá čtenáře k pozornosti a zodpovědnosti.

V bajkách, textech Whitmanových a autorů Chicago Renaissance je častý plurál. Limitované Já ustupuje rozměru kolektivnímu a univerzálnímu. Příběhy, jež jsou zde uvedeny, se mnohdy autorského subjektu bezprostředně nedotýkají, nevystupuje v nich a svůj postoj k nim vyjadřuje pouze nepřímou – jejich vzájemným provazováním na základě sdíleného tématu a formální transformací. Kumulace textů má odlišný důsledek než ukázky překladů v *Letu let*. Jak bylo uvedeno, ukázky v *Letu let* souvisejí bezprostředně s žitou skutečností subjektů, jako např. ilustrace textu, o němž subjekty mluví, nebo ukázka díla autora, o němž se píše, případně jako reflexe momentálního citového rozpoložení. Kolářovo Já však vybírá přeložené básně ne v závislosti na osobní konkrétní situaci, ale dle toho, nakolik podporují témata, která ve svém deníku rozebírá opakovaně.

Snaha vystihnout dění ve všech jeho vztazích, ozvěnách a rezonancích vede subjekt k tomu, že své Já nahrazuje mnohohlasem vybraných osob a textů, jež však velmi rázně a vědomě řídí. „Je v tom až uchvácení z objevu být prostředníkem, ‚polem‘, membránou, médiem, tím, co ukazuje, ne tím, na co je ukazováno. Protože beztak v ukazování, ‚ukazu‘ jsem a možná tím víc, naléhavěji“ (Cieslar 2002: 259–282).

V *Disiecta membra* je subjekt v deníku na rozdíl od Koláře přítomen neustále, a to včetně odkazů do minulosti i citací z veřejného prostoru, jež jsou současně komentovány.

Stejně jako v *Přestupném roce* se zde obraz subjektu vyjevuje kromě autorských pasáží i skrze práci s cizími texty. Ty ale spolu nesouvisí jako v *Přestupném roce* tematicky, ale jejich styčným bodem je vztah k subjektu – jde o překlady, úryvky z četby, autory spřízněné osudem. Dalším prvkem, jenž zvýznamňuje „zaknihovanost“ autora, jsou vlastní verše (a zřejmě editory nezařazené překladové pasáže). V tomto smyslu slouží deník jako prostor pracovní. Tato „literárnost“ klade jisté nároky na čtenáře. Jak tvrdí například americká nová kritika nebo Roman Ingarden (Ingarden 1989: 329–353), autor jakožto psychofyzická osoba nemůže být ztotožněn s vypravěčem, nadto by čtenář neměl vkládat do procesu čtení své znalosti o autorově osudu. V Zábranově deníku nelze však tuto dramatickou ironii pominout – čím dále čteme, tím jsme blíž smrti subjektu i autora jako psychofyzické osoby, rozuzlení, jež do literatury „nepatří“. Pokud deník končí smrtí (reálnou), pak je ingardenovské tvrzení těžké přijmout.

Klíčovým motivem *Disiecta membra* je opozice subjektu vůči Oni, a to ať už se subjekt označuje jako Já, nebo Ty či On. Skrze výběr veřejných úryvků z médií (mnohdy komentovaných) se zřetelně projevují politické názory Já. Jeho postoj k době je postojem žalobce, proto také práce s cizími (veřejnými) texty i jeho poznámky k tehdejší nakladatelské, spisovatelské nebo překladatelské praxi připomínají pečlivě a přiznaně zaujaté shromažďování materiálu k obžalobě. Subjekt podává výčet faktů a mnohokrát je opakuje.

Kromě subjektu zde vedle sebe existuje množství osob, jež hovoří různými varietami jazyka, ať již jde o neznámé chodce na ulici, nebo pasáže z beletrie. I přes mnohé nedořečenosti (není vždy jasné, kdo a o kom mluví) však deník jako celek vypovídá jak o svém tvůrci, tak o době, v níž vzniká. Určujícím rysem Já je rozporuplnost, oscilace mezi odpovědnou existencí a beznadějným steskem nad přítomností i minulostí. V této poloze jsou psány nejen pasáže vzpomínkové (charakteristickým motivem je srovnávání minulosti a přítomnosti), ale i obecně reflexivní (zde se opakuje motiv obdivu k perzekvovaným autorům a přesvědčování sebe sama o smyslu psaní versus motivy zhnusení nad režimem a jeho praktikami) včetně záznamů slyšeného (komentáře subjektu využívají ironie i sarkasmu vůči veřejně hlásaným frázím). Základními figurami zde jsou kontrast, z hlediska performativního pak urážky versus omluvy, pokání versus obvinění. Styl je proměnlivý v závislosti na dané promluvě – melancholičnost se střídá se vztekem, skepse se sarkasmem. Charakteristické je, že v závěru *Disiecta membra* osobní promluvy subjektu ustupují ve prospěch zaznamenávání

frází či hesel, vehementní styl Já ochabuje podobně jako jeho tělo. Analogie původního významu slova *stylus* s rukou, případně perem písíciho (např. Starobinski 1980: 40), je zde nabíledni.

Heteroglosie je pro subjekt textovým způsobem, jak se bránit nepřízni doby. Můžeme číst Zábrany deníky také jako (literárně)historický dokument – u záznamů veřejných událostí, odkazů na literární díla, překlady, nebo jako memoáry (jež si nedělají nárok na fakticitu) – u vzpomínek na přátele či poválečný Humpolec, nebo jako polemiku subjektu s režimem, jež v podstatě využívá předchozích dvou žánrů k prosazení svojí „kauzy“. V podstatě mísení veřejného a soukromého je charakteristické pro většinu záznamů – hovoří-li se o depresi, je vztažena ke společenské situaci ve státě, hovoří-li se o literárních dílech, je zdůrazněno hledisko axiologické, tj. nakolik tato díla či jejich autoři bojovali proti nespravedlnosti.

Kromě zmíněného střetu mezi veřejným a privátním je zde však ještě rovina ryze osobní. Deník je pro subjekt jediné místo pro život, místo, které představuje jeho paměť i aktuální bytí, kde je celá jeho existence neomezována zvenčí. V této rovině se text stává ne obžalobou cizího, ale důvěrným zápisníkem, místem, kde je možno vyslovit, o čem nelze mluvit s nikým jiným nahlas. V těchto záznamech subjekt ztrácí kritickou energii, s níž odsuzuje veřejné nebo s níž vzpomíná do detailu na minulost. „V noci jsem slyšel z rádia šest Mozartových landlerů – venku po dešti, kruh světla z lampy, samota nad papírem... Mrtví mě obstoupili, stesk, všechno, co byl život, bylo už dávno. Slzy v očích a přede mnou jen noc, noc, noc až do konce“ (s. 655). Oproti síle a energii, jíž disponují útoky na režim či Boha, jsou tato osobní hořká zastavení jakýmsi ustrnutím podobným malé smrti. Doslovně i metaforicky jediné světlo dopadá na papír, mimo ně jsou poblíž Já jen mrtví a temnota. Život v kontrastu spočívá pro Já v tom, co už není. Jde o ustrnutí v přítomnosti, ustrnutí, jež zvýznamňuje paralyzující schopnost deprese i doby, a současně ve spojení s opačným pólem autorské dikce tvoří dynamický celek. Stylová různost promluv subjektu je spojena též se střídáním gramatických osob, z nichž každá je spojena se specifickým lexikem a motivikou.

*Let let* označili autoři za „kolážované memoáry“, přiznaně se zde využívají dobové zprávy z tisku, citace uměleckých děl, ať již překladových nebo autorských. Stanislav Dvorský v Doslovu říká, že autoři využili v textu též řadu dobových deníkových záznamů (s. 1009). Záměrně se tematizuje otázka fikčnosti, poukazuje se na to, že byt' se pracuje

s autobiografickou formou, neznamená to „pravdivost dle skutečnosti“. Jediná pravda dle obou Já je pravda lidské paměti – ta však je omylná a vždy musí dávat událostem určitý smysl, celistvost, jež v bezprostřední vzpomínce nikdy není.

Heteroglosie *Letu let*, různé variety jazyka, od odborného přes publicistický po umělecký nebo prostědělovací, slouží k vyjádření širší lidského charakteru, zájmů obou Já, ale i společenské situace. Obě Já si uvědomují, že skutečnost není možné zachytit jen jedním z těchto způsobů, je třeba je propojovat, dávat do opozice nebo někdy jen nechat postavy svého textu mluvit bez hodnocení. Podobně jako u *Přestupného roku* nebo *Disiecta membra* se zde setkávají různé styly, žánry i subjekty, jež nutí čtenáře interpretovat jednotlivé linie a části záznamů ve vzájemné souvislosti.

Hiršal a Grögerová zaznamenávají jak totožné, tak různé události a neodkazují na záznamy druhého. Při záznamu totožného jevu se jejich podání většinou nekryjí. Jejich vztah se mění od dvou samostatných Já ke kolektivnímu hlasu My (ten se však nepoužívá výhradně, převážně u záznamů o práci, čímž se zdůrazňuje význam díla, které společně vytvářejí). Tímto se výrazně rozšiřuje horizont vyprávění. Stylisticky se hlasy odlišují nejen gramatickou osobou, ale i používanými vyprávěcími prostředky.

Ženská pisatelka častěji tematizuje své emoce, což se projevuje v tématech – jde o vztah k Vy a později k Hiršalovi, k dětem, matce a tetě, ale i o vztahy pracovní, např. s básnířkou Frederike Mayröckerovou, vlastní emancipace – i stylu. Typické jsou pro ni motivy těla a líčení senzuality, otázky, eliptické výpovědi. Laura Marcusová upozorňuje na to, že využívání tělesných metafor je pro vyjadřování v autobiografických dílech typické. S důrazem na vnitřní prožitek se podle ní pojí i používání metafor tematizujících prostor a v důsledku toho pak v průběhu sebeukazování dochází k „obrazu vnitřku obráceného naruby“ (Marcusová 1994: 75). Grögerové Já se vyvíjí, z komplexů méněcennosti a pocitu nedostačivosti v lásce roste v soběstačnou osobnost, jež komentuje dění, ale i sama tvoří. Z doplňku svého původního partnera, „miláčka a kvítečku“ (s. 20), se stává oporou Hiršalovi v práci i v lásce. V průběhu celého textu tak roste její sebeuvědomění, a byť se ze dvou těl se stává jedno, text *Letu let* odráží nejen růst lásky, ale i tvůrčí odvahy jednotlivce.

Ženské Já též plní určitou svědeckou funkci, zaznamenávání korespondence. Jak osobní s Ladislavem Novákem, tak společné se zahraničím, přičemž mnohdy slouží jako kronikářka i dopisů Hiršalových. Repetitivnost přijímání a odesílání dopisů je vyjádřena

častým opakováním formálních prostředků („píšeme“, „posíláme“, „ozývá se“ apod.), které zdůrazňují monotónnost činnosti Já.

Mužské Já neprochází tak výraznou proměnou jako hlas Grögerové, neosamostatňuje se tolik v zájmech a práci. Na počátku textu je ale zřetelná milostná role, v níž se ocitá. Je pokušitelem, ale zároveň truchlícím milencem rozechvělým z každého doteku. Líčení milostných dobrodružství je plné impresí, metafor, zvukomalebnosti a je častěji adresováno Ty.

Hiršal, pomineme-li úvodní milostné pasáže, spíše než sebe zachycuje to, co ho obklopuje. Především přátele, poměry v nakladatelství a výjezdy do zahraničí. Zaměřuje se na detail a mluvenou řeč. V jeho vstupech jsou často uvedeny dialogy či rozhovory více postav. Hiršal zde obvykle vystupuje jako jedna z nich, nehodnotí obsah toho, co se říká, ani jednotlivé mluvčí. V jeho zápisech zaznívá mnohdy obecná či nespisovná čeština, mísí se neznačená přímá řeč s řečí nepřímou a opět se obohacuje tematická rovina příběhu. Na rozdíl od Grögerové nespočívá jeho svědecká role v archivaci dopisů, ale podrobném zachycení oficiálních dobových sjezdů, schůzí či zahraničních návštěv. Pracuje s fakty velmi obezřetně, využívá oficiálních přepisů publikovaných v dobovém tisku a zjevně se odmítá provinit stejně jako dobová cenzura zneužíváním slov.

Všechna tři díla jsou z hlediska subjektu heterogenní – vyskytuje se v nich kromě Já i mnoho jiných osob, Ty, Vy, On, Oni, a v dopisech pak osoby oslovují další osoby přítomné v textu. Na vrozenou heterogenost autobiografických forem upozorňuje Laura Marcusová a vypočítává její projevy (Marcusová 1994: 8– 13).<sup>35</sup> Podstatnou pro naše uvažování je opozice mezi subjektem a objektem textu a mezi Já a světem, tj. těmi druhými. V *Letu let* je polarita mezi subjektem a objektem ztvárněna dvěma Já, která o sobě i k sobě navzájem hovoří. (Oproti tomu v tradičně stylizovaných memoárech je polarita vytvořena Já píšícím a Já prožívajícím.) Pro text je charakteristické, že se Já navzájem vidí různými očima a například určité situace zaznamenává pouze jeden z nich, byť je prožila Já společně. Otázkou, která zde vyvstává, je, jak vlastně hodnotit obraz, respektive povahu Já – z vlastního zápisu, či ze zápisu druhého? Čí pohled je pro text podstatnější? Na tyto otázky je ale pošetilé odpovídat. Podstatné je, že je takto koncipovaný text navozuje s takovou intenzitou.

---

<sup>35</sup> Marcusová termín heterogenost v přítomném smyslu usouvzátaňuje s označením „transgresivní žánr“ u Mary Jacobsenové a „monstrózností autobiografické literatury“ u Barbary Johnsonové.



Linie, jejíž syžet připomíná milostný román, v *Letu let* ukazuje jasně roli obou Já, viděno pomocí figur milostného diskurzu je zřetelné, kdo je odmítaný, kdo budí vzrušení, kdo je nerozhodný. Nezáleží na tom, jak to skutečně bylo ve skutečnosti, ale v narativu je obraz vzniku celého vztahu snadné interpretovat. Obě Já se zde i nadále vůči sobě vymezují, byť převládá označení My, a jejich interakce je ústředním tématem celého díla. Tento dialog neustává ani při využívání jiných žánrů – např. v dopisech –; Já vždy implikuje Ty.<sup>36</sup>

V *Disiecta membra* dochází ke střetu subjektu a objektu i ke střetu subjektu s okolím. Zábrana vystupuje jako Já, ale i jako Ty či On. Označení Ty se používá jakožto apostrofa kohokoliv a promluva k sobě. On může znamenat Zábranu, ale i jiné nejmenované osoby. Pokud však jde o promluvu k sobě, u Ty Zábrana vytváří obraz druhého, důvěrníka, jemuž jedinému je možné se svěřit. V případě On se naopak buduje dojem odstupů, jde o odcizené Já, s nímž má současné Já jen málo společného, často se zde objevuje motiv neporozumění této osobě. Nelze postihnout všechny valence tohoto případu, avšak vzhledem k tomu, že tento prostředek se mnohdy využívá pro popis minulosti, lze kategorii On spojovat i s událostmi, jež nelze vrátit.

Prostředkem, který definuje obraz Já, je rétorika připomínající žánr svědectví. Zábranovo Já v tomto případě spílá adresátům a zároveň varuje před nebezpečím totalitních ideologií. I zde je podstatný motiv dialogu, Zábrana je adresný ve snaze označovat původce zla kolem sebe a také ve snaze vymezovat se vůči Vy i Oni. Na obecné rovině, mimo vztah gramatických osob, lze hovořit o dialogičnosti u všech tří zkoumaných děl, a to na základě dialogu s cizími texty. Texty a autoři, jimiž se Já ve svých textech obklopují, dávají také poznat povahu Já. Geoffrey Galt Harpham označuje tento druh sebepoznání skrze literaturu za jeden z hlavních rysů hermeneutického přístupu (Harpham 1988: 44). Píšící subjekt poznává sám sebe pomocí textů druhých, poměřuje se s nimi na rovině stylu, ale mnohdy i osobního příběhu (tento motiv je patrný zejména v Zábranově deníku).

Z hlediska již zmíněné Benvenistovy gramatiky je přínosné všimnout si pozice třetí osoby. V případě *Letu let*, v úvodní milostné části, v kontrastu k Ty vystupuje Vy –

---

<sup>36</sup> Důvěrnou spjatost obou Já glosuje Grögerová o mnoho let později v textu *Čas mezi tehdy a teď* (Grögerová 2004: 51): „Bojím se, že tak jako nemáš zájem o knihy ani o noviny, neměl bys zájem přečíst si, co žiju bez tebe. A tak se můj deník stává monologem, chabou náhradou za naše rozhovory na procházkách, na odpoledním povídání u kafe, za večerního rozjímání o všem možném u vína.“ Tento vzpomínkový text tematizuje spřízněnost obou Já i formálně – přibližně třetinu textu tvoří paralelní záznamy Hiršala a Grögerové (umístěné vedle sebe na stránce).

„nevhodný“ nápadník, jemuž není umožněno promluvit. Ačkoliv je označen druhou osobou, jde o vykání, což jasně symbolizuje odstup a kontrast k důvěrnému Ty. Významově jde o „toho třetího“, nadbytečnou osobu v celém románu. Vy je označení Grögerové, Hiršal tutéž osobu označuje jako On. Ani v *Disiecta membra* On (ve významu Já) nikdy nepromluví, je mluveno o něm, což připomíná perspektivu memoárovou. Já, které mluví, je zkušenější než On, ví, co se z On stane, a proto On nutně působí nemohoucně, podřadně.

James Olney v monografii *Memory and Narrative* uvádí i případ, kdy „se nějaká osoba uchýlí k Ne-Já [a] věří, že skrz Ne-Já se dojde Já“ (Olney 1998: 266). Tento postup je typický pro *Přestupný rok* a částečně i pro závěrečné části *Disiecta membra*. Sám Kolář se projevuje v textu jen minimálně, především v komentářích k jednotlivým záznamům a záznamech úvahového charakteru. Spolu s již popsaným přístupem ke konstrukci celého deníku se tak neukazuje jeho život, ale povaha subjektu, tvůrčí zásady a s nimi spjaté zásady etické. Zábrana ze svého textu postupně mizí ve prospěch hromadění různých frází, zaslechnutých či přečtených. I zde se Já projevuje způsobem práce s texty a jejich významem, vystupuje z textu jako osoba nepřipouštějící jakékoliv klišé nebo frázi.

Olney v souvislosti s obrazem subjektu autobiografie tvrdí, že „akt autobiografie je zároveň stvořením, odhalením a imitací sebe sama“ (Olney 1998: 283). Domníváme se – na základě analýzy heterogenosti subjektů i stylu – že tato definice přesně vystihuje, jak se Já v textu konstruuje. Je nutné je stvořit stejně jako kteroukoliv jinou literární postavu, nechat ji promlouvat adekvátním a funkčním stylem a případně zpochybnit její důvěryhodnost – spolehlivost za pomoci jiných hlasů. Důkazem, že se s Já autobiografie v přítomných dílech pojí literární postupy, je fakt, že můžeme stejně jako v jiných literárních dílech hovořit o určitých literárních typech, které v průběhu textu zaujímají – Já jako mileneček + odmítaný + překladatel + zbabělec + flamendr, Já jako matka + milenka + nezkušený „zajíc“ + umělkyně, Já jako umělec + pochybující umělec, Já jako svědek + žalobce + truchlící + osamocení.

Vyprávění o životě subjektu nemůže stvořit – stejně jako v mýtu o Narcisovi – jeho dvojníka. Paralelu autobiografie s obrazem Narcise fascinovaně hledícího na svůj obraz na vodní hladině využívají shodně například Georges Gusdorf (1980: 32) nebo Beatrice Didierová (1976: 114). Georges Gusdorf v souvislosti s obrazem Narcise poukazuje na to, že fascinace sebeobrazem se projevuje jak na klasicistním obdivu benátských zrcadel,

tak na zvuku diktafonu. Dodává také, že ve folkloru je „zjevení dvojníka symbolem smrti“. V přítomných textech se metaforickému dvojníkovi, přílišným zahleděním do sebe sama, uniká pomocí heteroglosie a obratu od sebe k druhému.

Zároveň je zde však bezesporu patrný základní ilokuční postoj autobiografických forem, tj. vyprávět příběh o sobě v jistém společenském a časovém období. (U *Přestupného roku* se od sebe v jisté době přechází k celému lidskému a uměleckému osudu v dějinách.) Existují zde základní faktografické shody dle jména, místa, datace a jmen dalších postav v textu, a o záměrech mluvit o své době Já svědčí i kompozice děl. Všechna využívají reálných cizích textů, jejich svědectví se tak zaměřují na detail a uchování faktů, jež by mohly být zapomenuty. Slovy Paula de Mana, „autobiografický projekt plodí a určuje život“ (cit. dle Marcusová 1998: 241). Čtenář k tomuto projektu přistupuje podobně jako k jiným žánrovým formám – ví, jaké jsou jeho zákonitosti i nástrahy, a podle toho také přijímá výsledný obraz života Já.

### **Časoprostor a paměť**

Časoprostor *Přestupného roku* hranice vročení 1955 dalece přesahuje, neboť zájmem Já je jak přítomnost, tak minulost, nadto nejen soukromá, ale i veřejná. Odkaz na zvěrokruh vytvořený členěním celého textu připomíná starověkou představu makroanthrópa, kosmického muže, jehož tělo je tvořeno jednotlivými znameními. Nejde jen o deník jednotlivce v konkrétním čase, ale je zde vyjádřena snaha zobrazit co nejkomplexněji uspořádání celého vesmíru a jeho zákonitosti ve všech rocích dějin. Události dostávají smysl pouze paralelním vnímáním s jinými událostmi, přičemž není zásadní jejich absolutní faktografický popis, ale spíše to, zda svým tématem korespondují s jinou. Kolářovo Já ukazuje, že dějinám je vlastní opakování jistých principů, a to především těch negativních – jde o nadvládu, podmanění si člověka, ale i touhu po svobodě. *Přestupný rok* můžeme tedy spíše než jako deník chápat jako prostor, kde se historie nekonzervuje, ale neustále obnovuje a ukazuje, aby nikdy nebyla zapomenuta. Tento motiv je patrný například ve spojování dopisů či děl s datem narození či úmrtí autora. Takto se zdůrazňuje i nutnost vědomí budoucnosti a cennost přítomné chvíle ve vztahu k ní.

Tato charakteristika platí nejen o obecné historii, ale i o historii literární. Záměrně se ruší hranice mezi stoletími, přítomným a minulým, neboť pouze takto se lze vyhnout

rigidnímu zařazování autorů a děl do neměnných kategorií. Kolář dává prostor textům, jež svědčí o době a souvislostech, aniž by ji hodnotil vlastními ústy. Avšak již přítomností vybraných textů se tematizuje paměť Já a jeho záměr. Aristoteles, Sandburg či Mistr Sun hovoří o volnosti, ale zároveň umělecké kázni, oběti zločinných jednání pak o krutosti a odvaze. Metaforou promluv cizích děl v *Přestupném roce* je v podstatě jeden z přítomných citovaných textů – *Spoonriverská antologie*. Nebožtíci na spoonriverském hřbitově mluví každý za sebe, ale nepřímo reagují na výpovědi druhých, svědčí o starých křivdách a společně ukazují, podle jakých zákonitostí se lidé chovají. I v prostoru *Přestupného roku* zaznívají jednotlivé hlasy, jejichž výpověď je umocněna vzájemným tematickým propojením. Kolářovo Já jejich řeč nadto zvýznamňuje v podobě básně.

Podobně jako u Jiřího Koláře v *Přestupném roce* i v *Disiecta membra* různé „definice“ deníku ve vztahu k času jako by nestačily. Z hlediska formálního je zde hned několik problémů – poukazy ke dnům nejsou uváděny pravidelně (zejména v pozdějších letech textu), záznamy jsou mnohdy označovány zpětně, některé odkazují k minulosti, ne přítomnosti. Vedle toho se zde mnohokrát tematizuje vědomá práce na shromáždění materiálu pro budoucnost (ve formě komentáře, vzpomínek na reálné události, ale i autentických dokumentů včetně ukázek z překladů), modelovým adresátem tedy není jen samotný subjekt, nýbrž jeho deník, čili implikovaný čtenář. Deník Zábranovi slouží i jako prostor k uvádění různých překladatelských problémů a řešení, byť většinu těchto pasáží do tištěného vydání editoři nezahrnuli. Původní umístění překladů však svědčí o propojení pracovního a soukromého života Já. Překlad je však stejně jako osobní život hodnocen rozporuplně – jde o ctnost, ale vynucenou existenční tísní.

Deník záměrně není omezen časovým a místním rozhraním, rozpíná se přes staletí (díky exkurzům do literární historie) a kontinenty (Škvoreckého Kanada či úvahy o Sylvii Plathové) a v řadě záznamů, zejména adresovaných Vy, se obrací univerzálně ke každému člověku v kterémkoliv čase. Jedním z klíčových univerzálních témat je zločinnost totalitních systémů, konkrétně paralely mezi komunismem a fašismem.

Všeurčujícím motivem je tu minulost Já v Humpolci a jeho rodiče či dávní přátelé, těm se subjekt věnuje detailně. Dávné vzpomínky se vynořují povětšinou asociativně, v souvislosti s určitým významným datem, a jsou velice jasné.

Na Hiršalových zápisech lze též demonstrovat význam paměti, snahy nezapomenout, co se stalo. Přítomné události (setkání, zprávy z tisku, úmrtí) ho přivádějí zpět do minulosti, vynášejí na povrch to, co jiní lidé dávno skryli. Hiršalovo vzpomínání na minulost na základě setkání s přáteli či zpráv o úmrtích známých probíhá podobně jako u Zábrany, nadto zde také fungují ustálené prostředky pro uvádění těchto vzpomínkových pasáží a jejich charakter je podobně detailní.

Čas *Letu let* tak i přes linearitu narativu (podávaného však retrospektivně) neběží chronologicky, přítomné se skrze asociativní procesy paměti propojuje s minulým i budoucím, a to jak v zápisech Já, tak v citacích „oficiálních“ zpráv či dokumentů. Domníváme se, že i to je důvod, proč lze text vnímat žánrově jako deník i jako memoáry. V obou žánrech, jak *Let let* dokazuje, existuje jen čas myslí. A k vyjádření jejího stavu využívá autorský subjekt všech prostředků – záznamů osobních i veřejných a žánrově i tematicky různých. Obě Já se jasně drží záměru vylíčit, jak se jim žilo – žije – bude žít v přítomné chvíli. Tento cíl reflektuje i převládající využívání přítomného času anebo času minulého, avšak pro vyjádření minulosti nedávné.

Ve všech třech dílech je určení časoprostoru poměrně komplikované. Autorské Já *Disiecta membra* sice označuje v textu časová období a někdy konkrétní záznamy, ale jeho téma je výrazně situováno do minulosti. Z přítomnosti vede přímá asociativní – a mnohdy neosvětlovaná – cesta do minulosti, neboť ta je znovu a znovu určována jako příčina současného stavu Já. Podobně jako je Já žalobcem a svědkem, je také detektivem, tím, kdo hledá dávno zapomenuté příčiny. V *Přestupném roce* jsou dny nahrazeny dějinami a konkrétnost obecností. *Let let* v tomto ohledu působí nejvíce jako text s lineární dějovou linií, avšak spojuje retrospektivní kompozici s dobovými záznamy a existuje zde množství bílých míst – není vždy zřejmé, kolik času přesně mezi záznamy uplynulo. Tento dojem není způsoben jen omezenou datací jednotlivých záznamů, ale i lakunami, které vznikají díky zdvojené perspektivě obou Já. Je zřejmé, že byť se jejich záznamy někdy vyjadřují k témuž, mnohdy se o událostech vyjadřuje jen jeden z nich. Tato figura ukazuje, nakolik ošidná může být představa, že Já zaznamenává svůj život pravidelně.

Hocke ve své monografii *Das Europäische Tagebuch* (Hocke 1963: 510) používá v souvislosti s časoprostorem autobiografie termínů časový (*chronistisch*) a introspektivní (*introspektiv*) deník. Přítomná díla nelze s klidným svědomím zařadit

výlučně jen do jedné z kategorií. *Let let* a *Disiecta membra* totiž zachycují Já v čase, jde o stav, kdy se minulost, přítomnost i budoucnost střetávají ve vědomí Já. Toto Já se nemůže zbavit minulosti, protože tím by ztratilo sebe sama, minulost tvoří jeho paměť i osobnost. Zábrana se sice zajímá především o sebe a plynutí veřejného času je mu celkem lhostejné, ale události v minulosti jsou pro jeho sebeobraz klíčové. V *Letu let* lze využít obě označení, v úvodní, takřkajíc milostné části, se Já zaměřuje především na sebe a skrze vlastní city na druhého, avšak s tvůrčím vzmachem a uvolňováním kulturní situace se text orientuje více na záznam událostí, hovoří se o plánech do budoucna a tematizováno je samotné plynutí času (zejména jeho nedostatek). *Přestupný rok* je na první pohled ryze „časovým“ deníkem, jeho záznamy jsou datovány (i obsah je organizován po dnech) a celá struktura se řídí zvěrokruhem. Avšak neustále přítomné téma Já, umělecká a lidská pravdivost, které se objevuje jak v textech vlastních, tak cizích, opět odkazuje k zájmu o témata obecně lidská.

V souvislosti s uplýváním času hovoří Philippe Lejeune o častém úsilí Já deníku čas v podstatě zastavit psaním, „postavit paměť z papíru“ (Lejeune 2009: 195). Domníváme se, že tento motiv je podstatný pro všechny tři knihy, avšak s důležitým upřesněním. Každé Já nestaví paměť jen ze svých slov, ale též z textů druhých, čímž fixují v paměti i další autory. Jejich motivací může být spřízněnost osobní, umělecká nebo tematická (zejména v *Přestupném roce*).

Stejně komplexní jako pojetí časoprostoru je způsob, jakým se konstruuje paměť Já. V úvodní teoretické kapitole jsme uvedli dva termíny Jamese Olneyho (Olney 1998: 64) o popisu procesů paměti. Olney tvrdí, že lze paměťový model definovat buď metaforou spřádání (*weaving*), nebo vyhrabávání (*rummaging*). První model nevyjadřuje jen operace paměti, ale i textové uspořádání narace (Olney poukazuje na etymologickou příbuznost slov *text* a *texere*, tedy spřádat). Vzpomínání v tomto případě tedy představuje neukončené dění, jde o proces, v jehož světle se neustále interpretuje a reinterpretuje tvořený narativ. Oproti tomu je vyhrabávání – model archeologický – mnohem omezenější. Podobně jako existují ve vykopávkách jednotlivé vrstvy dle určitého historického období, tak se vzpomínky vynořují z paměti ve fixní podobě, aniž by nějak zasahovaly do hlavní linie vyprávění (mnohem častěji se tento model využívá v memoárech, kde se postupuje od prvotní vrstvy až na povrch). V případě *Letu let* i *Disiecta membra* se z modelu spřádání využívá fixních figur či asociace k vynášení minulosti na světlo, jde o opakované motivy obou textů. Vzpomínání též často svým

rozsahem narušuje tok textu. Spolu s tím vzpomínky většinou slouží k vytvoření kontrastu či posílení událostí v přítomnosti (v prvním případě například Hiršalova vzpomínka na Jana Pilaře z dob před válkou, ve druhém pak v *Disiecta membra* vzpomínka na rodiče v souvislosti s obžalobou režimu), přítomné je tak s minulým pevně spjato právě díky paměti. Autorské Já se do jisté míry konstruuje tím, kdo byl a kým se v průběhu času stal.

Hodnoceno s Jamesem Olneym, proces paměti u Zábranova Já probíhá v podstatě spojením modelu paměti archeologického (*rummaging*) a snovacího (*weaving*) – Já se dostává stále hlouběji, propojuje minulé vzpomínky, ale přitom tyto vyvstávají s absolutní zřetelností, jako by byly v jeho paměti navždy zafixovány. Snování je textově uvedeno ustálenými figurami, návrat je pro povahu Já nezbytným motivem. Výrazným motivem je zde opozice světlo a tma. Já označuje dobu, v níž žije, za dobu temna (domníváme se, že i proto se též opakovaně vyjadřuje k době barokní a popisuje ji pomocí podobných prostředků) a v podstatě dobu předčasně smrti. V protikladu k tomu jsou vzpomínky v paměti zcela jasné, rozmanité a konkrétně se mluví i o slunci, světle dopadajícím na krajinu či postavy, a tudíž o krajině plné života. Dále Já explicitně zdůrazňuje svou schopnost vnímat smyslově, nikoliv rozumově: „Včera mě napadlo, že si dodnes a velice jasně pamatuji, co jsem kdy v které cítil, ale jen zřídka nebo vůbec ne, co jsem si v té či oné chvíli myslel“ (s. 354). Vzpomínání jen prohlubuje stesk nad přítomností, pocit, že vše, co kdy mělo pro Já nějakou cenu, už je dávno pryč.

U *Přestupného roku* se nejedná o paměť jednotlivce, ale o paměť obecně kulturní. I zde je stejně jako u druhých dvou textů podstatný motiv nezapomínání, významu minulého pro přítomné a potažmo i budoucí. Toho se docíluje právě propojováním motivů minulého s přítomným, aktualizací starých textů či textů žánrově odlišných. V důsledku nelze ani říct, co je vzpomínkou – byť jsou texty datované, jejich souvislost není časová, ale tematická. Tím, že není určen přítomný rok, není ani dán referenční bod, k němuž by se události mohly vztahovat. Zvěrokruh upomíná na to, že se události budou rok co rok opakovat až do nekonečna, bez ohledu na to, jaké období v přítomné chvíli zrovna panuje.

Philippe Lejeune poukazuje na to, že po vynálezu mechanických hodin ve 14. století vzniká kolem poloviny 17. století kalendář. Tímto krokem se výrazně zmenšil význam cyklického chápání času oproti času lineárnímu – a základy deníku Lejeune zasazuje právě do tohoto okamžiku. Tvrdí, shodně např. s Felicity Nussbaumovou nebo

Georgem Mischem, že základem autobiografie jsou nejrůznější záznamy kalendářového typu, v nichž se čas jednoznačně jeví jako vektor směřující k budoucnosti: zápisy o domácích výdajích, smlouvy mezi lidmi, rodinné události (Lejeune 2009: 59). Jiří Kolář v *Přestupném roce* tuto tradici obrací – čas má výrazně cyklický charakter, neběží vpřed, neboť jeho podstatou není změna, ale donekonečna opakované motivy lidského jednání – ústrky, ponížení, lačnost, ale i touha, vášeň nebo zklamání.

Další podstatnou Olneyho tezí ve vztahu k paměti je fakt, že mysl Já nikdy nemůže kvůli běhu času a proměně vědomí Já zachytit vlastní paměť, tedy jakýkoliv minulý výjev je jen vzpomínkou, nikoliv objektivním obrazem (Olney 1998: 164). Nabízí se tak otázka, proč by toto tvrzení nemohlo platit i o vztahu k záznamům zachycujícím události přítomné. Cokoliv Já píše a myslí, je již v jeho životě nevyhnutelně minulostí, a tudíž nad tím nemá absolutní moc, musí text svého života dopříst, domyslet, dotvořit.<sup>37</sup> Tato přirozená, povahou psaní daná nutnost brání (krom jiného) dělení na „literární“ a „neliterární“ autobiografie. Na jiném místě Olney dokonce tvrdí, že minulost „za žádných podmínek neexistuje“ (Olney 1980: 40). Toto vědomí, zdá se, motivuje přítomnost cizích textů v přítomných dílech, snahu podložit svou představu o minulosti cizím záznamem. Nicméně i tento výběr je již ovlivněn myslí Já, a tudíž snaha dobrat se v autobiografii pravdy musí být vždy z podstaty věci zklamána. Respektive musí být zklamána, pokud čtenář usiluje o pravdu faktů. Ta je totiž, dle Louise A. Renzy, „vždy podřízena pravdě člověka“ (Renza 1980: 43). Všechny tři autobiografické texty jsou v podobném smyslu hlasy mluvící proti pravdě totalitní ideologie, snaží se předložit své vidění světa proti jednotící linii kulturní i politické. Toto tvrzení je podloženo i opakovaným antagonismem vůči jakékoliv formě diktatury, přítomným ve všech třech textech.

Pozoruhodným motivem, jež Beatrice Didierová uvádí v souvislosti s prostorem, je označování deníku jako útočiště v opozici proti vnějšímu prostoru, který je ztotožněn s nesvobodou (Didierová 1994: 88). Jak v *Letu let*, tak v *Disiecta membra* jsou zřetelně označování původci nesvobody a Já chápe svůj vznikající text jako prostor nejvyšší důvěrnosti, intimity. Vztah k dobovému politickému režimu je u Zábrany plný despektu, který Já v textu opakovaně tematizuje. Hiršal s Grögerovou politický stav země komentují méně často a nevztahují jej k vlastní minulosti jako Zábrana. Stejně jako on

---

<sup>37</sup> Manfred Schneider v monografii *Die Erkalte Herzesschrift* (Schneider 1986) používá při interpretaci textů Leirisových, Benjaminových, Proustových a Sartrových metafory kriminalistické. Každá autobiografie je podle něj jakýmsi sejmutím otisku srdce. „Text srdce“ ale v okamžiku sejmutí rychle chladne a mění svůj tvar.



uvádějí politické zprávy, avšak téměř se k nim nevyjadřují. V *Přestupném roce* Já soudobou politickou situaci netematizuje, ale poukazuje opakovaně na jiné formy krutovlády, což je v zásadě obdobným stupněm nesouhlasu. Didierová dále jako nejvýznamnější metafory, s nimiž je prostor deníku ztotožněn, uvádí obrazy dětství a obrazy nehybnosti. Domníváme se, že právě tyto dva prvky jsou klíčové pro *Disiecta membra* i *Let let*. Zábrana se vrací k dětství a mládí až obsesivně a tím urputněji, čím víc se ujišťuje, že je nikdy nemůže dosáhnout. Dětství je pro něj symbolem nevinnosti, blaženého věku, k němuž se lze obracet jen s nekonečnou nostalgií (připomeňme tvrzení Didierové o motivu dělohy v tvorbě „deníkářů“). Paradoxně v něm však vzbuzuje krom smutku i vztek. Pro Hiršala dětství není zdrojem tak silných emocí jako pro Zábranu, ale jeho význam symbolizuje výskyt snů o hroutícím se domě. Pro tyto sny je typická strnulost, zamrzlost v pohybu, pocit, že se Já nemůže pohnout. Sny v *Letu let*, jak bylo řečeno výše, podtrhují emocionální rozpoložení, ale vedle toho působí i jako hluboce skrytá upomínka na něco podstatného pro život Já. Je-li deník prostorem svobody, pak ve snu se dostává na světlo i to nejniternější.

### **Já a ti druzí**

Ve všech třech dílech existují texty, zejména umělecké, u nichž je určení písíciho Já velmi obtížné. Tyto zápisy posilují vědomí prostupnosti mluvčích. Nezáleží na tom, kdo je autorem záznamu, ale to, že máme před sebou různé perspektivy, domyšlené a různě odstíněné potenciality skutečnosti. V *Přestupném roce* a *Disiecta membra* lze také krom snahy nesoustředit se pouze na vlastní osud vyčíst i potřebu mluvit za ty, jimž se nedostává sluchu, ať již v přítomnosti nebo i minulosti. Gustav René Hocke tvrdí, že hlavní příčinou vzniku deníků v období romantismu a moderny je hyperindividualismus (Hocke 1963: 17). Ve všech zmíněných textech je tendence subjektu odlišná, od sebe se Já nesobecky obrací k druhým, a to i v případě milostného vztahu v *Letu let*. Zde subjekty vyrůstají z konceptu romantické zamilovanosti ke společnému bytí a sdílení. Paradoxně pod označením My hovoří dva výrazní a samostatní jedinci.

V *Přestupném roce* jsou výskyt a výběr cizích textů (a tudíž přítomnost dalších Já) motivovány tematicky, jde o tvůrčí prostředek s estetickým záměrem. V překladech, básnických variacích dokumentárních svědectví i folkloru se akcentuje mravnost. Kolář převádí lidskou mravnost na mravnost uměleckou, samotným procesem variace

naznačuje, že jsou obě pevně propojeny, nelze je myslet odděleně. To se projevuje i na úctě, s níž Kolář přistupuje k cizím textům. Používá je pro své umělecké cíle, ale zároveň je nechává svobodně promlouvat. (To nepřímou vyjadřuje nesouhlas Já s cenzurními praktikami své doby.)

Výskyt vlastních překladů má odlišnou motivaci než u Zábrany. Zatímco tam subjekt uvádí hodnocení překladu, případně stylu autora nebo vzpomínku na jeho osud, v *Přestupném roce* přeložený text slouží jako jeden z motivů podporujících Kolářovo téma plynoucí z celého deníku. Kolář podobně pracuje i s autorskými básněmi, jež se později objevily ve sbírkách *Černá lyra*, *Vršovický Ezop*, *Z pozůstalosti pana A.*, *Marsyas*, *Návod k upotřebení* a *Nový Epiktet*. Ze srovnání básní uvedených v *Přestupném roce* a výše zmíněných sbírkách plyne, že oba výskyty jsou přizpůsobeny té které knize na rovině tematické i formální (příkladem může být změna či odstranění názvů básní v *Černé lyře*). Kolář zároveň zdůrazňuje motiv intertextuality, spřízněnosti textů napříč jednotlivými díly. Pro Koláře tato provázanost symbolizuje aktualizaci již vzniklého, tedy reflexi a transformaci tradice v eliotovském smyslu. Tento prostředek je pro něj metaforou nezapomínání, využití texty jsou svým způsobem pamětí Já. Jejich výskyt má však kromě aspektu osobního i rovinu veřejnou. Upamatování se na text a práce s ním ho staví do role svědka, který nedovolí, aby se zapomnělo na nespravedlnost tematizovanou v básních nebo na autora, jehož dílo je literární historií opomíjeno. Umělecké je paralelou mravního, a paměť estetická tedy paralelou paměti morální.

Z hlediska literárněhistorického pak přítomnost později publikovaných básní samozřejmě poskytuje významnou referenci o prvním (snad) výskytu a vzniku textů.

*Disiecta membra* upomínají na cizí nejen využíváním různých gramatických osob, ale též výskytem cizích textů a případně i citacemi z rozhlasu. Jde o texty přátel i lidí subjektu neznámých, a to jak veřejně činných (např. Josef Škvorecký, Eda Kriseová), tak běžných občanů. Stejně jako v *Přestupném roce* se zde vyskytují básně publikované v dalších sbírkách Jana Zábrany. Prostor deníku neslouží Já jen jako dílna pro později publikované texty, ale též naopak – zaznamenává i to, co již publikováno bylo, a případně mění podobu textů. Je zde jasná snaha Já zdokonalovat i dříve publikované, hledání dokonalého tvaru básně pro něj nekončí uveřejněním. Tento rys též v deníku podporuje rušení hranic mezi přítomností a minulostí a posílení básnické paměti. Vedle toho slouží

báseň jako komentář ke vzpomínce či přítomným událostem, opět tedy nejde jen o formální cvičení, ale o významotvorný motiv textu.

Texty s cizím autorstvím upomínají na ty, již nemohou promlouvat veřejně (a to z důvodů politických, nebo proto, že již nežijí), Já je cituje přímo či v parafrázi. Tyto pasáže dokládají praktiky „pokrývání“ skutečných tvůrců překladu, anebo naopak vykrádání z děl zakázaných autorů. Tato dvě témata vystihuje polarita přátelství a nepřátelství Já – Zábrana je svědkem, a zároveň jak obhájcem, tak žalobcem. Literatura, tedy díla i jejich autoři, má pro něj stejně jako pro Koláře mravní výpovědní hodnotu, a proto je třeba ji bránit. Jedním z prostředků obžaloby Já jsou i citace oficiálních zpráv z tisku či rozhlasu. Jejich ideologická rétorika a mnohdy jazykově nesprávné formulace slouží Zábranovi k demonstraci tuposti režimu. Nejde jen o výsměch, ale také o důkaz pokřivenosti myšlení i řeči komunistické moci.

Na druhé straně poznámky o statečnosti „spřízněných“ autorů – Andreje Bělého, Isaaka Babela či Josefa Škvoreckého – souzní s deklarovaným obdivem k jejich dílům. Neustálé návraty Já k těmto jménům a jejich dílu je symbolem nabytí síly Já v jejich kolektivu a množování hlasů těch, kteří nemohli a nemohou promluvit. Útočištěm Já tedy není jen samotný deník, ale i postavy, jež v něm vystupují. Za povšimnutí v této souvislosti stojí, jak málo se Já věnuje blízkým ve svém okolí. Žena a dcera zde vystupují především skrze své výroky nebo v případě manželky citace chyb z jejich redakcí či korektur nebo zprávy z nakladatelství Odeon. Deník tak odráží povinnost i potřebu Já „vést zaknihovaný život“, text je tematicky poměrně jasně vymezen osudem Já a jeho důsledky pro profesní život a tvorbou obecně.

Záznamy zveřejňující slyšené či čtené nejsou používány jen k obžalobě. Zaslechnuté rozhovory na ulici či pasáže z dopisů čtenářů slouží Já k zachycení bezprostřednosti řeči a nezamýšlené komičnosti. Opět je hlavním tématem jazyk, tentokrát ve své „neregulované“ podobě.

V záhlaví *Letu let* stojí mimo jiné citát Henryho Millera: „Nezáleží na tom, o čem člověk začne psát, vrátí se vždycky sám k sobě. Uniknout sobě nelze“. Obě Já *Letu let* tematizují tuto citaci využíváním různých žánrů, změnami gramatického rodu a v některých případech i absencí znaků určujících, o které Já se jedná. Takové textové situace mohou vést k otázce, zda jde o záznamy Grögerové nebo Hiršala. Ovšem stejná otázka se nabízí i u záznamů s jasným gramatickým rodem. Domníváme se však, že pro strukturu *Letu let*

je podstatnější vědomí společné tvorby i života kolektivního My než Já. Nejistota ohledně autorství je jedním z rysů literárního experimentu, jenž zpochybňuje zažitou představu ohraničeného autorského subjektu. Literární experiment jako takový má pro obě Já a též pro Jiřího Koláře v *Přestupném roce* motivaci mravní. Jde o způsob, jak nedovolit, aby řeč a čtení nabyly konvenčních rysů, aby se staly obětí propagandy. V souvislosti s dílem Kolářovým, konkrétně s experimentem v *Prométheových játrech*, tento aspekt uvádí Emanuel Frynta. Poukazuje na to, že adaptace cizího není u Koláře dána pouhou formalistní snahou, ale vždy je naplněna hlubším obsahem (Frynta 2013: 266).

Texty, jež jsou zřetelně dílem někoho cizího (mimo Hiršala a Grögerovou), jsou uváděny s různou motivací. Úryvky z připravovaných vydání překladů slouží jako ukázka, srovnání s ranější formou překladu či zde existuje stejně jako v *Přestupném roce* i *Disiecta membra* hlubší souvislost tematická. Například v počátku, kdy se rodí vztah obou Já, jsou zařazeny milostné básně Františka Branislava, aniž by zde byla o jejich autorovi řeč.

Cizí texty však jsou též i prostředkem klíčení popisovaných postav, a to jak v případě samostatných básní, tak ukázek rozhovorů či projevů. Umělečtí přátelé obou Já jsou zde charakterizováni nejen očima Já, ale i svým vlastním projevem. Text je stejně jako u Koláře a Zábrany rysem osobnosti, dobrý text značí mravného umělce. U Hiršala je v podstatě hodnocení osob vždy spjata s citací jejich mluvené řeči.

Motiv textu, jehož autorství v *Letu let* není vyjádřeno vůbec, pak potvrzuje úvodní poznámku o důležitosti literárního experimentu pro Hiršala a Grögerovou. Zde stojí jako tvůrci obě Já, nenárokují si autorství.

„Oficiální“ zprávy mají v prostoru textu řadu funkcí. Mohou sloužit – v případě recenzí – k ilustraci úrovně kritického uvažování a k demonstraci obratu k lepšímu na tomto poli, dále ke svědectví o oficiálních setkáních literátů, ale také – stejně jako v *Disiecta membra* – k ukázce absurdity oficiální rétoriky. V *Letu let* jsou uváděny vedle sebe informace politické i mimopolitické, a to bez komentáře či hodnocení. To je hlavní rozdíl ve srovnání s deníkem Zábranovým.

Nepřítomnost oficiálních zpráv, případně jejich přibývání, hodnotí ve své stati v časopise *Prostor* věnovaném autobiografii Sylvie Richterové. Tvrdí, že právě cenzura veřejného vyjadřování je pro totalitní deníky jedním z hlavních motivů (Richterová 1993: 29). Pro *Přestupný rok* toto platí téměř absolutně, Já se roku 1955 a domácímu

prostoru nevěnuje v podstatě vůbec, ale o to víc se snaží postihnout univerzálnost lidských i literárních dějin. Jeho osobnost je pro text klíčová jako subjekt, tvůrce, ale zaměření je směrem ven, k textům a osudům druhých, od sebe. Zábrana v *Disiecta membra* glosuje zprávy nejrůznějšího charakteru a kriticky hodnotí jazyk sdělení. Stav médií uvádí jako jeden z dokladů nebezpečného vlivu komunistické ideologie. Konkrétní příklady zločinů komunismu bere Zábrana z vlastního života a vlastní rodiny, vrací se k perzekuci svých rodičů a vlastním zmařeným šancím.

Všechna tři díla dávají prostor jiným hlasům, aby co nejplastičtěji zachytila nejen sebe, ale i svět kolem. Pokud Michel de Montaigne v úvodu svých esejí píše, „Jsem předmětem své knihy“ (cit. dle Hocke 1963: 64), pak zde je pole zájmu mnohem otevřenější. Všechna čtyři Já ustupují více či méně pokorně před osudy druhého, ukazují, že bez pohledu druhého nelze poznat sebe. Právě mnohost výrazových prostředků, tzv. „mischform“, označuje Gustav René Hocke za jeden z „nejvýznamnějších znaků pravého, ne literárního deníku“ (Hocke 1963: 19). Struktura *Letu let* byla tvořena za pomoci zápisů z deníku, oficiálních zpráv, zápisů ze schůzí, ukázek básní a nových záznamů zpětně, avšak měla by kniha být jen proto méně „pravá“? Týmž problém se objevuje při interpretaci *Přestupného roku* – výrazovými prostředky jsou zde komentář, dopis, báseň, svědectví, folklórní žánry, a přesto se zjevně nejedná o „pravý deník“, jak jej chápe Hocke. U všech tří děl je čitelný záměr, postoj Já k cílům svého textu. Kolářovo Já chce skrze sebe vyprávět o druhých, svědčit o tom, co se kolem něj odehrává. Sylvie Richterová v *Místě domova* (ve stati o Kolářově *Očitém svědku*) poukazuje na to, že tento postoj postavu autora, resp. subjekt zespolečenšťuje, a samotná „funkce svědectví přesahuje sebezpoznavací funkci deníku“ (Richterová 2004: 39).

## Na konec

Naše práce se zabývala problematičností fenoménu autobiografie. Na základě teoretické literatury jsme autobiografičnost vymezili jako určitý konstrukční prvek či stylistickou figuru, jejímž základem je jasný ilokuční postoj subjektu. Autobiografické Já se snaží vyprávět či stvořit příběh o sobě samém a může k tomu využívat jakýchkoliv prostředků. Proto se autobiografické formy uplatňují i v rámci jiných žánrů než v deníku, memoárech, životopisu či dopisech. Obraz Já je založen především na již zmíněném stylu – na tom, jaké motivy a témata se v jeho textu objevují (nebo naopak zcela chybí), na lexiku, které používá, na využívaných prostředcích syntaktických a morfolozických, dále na utváření procesů vlastní paměti (od nichž se odvíjí práce s časem a prostorem). Konkrétně může jít například o využívání různých gramatických osob pro označení sebe sama, z nichž každá naznačuje různý stupeň odstupu od vlastní osobnosti nebo využívání přímé řeči k charakteristice jiných postav. Textový charakter Já plyne samozřejmě i ze vztahu k druhým a okolí, nakolik se vymezuje či přitakává tomu, co je cizí. Problematicnost jasné definice autobiografických forem jsme se pokusili ukázat na interpretaci tří děl, jež se v autobiografickém modu situují povýtce – *Přestupném roce* Jiřího Koláře, *Disiecta membra* Jana Zábrany a *Letu let* Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové.

I při využívání reálných jmen, dat či popisovaných událostí neexistuje absolutní záruka faktické pravdivosti autobiografických forem, dílo je vždy artefaktem, a nikoliv faktem. Spíše nežli stvrzený pakt mezi autorem a čtenářem považujeme za funkční metaforu zmíněný ilokuční postoj – Já chce mluvit o sobě samém. Subjekt vytváří sám sebe a jeho pravda je pravdou pouze domnělou, je třeba věřit dílu, nikoliv jeho autorovi. Domníváme se, že právě z tohoto důvodu dávají Já všech tří zde interpretovaných děl ve svém textu prostor i jiným subjektům a časoprostoru odlišnému od přítomnosti „zápisu“. Využívají dobové autentické zprávy z tisku, přepisy oficiálních sjezdových usnesení, ale i výroky kolemjdoucích či přátel a vzpomínky nebo sny. Objevují se zde i pasáže z textů uměleckých (případně překladů), a to jak vlastních, tak cizích, dobových i starších, přičemž vždy fungují jako určitý motiv podporující (byť mnohdy ironicky) téma textu. Heterogenost textů je jedním ze způsobů charakterizace Já – z toho, jaké texty vybírá, zda je komentuje či nikoliv, a skrze témata, která jimi akcentuje, lze lépe poznat

jeho samého. Autobiografické Já se v interpretovaných textech nezobrazuje jen psaním o sobě, ale implicitně i způsobem konstrukce textu.

Snaha nemluvit jen o sobě, případně mluvit o sobě prostřednictvím cizích textů, vede k tomu, že díla mají částečně funkci svědeckou. Jde především o důsledek uvádění oficiálních zpráv z tisku, prepisů jednání, ale i prepisů korespondence, ukázek z překladů a v případě *Přestupného roku* i citací z knih očitých svědků holocaustu či kolonizace.

Z hlediska literárněhistorického pak jsou významné doklady existence textů publikovaných později či textů nepublikovaných vůbec (např. resumé Škvoreckého povídek v *Disiecta membra* či práce na skladbě *Havran*). V *Přestupném roce*, kde dochází ve vztahu mezi básní a její publikovanou variantou k největším změnám, lze nadto sledovat transformaci textu v závislosti na konkrétní sbírce. V případě *Disiecta membra* můžeme vidět paralely mezi vzpomínáním na osobní historii a podobnými motivy v Zábranových povídkách a sbírkách – objevuje se zde například přítel „Helmuth“ či Zábranova osudová žena, „Dark Lady“. Podstatným motivem je i reflexe kulturního provozu v padesátých až sedmdesátých letech. Obraz je výrazně modifikován povahou Já – byť situace normalizační byla bezesporu literatuře nakloněná méně než v letech šedesátých, na vykreslení doby má nesporně podíl i Zábranův kritický postoj vůči komunistické ideologii a jeho solitérství (ani ve vzpomínkách na dobu před rokem 1968, tj. dobu příběhu *Letu let*, se perspektiva Já nemění). Posledním bodem, který texty spojuje, jsou explicitní společné motivy – postava Jiřího Koláře, básně Josefa Hiršala, překlady Jana Zábrany nebo Pasternakův román *Doktor Živago*. Jde o doklady spřízněnosti přítomných Já nejen na poli autobiografie, ale i dobového kulturního, společenského i charakterového pole.

## Soupis literatury

### Prameny:

DE LAS CASAS, don Bartolome

1954 [1552] *O zemi indijských pustošení a vylidňování zpráva nejstručnější*, přeložil František Gel (Praha: Lidová demokracie)

EZOP – HOLLAR, Václav

1957 *Bajky*, přebásnil Jiří Kolář (Praha: Naše vojsko)

FUKA, Vladimír

2010 *Deník 1952* (Praha: Nakladatelství Plus)

GRÖGEROVÁ, Bohumila

1998 *Branka z pantů* (Praha: Torst)

2004 *Čas mezi tehdy a teď* (Praha: Knihovna Jana Drdy)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1967 *Slovo, píseň, akce, hlas*, ed. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová (Praha: Československý spisovatel)

1968 *JOB-BOJ* (Praha: Československý spisovatel)

2007 *Let let*, ed. Šárka Grauová (Praha: Torst)

HIRŠAL, Josef

1965 *Soukromá galerie* (Praha: Mladá fronta)

KOČKA, Václav

1946 *Lidice – dějiny a poslední dnové vsi* (Ústí nad Labem: Přípravný výbor tiskařského, nakladatelského a knihkupeckého družstva)

KOLÁŘ, Jiří

1992 *Dílo Jiřího Koláře. Svazek druhý*, ed. Vladimír Karfík (Praha: Odeon)

1993 *Dílo Jiřího Koláře. Svazek třetí*, ed. Vladimír Karfík (Praha: Odeon)

1995 *Dílo Jiřího Koláře. Svazek čtvrtý*, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta)

1996 *Přestupný rok. Deník. Dílo Jiřího Koláře. Svazek šestý*, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta)

2000 *Prométheova játra. Dílo Jiřího Koláře. Svazek devátý*, ed. Vladimír Karfík (Praha: Paseka)

KOPÁČ, Radim

2005 *Klikyháky paměti (Rozhovor Radima Kopáče s Bohumilou Grögerovou)* (Praha: Concordia)

KOTYK, Petr

1997 *Bohumila Grögerová, Josef Hiršal. Rozhovor Petra Kotyka. Tête-à-tête.* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství)



KRAUS, Ota – KULKA, Erik  
1946 *Továrna na smrt* (Praha: Čin)

MASTERS, Edgar Lee  
1957 [1915] *Spoonriverská antologie*, přeložili Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Emanuel Frynta (Praha: SNKLHU)

MORGENSTERN, Christian  
1958 [1905] *Šibeniční písně*, přeložil Josef Hiršal (Praha: SNKLHU)  
1964 *Palmström a Palma Kunkel*, přeložil Josef Hiršal (Praha: Mladá fronta)  
2000 *Písně šibeničních bratří*, přeložil Josef Hiršal (Praha: Mladá fronta)

PESSOA, Fernando  
2007 [1982] *Kniha neklidu*, přeložila Pavla Lidmilová (Praha: Argo)

SANDBURG, Carl  
1926 *Selected Poems of Carl Sandburg*, ed. Rebecca Westová (New York: Harcourt and Brace and Comp.)  
1959 [1928] *Dobré jitro, Ameriko*, přeložili Jiří Kolář a Wanda Beranová (Praha: SNKLHU)

ŠÍMA, Ladislav  
1947 *Ležáky* (Praha: Ministerstvo vnitra)

WHITMAN, Walt  
1963 *Prose Works* (New York: New York University Press)

ZÁBRANA, Jan  
1991 *Jistota nejhoršího*, ed. Jiří Trávníček (Praha: Československý spisovatel)  
1992 *Zed' vzpomínek*, ed. Jiří Trávníček (Brno: Atlantis)  
2001 [1992] *Celý život*, ed. Jan Šulc a Dušan Karpatský (Praha: Torst)  
2003 *Básně*, ed. Jiří Trávníček (Praha: Torst)

### **Sekundární literatura**

BARTHES, Roland  
2007 [1977] *Fragmenty milostného diskurzu*, přeložil Čestmír Pelikán (Praha: Pavel Mervart)  
2015 [1975] *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, přeložil Josef Fulka (Praha: Fra)

BÍLEK, Petr A.  
1996 „Možnosti ‚já‘: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz)“. *Tvar* 7, č. 14, s. 8–9

BLAŽÍČEK, Přemysl  
2002 [1993] „Deník jako literární útvar“. In P. B., *Kritika a interpretace*, ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 317–320

- BOLLOBÁSOVÁ, Enikő  
1986 *Tradition and Innovation in American Free Verse* (Budapest: Akadémiai Kiadó)
- CANETTI, Elias  
1992 [1975] „Dialog s krutým partnerem“. In E. C., *Svědomy slov*, přeložil Zdeněk Jančařík (Praha: Torst), s. 53–71
- CIESLAR, Jiří  
2002 *Hlas deníku* (Praha: Torst)
- CIXOUSOVÁ, Hélène  
1976 [1975] „Laugh of the Medusa“, přeložili Keith a Paula Cohenovi. *Signs* 1, č. 4, s. 875–893
- ČERVENKA, Miroslav  
1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)  
2001 *Dějiny českého volného verše* (Praha: Host)
- DE MAN, Paul  
1984 „Autobiography as De-Facement“. In P. de M., *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), s. 67–81
- DIDIEROVÁ, Beatrice  
1976 *Le journal intime* (Paris: Presses Universitaires de France)
- DURNELLOVÁ, Hazel B.  
1963 *The America of Carl Sandburg* (Geneve: Journal de Geneve)
- ELIOT, T. S.  
1991 [1919] „Tradice a individuální talent“. In T. S. E., *O básnictví a básnících*, přeložil Martin Hilský (Praha: Odeon), s. 9–18
- FIDELIUS, Petr  
2000 [1995] „Iluze spolehlivosti“. In P. F., *Kritické eseje* (Praha: Torst), s. 217–259  
2002 [1998] *Řeč komunistické moci* (Praha: Torst)
- FRYNTA, Emanuel  
2013 [1968] „Bytostný básník Jiří Kolář“. In E. F., *Eseje*, ed. Jiří Honzík, Irena Kraitlová a Jan Šulc (Praha: Torst), s. 257–269
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena  
1997 „O tzv. autentické a fiktivní literatuře“. *Kritický sborník* 14, č. 1, s. 9–10
- GUSDORF, Georges  
1980 [1956] „Conditions and Limits of Autobiography“. In *Olney (ed.) 1980*, s. 28–49
- HARPHAM, Geoffrey Galt  
1988 „Conversion and the Language of Autobiography“. In *Olney (ed.) 1988*, s. 42–50

- HOCKE, Gustav René  
1963 *Das Europäische Tagebuch* (Wiesbaden: Limes Verlag)
- INGARDEN, Roman  
1989 [1931] „Život literárního díla“. In R. I., *Umělecké dílo literární*, přeložil Antonín Mokrejš (Praha: Odeon), s. 329–353
- JANKOVIČ, Milan  
1991 [1970] „Perspektivy sémantického gesta“. In M. J., *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel), s. 23–40
- JANOUSEK, Pavel  
1999 „Autenticita jako protipól literární tradice“. In *Křivánek (ed.) 1999*, s. 11–19
- KARFÍK, Vladimír  
1994 *Jiří Kolář* (Praha: Československý spisovatel)  
1995 „Ediční poznámka“. In V. K. (ed.), *Dílo Jiřího Koláře. Svazek čtvrtý* (Praha: Odeon), s. 298
- KIRBY-SMITH, H. T.  
1998 *The Origins of Free Verse* (Michigan: Michigan University Press)
- KŘIVÁNEK, Vladimír (ed.)  
1999 *Autenticita a literatura* (Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum)
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark  
2002 [1980] *Metafory, kterými žijeme*, přeložil Mirek Čejka (Brno: Host)
- LEJEUNE, Philipe  
1989 [1975] „Der Autobiographische Pakt“. In *Niggel (ed.) 1989*, přeložila Hildegard Hildenreichová, s. 214–238  
2009 *On Diary*, eds. Jeremy D. Popkin a Julie Raková, přeložila Katherine Durninová, (Honolulu: University of Hawai Press)
- LIDMILOVÁ, Pavla  
2007 „Fikce intermezza“. In Fernando Pessoa, *Kniha neklidu*, přeložila Pavla Lidmilová (Praha: Argo), s. 279–286
- LOPATKA, Jan  
2010 [1968] „Deníkové dílo Jana Hanče“. In J. L., *Předpoklady tvorby. Kritické vydání*, ed. Michael Špirit (Praha: Triáda/Plus), s. 86–96
- MANDEL, Barrett John  
1980 „Full of Life Now“. In *Olney (ed.) 1980*, s. 53–55
- MARCUSOVÁ, Laura  
1994 *Auto/biographical Discourses* (Manchester: Manchester University Press)

- MISCH, Georg  
1989 [1949] „Begriff und Ursprung der Autobiographie“. In *Niggl (ed.) 1989*, s. 33–54
- MORRISOVÁ, Pam  
2001 [1993] *Literatura a feminismus*, přeložili Renata Kamenická a Marian Siedloczek (Brno: Host)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan  
2007 [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In J. M., *Studie I.*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Brno: Host), str. 353–388
- NIGGL, Günter (ed.)  
1989 *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- NUSSBAUMOVÁ, Felicity A.  
1988 „Towards Conceptualizing Diary“. In *Olney (ed.) 1988*, s. 128–141
- OLNEY, James (ed.)  
1980 *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press)  
1988 *Studies in Autobiography* (New York: Oxford University Press)
- OLNEY, James  
1998 *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing* (Chicago: The University of Chicago Press)
- PASCAL, Roy  
1960 *Design and Truth in Autobiography* (London: Routledge and Kegan Paul)
- PROPP, Vladimir Jakovlevič  
2008 [1976] „Kumulativní pohádka“. In: V. J. P., *Morfologie pohádky a jiné studie*, přeložila Hana Šmahelová, ed. Hana Šmahelová (Jinočany H&H), s. 283–290
- RACHŮNKOVÁ, Zdeňka  
1992 *Zamlčovaní překladatelé* (Praha: Ivo Železný)
- RENZA, Louis A.  
1980 [1977] „The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography“. In *Olney (ed.) 1980*, s. 268–295
- RICHTEROVÁ, Sylvie  
1993 „Deník vzniká jako dílo...“. *Prostor* 6, 1993, č. 24, s. 26–29  
2004 *Místo domova* (Brno: Host)
- SEARLE, John  
1975 „The Logical Status of Fictional Discourse“. *New Literary History* 6, 1975, č. 2, s. 319–332

- SELLIER, Phillipe  
2002 [1984] „Co je literární mýtus?“. In P. S., *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, přeložil Petr Kyloušek, eed. Petr Kyloušek (Brno: Host), s. 99–117
- SCHNEIDER, Manfred  
1986 *Die erkaltete Herzensschrift. Der Autobiographische Text im 20. Jahrhundert* (München: Carl Hanser Verlag)
- STANZEL, Franz K.  
1988 [1984] *Teorie vyprávění*, přeložil Jiří Stromšík (Praha: Odeon)
- STAROBINSKI, Jean  
1980 [1971] „The Style of Autobiography“. In *Olney (ed.) 1980*, s. 73–84
- SUCHOMEL, Milan  
1992 *Literatura z času krize* (Brno: Atlantis)
- ŠKVORECKÝ, Josef.  
2000 *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, ed. Michael Špirit (Praha: Ivo Železný)
- ŠULC, Jan  
2001 „Ediční poznámka k prvnímu a druhému vydání“. In Jan Zábřana, *Celý život*, ed. Jan Šulc (Praha: Torst) , s. 1067–1070
- THOMÄ, Dieter  
2007 *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem* (München: Suhrkamp)
- TRÁVNÍČEK, Jiří  
1996 „Vykoupen ve vlastním zatracení“. In J. T., *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 99–117
- VANČURA, Zdeněk  
1957 „E. L. Masters, básník Spoonriverské antologie“. In E. L. Masters, *Spoonriverská antologie*, přeložili Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Emanuel Frynta (Praha: SNKLHU) , s. 348–357
- WEINTRAUB, Karl  
1975 „Autobiography and Historical Consciousness“. *Critical Inquiry* 1, č. 4, s. 821–848
- WESTOVÁ, Rebecca  
1926 „Preface“. In R. W. (ed.), *Selected Poems of Carl Sandburg* (New York Harcourt and Brace and Comp.), s. 18–25
- ZAJAC, Peter  
1999 „Autenticnosť jako rétorická figura“. In *Křivánek 1999*, s. 21–28

## ŽIVOT

2005 [1956] *Život je všude. Almanach z roku 1956*, ed. Josef Hiršal a Jiří Kolář, k vydání 2005 připravili Kateřina Ondřejová a Stanislav Wimmer (Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka)