

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra slavistiky

Doktorská disertační práce

Mladá polská próza ve středoevropském kontextu

The Young Polish Fiction in the Central European Context

Doktorský studijní program: Srovnávací slovanská filologie

Studijní obor: Srovnávací slovanská literární věda

Školitelka:

Prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc.

Autor:

Mgr. Jan Jeništa

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem disertační práci sepsal samostatně a uvedl v ní všechny použité prameny a literaturu. Práce obsahuje 366 939 znaků, s přílohami pak 371 215 znaků.

Olomouc, 9. 5. 2013

Jan Jeništa

Rád bych poděkoval všem, kteří mi při psaní této práce posloužili radou i pomocí. Zvláštní a upřímné díky patří paní profesorce Marii Sobotkové za její podporu, moudrou radu, trpělivost a obětavost, s jakou vedla mou práci.

Poděkování však patří i ostatním členům Katedry slavistiky, jakož i rodině a blízkým, bez jejichž podpory by tato práce nikdy nevznikla.

1. Úvod.....	6
1.1 Cíle a východiska disertační práce	6
1.2 Struktura disertační práce	6
1.3 Stav dosavadního výzkumu	8
1.4 Metodologie práce	11
1.5 K formálním aspektům disertační práce	12
2. Mladá próza v centru Evropy	13
2.1 Středovýchodní Evropa	13
2.2 Literární generace	14
2.3 Má mladá literární generace něco společného?	16
2.4 Modelový autor	16
3. Mladí spisovatelé a knižní infrastruktura (PL, CZ, SK, UA)	22
3.1 Proč knižní infrastruktura	22
3.2 Polská „slabá síť“	24
3.3 Vášnivý český čtenář.....	27
3.4 Slovenský knižní trh	30
3.5 Specifika Ukrajiny	31
3.6 Co mají společného	32
3.7 Čím se liší	33
4. Mladí spisovatelé a knižní infrastruktura	34
4.1 Vstup na scénu	34
4.2 Mediální obraz spisovatele.....	35
5. Mladá generace polských prozaiků a prozaiček v průběhu jedné dekády	46
5.1 „Prehistorie“	46
5.2 „Vstup na scénu“ (1999-2002)	47
5.3 „Angažovaná próza“	51
6. Ukrajinská próza v polském kontextu	57
6.1 Dvacet let budování.....	57
6.2 Postmodernisté.....	59
6.3 Feministky a ženská próza	61
6.4 Emigrační vlna	62
6.5 Popová literatura	64
6.6 Paralely: Sofija Andruchovyč a Sylwia Chutnik	65
6.7 Paralely: Serhij Žadan a Michał Witkowski	67

7. Estetika <i>campu</i> v textech mladých polských prozaiků	72
7.1 Úvod	72
7.2 Estetika <i>campu</i>	73
7.3 Politizace versus dekonstrukce	75
7.4 Špatný vkus a nostalgie	78
7.5 Androgyn, hermafrodit a pojetí ošklivosti	81
7.6 Závěr	88
8. Exotika v mladé středoevropské próze	89
9 Hranice experimentu. Nad překlady nejnovější polské prózy do češtiny	99
9.1 Nad tituly knih	100
9.2 Jednotky kódu	111
9.3 Autor a překladatel: výměna rolí?	126
10. Případové studie: dvě královny	134
10.1 Královna Barbara Michała Witkowského	134
10.2 O autorovi	134
10.3 Žvanící královna	138
10.4 Královnina šavle Doroty Masłowské	144
10.5 O autorce	144
10.6 Královnina demarkační čára	148
Streszczenie	153
Summary	155
Přílohy	157
Příloha 1 – Průměrný počet ročně vydaných titulů a jejich náklad	157
Příloha 2 – Počet obyvatel na jeden vydaný titul a průměrný náklad jednoho titulu	158
Příloha 3 - Počet vydavatelství a knihkupectví	159
Příloha 4 – Počet obyvatel na počet vydavatelství a knihkupectví	160
Příloha 5 – Podíl nečtenářů v obyvatelstvu	161
Abstract	162
Bibliografie	163

1. Úvod

1.1 Cíle a východiska disertační práce

Cílem této práce je výzkum a zhodnocení současné polské prozaické tvorby mladých autorů a autorek, narozených mezi léty 1970-1985. Práce se zaměřuje zejména na tvorbu Sylwie Chutnik, Wojciecha Kuczoka, Doroty Masłowské, Mirosława Nahacze, Michała Witkowského a Sławomira Shutyho. Jejich prozaické texty se pokouší zařadit do kontextu současné prozaické tvorby ve střední a východní Evropě, zvláště tvorby české, slovenské, ukrajinské a německé.

Dílní výsledky této práce byly průběžně publikovány v podobě časopiseckých statí a konferenčních příspěvků, vybrané části první, třetí a sedmé kapitoly byly ve zkrácené a přepracované podobě uveřejněny v recenzované kolektivní monografii s názvem *Třiatřicet*,¹ jež shrnuje výsledky studia čtyř doktorandů oboru Srovnávací slovanská literární věda pod vedením profesorky Marie Sobotkové.

Poslední kapitola práce má poněkud uvolněnější, esejistický styl. Jedná se totiž o studie dvou stěžejních prozaických textů mladé generace – *Královnny Barbary* Michała Witkowského a *Královniny šavle* Doroty Masłowské, jež byly primárně psány jako doslovy k českým překladům knih, o nichž pojednávají.

1.2 Struktura disertační práce

Úvodní kapitoly jsou věnovány bilanci dosavadního výzkumu a pokoušejí se shrnout, co mají mladí spisovatelé ze zemí bývalého východního bloku společného. Kromě historické zkušenosti jsou jim společná především formální a estetická východiska – estetika *campu*, společensko-kritický náboj, jazykový a žánrový experiment.

Druhá kapitola sleduje vývoj uskupení polských prozaiků, nazývaného *ročník 70'*, od jejich prvního společného vystoupení (2001) a publikování

¹ BOŘILOVÁ, M. – HOŘÁK, M. – JENIŠTA, J. – TARNAWSKA-GRZEGORZYCA, A., *Třiatřicet. Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.

prvních prozaických textů, přes jejich první komerční úspěchy a ocenění, až po rozpad uskupení a individualizovanou, dozrálou etapu tvorby několika jejích protagonistů. Kapitulu uvozuje rozsáhlá analýza fungování knižní infrastruktury v Polsku, České republice, na Slovensku a na Ukrajině. Kontext knižního trhu, médií a „jazykového průmyslu“ je pro tvorbu nejmladších autorů zvláště důležitý. Jsou totiž v tomto regionu první generací, která se požadavkům „knižního byznysu“ musela plně přizpůsobit, zároveň je však k němu velmi kritická.

Třetí kapitola je věnována polsko-ukrajinským literárním kontaktům v posledních dvaceti letech a pokouší se nastínit paralely v tvorbě mladých prozaiků, ať už je to ohlas feministického diskurzu v tvorbě Sofiji Andruchovyč nebo nostalgické rysy próz Serhije Žadana a Michała Witkowského.

Následující dvě kapitoly se detailně zabývají analýzou několika provázaných fenoménů přítomných v mladé próze: *campové* estetiky a jejímu pojetí špatného vkusu a ošklivosti, odlišností v pojetí genderové identity, a také tomu, co současní autoři a autorky považují za exotické a atraktivní. Exotické už totiž není vzdálené a cizokrajné, exotiku hledají mladí autoři především v domácím prostředí, v oblasti okrajových sociálních skupin, subkultur a menšin, mnohdy zanikajících nebo tabuizovaných.

Šestá, nejrozsáhlejší kapitola vychází mimo jiné i z překladové praxe autora a zkoumá publikované české překlady próz Kuczoka, Masłowské, Nahacze, Witkowského a dalších. Mnohé z těchto překladů se vyznačují nejen kreativitou, ale především dosud nevídanou mírou tvůrčí svobody překladatelů, již se mnohdy stávají rovnocennými partnery autorů. V rámci této kapitoly si všímáme také zásad a praxe při překládání titulů knih, nářečních prvků, sociolektů a archaismů.

Práci uzavírají studie dvou stěžejních prozaických textů mladé generace – *Královny Barbary* Michała Witkowského a *Královniny šavle* Doroty Masłowské; esejisticky laděné texty se snaží přesvědčit čtenáře, že právě tyto dva romány představují to nejzajímavější, co dosud v rámci mladé polské experimentální prózy vzniklo.

Pět grafů v přílohách 1-5 je zařazeno pro zpřehlednění statistických údajů uvedených ve druhé kapitole, pojednávající o knižní infrastruktuře ve vybraných státech střední a východní Evropy.

1.3 Stav dosavadního výzkumu

Jelikož je mladá polská próza jevem novým a aktuálním, je jeho reflexe stále ještě zastoupena především literárněkritickými statěmi v kulturních periodících. Zpočátku hrály zásadní roli časopisy renomované, existující již celou dekádu i více (katovický „FA-art“, „Dekada Literacka“), později se přidala i periodika nově vzniklá, zaměřená na mladou generaci („Ha!art“, „Studium“, „Pro Arte“, „Portret“, „Lampa“).² Významný ohlas měly především recenze a kritické skici autorů střední a starší generace (Jerzy Jarzębski, Krzysztof Uniłowski, Dariusz Nowacki, Przemysław Czapliński, Kinga Dunin), ale také generace mladší (Robert Ostaszewski, Igor Stokfiszewski, Agnieszka Nęcka, Wojciech Rusinek, Marta Mizuro, Bernardetta Darska a další). Postupem času své nejlepší kritické postřehy někteří z nich vydali souborně.³

Mladá generace měla zároveň potřebu vytvořit si vlastní publikační platformu, kde by mohly být vydávány její „programové“ texty. Stal se jí zejména krakovský časopis „Ha!art“ a s ním spojené vydavatelství Krakowska Alternatywa, později přejmenované na Korporacja Ha!art. Pod vedením Piotra Mareckého publikovalo mj. první antologii a slovník mladé polské kultury *Tekstyliia. O „rocznikach siedemdziesiątych“*⁴ a o čtyři roky později jeho pokračování *Tekstyliia Bis. Słownik młodej polskiej kultury*.⁵ Ve vydavatelství vyšly i „protikonzumní“ eseje Jana Sowy⁶ a

² Více o polských kulturních časopisech po roce 1989 viz: MARECKI, P., *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005.

³ NĘCKA, A., *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012; OSTASZEWSKI, R., *Etapy*. Olsztyn: Portret, 2008; UNIŁOWSKI, K., *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art, 2008; WARKOCKI, B., *Homo neniadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa: Sic!, 2007.

⁴ MARECKI, P. – STOKFISZEWSKI, I. – WITKOWSKI, M. (red.), *Tekstyliia. O „rocznikach siedemdziesiątych“*. Kraków: Krakowska Alternatywa & Rabid, 2002.

⁵ MARECKI, P. (red.), *Tekstyliia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Krakov: Korporacja ha!art, 2006.

⁶ SOWA, J., *Sezon w teatrze lalek i inne eseje*. Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003.

demonstrativně programová brožura generace *ročníku 70'*, nazvaná příznačně *Frustracja*.⁷

Angažovaná esejistika a literární kritika je pěstována i v okruhu varšavského levicového časopisu „Krytyka Polityczna”.⁸

Teprve po roce 2005 se mladým autorům a autorkám začala soustavněji věnovat i polská literární věda na jednotlivých univerzitních a výzkumných pracovištích. Nejvýznamnějšími centry výzkumu se zdají být Slezská univerzita v Katovicích, Univerzita Adama Mickiewicze v Poznani a Lodžská univerzita. Na Slezské univerzitě kromě vlivných kritiků, profesorů Krzysztofa Uniłowského a Dariusze Nowackého,⁹ působí i neméně aktivní mladí vědci Agnieszka Nęcka a Wojciech Rusinek.

Poznaňská univerzita je *almou mater* nejen profesora Przemysława Czaplińskiego¹⁰, zřejmě nejvýznamnějšího a bezesporu nejvlivnějšího odborníka na polskou literaturu nového tisíciletí, ale také slavisty a ukrajinisty prof. Bogusława Bakuly, jenž se kromě změn v polské literatuře po roce 1989 dlouhodobě věnuje také polsko-ukrajinským literárním souvislostem, včetně těch nejnovějších.¹¹ Pod jeho vedením v Poznani také vychází komparatistický časopis „Porównania”.

I v Lodži vzniklo několik důležitých publikačních počínů: prof. Krystyna Pietrych iniciovala vznik bilanční dvousvazkové kolektivní publikace *Literatura Polska 1990-2000*¹² a její odborný zájem přesahuje až k nejmladším autorům. V lodžském sborníku *Polska literatura najnowsza* –

⁷ MARECKI, P. – SOWA, J. (red.), *Frustracja. Młodzież o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków: Krakowska Alternatywa 2003.

⁸ Srov. např. DUNIN, K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa: W.A.B., 2004; DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009; STOKFISZEWSKI, I., *Zwrot polityczny*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

⁹ NOWACKI, D. – UNIŁOWSKI, K., *20 lat literatury polskiej 1989-2009. Cz. 1: Życie literackie po roku 1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010; NOWACKI, D. – UNIŁOWSKI, K., *20 lat literatury polskiej 1989-2009. Cz. 2: Życie literackie po roku 1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.

¹⁰ CZAPLIŃSKI, P., *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90*. Kraków: Znak, 2002; *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas, 2003; *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004; *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007; *Polska do nymiany*. Warszawa: W.A.B., 2009.

¹¹ BAKUŁA, B. (red.), *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej: 1989-2004*. Poznań: Bonami, 2007.

¹² PIETRYCH, K. – CIEŚLAK, T. (red.), *Literatura Polska 1990-2000*. Kraków: Zielona Sowa, 2002.

*poza kanonem*¹³ z roku 2008 se objevilo několik objevených příspěvků k tématu, mj. úspěšných vědkyň Bernardetty Darské,¹⁴ Żanety Nalewajk¹⁵ a Magdaleny Lachman.¹⁶

Na Jagellonské univerzitě v Krakově působí kromě Roberta Ostaszewského i Gabriela Matuszek, redaktorka jednoho z prvních sborníků věnovaných mladé literatuře,¹⁷ v němž publikovali mimo jiné Czapliński, Marecki, Marta Wyka. Důležitým příspěvkem Ústavu literární vědy Polské akademie věd byl sborník *Co dalej, literaturo?*,¹⁸ do něhož přispěli mj. další, dosud nezmínění renomovaní literární vědci Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Marek Zaleski či Anna Sobolewska. Na Štětínské univerzitě vznikla další bilanční publikace redaktorek Ingy Iwasiów a Arlety Galant.¹⁹

Také na českých slavistických pracovištích je tématu věnováno stále více pozornosti. Na Ústavu slavistiky Masarykovy univerzity v Brně vzniklo několik studentských prací pod vedením prof. Ludvíka Štěpána. V Praze působí tři agilní propagátorky a překladatelky mladé polské prózy – Bára Gregorová, Lucie Zakopalová a Marie Benešová. Všechny tři vytrvale propagují mladou polskou kulturu a literaturu jak svými překlady, tak množstvím recenzí v tisku a elektronických médiích. Ani v Olomouci však nezůstáváme pozadu. Na Katedře slavistiky Univerzity Palackého vznikla v posledních letech na toto téma téměř desítky diplomových prací a již zmíněná kolektivní monografie; můžeme se pochlubit úspěchy ve studentských překladových soutěžích i publikováním několika titulů překladové beletrie. Pod vedením prof. Marie Sobotkové se současné polské próze věnuje i několik doktorandů.

¹³ KIERZEK, P. (red.), *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.

¹⁴ DARSKA, B., *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne "Portret", 2006.

¹⁵ Působí na Varšavské univerzitě.

¹⁶ LACHMAN, M., *Gry z „tandetą“ w prozie polskiej po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2004.

¹⁷ MATUSZEK, G., *Literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Studium Literacko-artystyczne UJ, 2005.

¹⁸ BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008.

¹⁹ GALANT, A. – IWASIÓW, I., *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989-2009. Idee, ideologie, metodologie*. Szczecin: WNUS, 2008.

1.4 Metodologie práce

Při zkoumání tématu nové polské literatury byl uplatněn diachronní i synchronní přístup. Diachronní proto, že vývoj tvorby generace *ročníku 70'* zahrnuje již půl druhé dekády a lze jej rozdělit na vývojové etapy, jimiž většina autorek a autorů v tomto období prošla. Zrodu, vrcholu a rozpadu tohoto volného uskupení je věnována jedna z prvních kapitol. Ze synchronního přístupu k danému tématu vychází komparativní metoda práce, jež v celé studii převažuje. Mladé polské autory a autorky zařazujeme do kontextu tvorby jejich vrstevníků z dalších zemí střední a východní Evropy, srovnáváme jejich dosavadní tvorbu, společná východiska, pozici na knižním trhu. Není předmětem této práce pokoušet se o shrnutí mladé polské prozaické tvorby posledního desetiletí v celé její šíři. Tuto snahu do velké míry naplnila již autorova magisterská diplomová práce.²⁰ Nynější práce zkoumá podrobněji především ten její proud, který si polská kritika zvykla nazývat *angažovaným*, a jenž se vyznačuje především jazykovým a žánrovým experimentátorstvím. Práce zcela záměrně pomíjí tvorbu některých výrazných mladých prozaiků, kteří stojí mimo tento proud či dokonce v opozici vůči experimentální próze (Jacek Dehnel, Mikołaj Łoziński, Piotr Paziński, Jerzy Franczak). V neposlední řadě práce vychází i z metod na hranici komparatistiky a translatologie, jejich použití autorovi umožnila jeho vlastní praxe na poli uměleckého překladu.

Zřejmě pod vlivem stále vlivnějšího hypertextu²¹ je i tato práce psána tzv. šuplíkovou metodou – jednotlivé tematické okruhy se zcela nepokrývají s kapitolami, ale „přelévají se“ i do jiných kapitol. Jednou uzavřená témata se opět vracejí, aby byla v jiném kontextu precizována nebo dokonce relativizována. Přesto jsme se snažili ve struktuře jednotlivých kapitol zachovat logický lineární vývoj, jenž snad pomůže čtenáři v lepší orientaci. Vždyť i podstatou komparatistiky jako vědní

²⁰ JENIŠTA, J., *Dezerterszy społeczeństwa konsumpcji. Twórczość młodej generacji „roczników siedemdziesiątych” na tle współczesnej polskiej kultury* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.

²¹ Hypertext“ je textová struktura složená z jednotlivých bloků textu, jež jsou navzájem propojeny. Obvyklá je především v elektronických médiích a na Internetu.

disciplíny je metoda jakéhosi „myšlenkového hypertextu“, nebo, řečeno po steinerovsku, „skákání z kamene na kámen“.²²

1.5 K formálním aspektům disertační práce

Citace z primárních zdrojů uvádíme kurzívou bez uvozovek, graficky jasně oddělené od toku textu, citace ze sekundárních zdrojů jsou součástí textu, vymezené uvozovkami. Veškeré citace jsou přeloženy do češtiny. Pokud citovaný zdroj byl dříve publikován v českém překladu, použijeme jej a originální znění už neuvádíme. Pokud citovaný zdroj nebyl do češtiny dosud přeložen, vytváříme pro účely této práce jeho překlad a originální znění uvádíme v poznámce pod čarou s poznámkou „Překlad autor.“ V práci preferujeme české znění titulů primárních zdrojů s ohledem na ústrojnost textu. Příjmení autorek však oproti běžné praxi nepřechylujeme.

²² „V učených periodikách a v akademických nakladatelstvích se publikuje stále více o stále menších otázkách. Základní tón udávají učenecky spleťité traktáty o nicotnostech, komentáře ke komentářům komentářů, které se vrší jako převrácené pyramidy nad jednotlivostmi často efemérního významu. Úzký specialista chová širšího „generalistu“ či „polyhistora“ v pomstychtivém opovržení. A ve své autoritě a odborném uchopení dané píďě území může skutečně vykazovat sebedůvěru, neposkvřněnou skromnost, jaká je komparatistovi, člověku, který (neuměle či odhodlaným skokem) přeskakuje z kamene na kámen mezi poli, odepřena.“ STEINER, G., *Po Babelu*. Praha: Triáda, 2010. s. 16.

2. Mladá próza v centru Evropy

2.1 Středovýchodní Evropa

Tato práce se zabývá současnou mladou prózou v několika zemích Evropy – kromě Polska se dotýká i autorů a autorek píšících česky, slovensky, ukrajinsky a německy. Každý z těchto jazyků je součástí široce pojatého myšlenkového prostoru, který vědomě i podvědomě ztotožňujeme s pojmem *střední Evropa*. Jak ovšem takový prostor definovat? V duchu triadické koncepce Evropy je Střed hegelovskou syntézou Západu (teze) a Východu (antiteze).²³ Dokonalým protnutím Západu a Východu je město Černovice. Hlavní město Bukoviny, rozkročené mezi Ukrajinou a Rumunskem, rodiště Paula Celana, sídlo univerzity, jejíž budovy, zapsané na seznam světového kulturního dědictví, projektoval český architekt Josef Hlávka. Rodiště českých, židovských, německých, rumunských, polských a ukrajinských umělců, místo vzniku ukrajinské státní hymny. Je toto místo ideálem střední Evropy? A proč je tedy tak daleko na východě? Máme souhlasit s představou Andrzeje Stasiuka, Jurije Andruchovyče²⁴ o ideové, kulturní a historické sounáležitosti národů kdysi patřících do habsburské monarchie? V tom případě bychom museli ze střední Evropy vyloučit většinu německy píšících tvůrců a bez zaváhání k ní připojit západoukrajinské autory a autorky. Nebo zohlednit německou nacionalistickou koncepci *Mittleuropa*, jejímž centrem je přirozeně německojazyčný prostor, tedy i Švýcarsko a Rakousko? Patří k bytí Středoevropanem také zkušenost s komunistickou totalitou? Zahrneme tedy bývalou NDR, ale západní Německo a Rakousko vyloučíme. Czesław Miłosz stavěl svou představu kulturní identity střední Evropy na hranicích někdejší Polsko-litevské unie.²⁵ Jak by se k jeho představě vyjádřil Danilo Kiš (Srb, ale také maďarský Žid po otci a Černohelec po

²³ Srov. FIUT, A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejszymi*. „Dekada Literacka“ 18-19 (101-102)/1994, s. 7-32; WERETIUK, O., *Jurij Andruchowycz i Andrzej Stasiuk o tożsamości ukształtowanej przez historię*. „Porównania“ 9/2011, s. 89-100; WIERZEJSKA, J., *Mit Potudnia jako kontrapunkt dla opozycji wschód – zachód i podstawa mitu Europy Środkowej*. „Porównania“ 11/2012, s. 71-85.

²⁴ Srov. ANDRUCHOVYČ, J. – STASIUK, A., *Moje Evropa*. Olomouc: Periplum, 2009.

²⁵ MIŁOSZ, Cz., *O naszej Europie*. „Kultura” 4/1986.

matce)? A není koneckonců střední Evropa jen nostalgickým konstruktem emigrantů, jimiž byli právě Miłosz a Kiš, ale také Milan Kundera? A co když je střední Evropa pouhým místem, kde „žít v centru znamená žít nikde“,²⁶ místem utápějícím se v komplexu periferie?

Po dlouhých úvahách jsme v této práci uplatnili poněkud subjektivní hledisko a z množiny relevantních jazyků, kultur a literatur vybrali ty, které známe nejlépe – český, německý, polský, slovenský a ukrajinský. Prostor vymezený kulturními, historickými a ideovými kritérii (spíše než těmi geografickými) nazýváme termínem *středovýchodní Evropa*, který opět vymezuje území geograficky totožné se Stasiukovým „středem Evropy“,²⁷ ale více zohledňuje i východnější oblasti, jež mají se středem historickou souvislost. Tento pojem používá např. poznaňský slavista, profesor Bakula.²⁸ Oprávněnost návratu k užívání pojmu střední, potažmo středovýchodní Evropy zejména při reflexi česko-polských literárních vztahů hájí také brněnský slavista Ivo Pospíšil.²⁹ Jak dokazujeme v samostatné kapitole, k nejživější kulturní výměně totiž v rámci střední Evropy dnes dochází nejen v kruhu států tzv. Visegrádské čtyřky, ale i na linii Německo – Polsko – Ukrajina.

2.2 Literární generace

Generační členění současné prózy bývá literárními vědci často zpochybňováno jako uměle vytvořená klasifikace, jež neslouží ani tak vědeckému poznání, jako potřebám knižního trhu a masmédií. Generace má jako celek větší šanci strhnout na sebe pozornost literární scény a vymezit se vůči etablovaným autorům. Zařazení povídkové knihy začínajícího prozaika do kontextu tvorby jeho vrstevníků mu obvykle pomáhá dostat se do obecného povědomí. Generační pojetí se v souvislosti s literární tvorbou mladých beletristů uchytilo především v

²⁶ Srov. ANDRUCHOVYČ, J. – STASIUK, A., *Op. cit.*, s. 80.

²⁷ *Ibid.*, s. 73.

²⁸ BAKUŁA, B., *Historia i komparatystyka: szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*. Poznań: Instytut Filologii Polskiej UAM, 2000.

²⁹ POSPÍŠIL, I., Česko-polské sblížení, Střední Evropa a literární věda. In *Litteraria Humanitas VIII. Komparatistika – genologie – translologie*. Krystyna Kardyni-Pelikánová. Brno: Masarykova Univerzita, 2000, s. 21-24.

Německu a Polsku, kde byl dostatek mladých tvůrců (často ale diametrálně odlišných), kteří by tento konstrukt mohli reprezentovat. Kupříkladu v Polsku se generační „volavkou“ stala Dorota Masłowska, jako „generační výpověď“ byly označeny i romány Mirosława Nahacze.³⁰ Komerční a mediální úspěch prvního románu Masłowské zaměřil pozornost publika také na široký okruh jejích generačních souputníků a otevřel jim cestu do celostátních médií a prestižních nakladatelství.

Mladá literární generace, ať už nazývaná jako *dívčí zázrak*, *ročník 70'*, nebo *generace nic*, je dnes především obchodní značkou. Má tedy vůbec v literární vědě generační dělení smysl? Zřejmě ano. V polském kontextu generační dělení prosazoval již v sedmdesátých letech 20. století literární teoretik Kazimierz Wyka,³¹ který navrhl členění podle dekád. Dalšími kritérii generačního členění měly být podle Wyky především společné tvůrčí etapy (vymezení se vůči předchozímu pokolení, rok generačního debutu i počátek období zralé tvorby), a dále vnější, objektivní vlivy: společná historická zkušenost nebo důležitý dějinný mezník, jež ovlivnily životy autorů a jejich dílo. Sekundárně je to podle Wyky bezpochyby společný jmenovatel tvorby, tendence vlastní všem autorům definované skupiny.³² U nejnovější, kriticky ještě nepříliš zhodnocené tvorby má generační „nálepka“ smysl pouze dočasný, dokud se z literárního podhoubí nevytříbí skutečné autorské individuality nebo se nenajdou jiná, vhodnější kritéria, jiný „klíč k určování druhů“, mající smysl jako kritérium pro další zkoumání, třídění a odhalování tendencí.³³

³⁰ Viz recenze třetího Nahaczova románu *Čáp a Lola*: „O čem kniha je, si musí každý odpovědět sám. Určitě o současné generaci „bez vlastností“, které – jak pro jednu trefně uvádí záložka – „v životě zbylo jen vyrovnávání se s rostoucím blahobytem“. Musilův opus magnum by možná dnes začínal podobnou scénou čekání, v níž se Nahaczova parta mladých lidí bezcílně potuluje kdesi na předměstí a bystří si přitom smysly psychotropními látkami.“ BEGUIVIN, A., *Román demokratické existence*, „A2“ 7/2010, s. 7.

³¹ WYKA, K., *Pokolenia literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, s. 31.

³² Stejná kritéria uvádí i *Słownik terminów literackich* pod heslem „Pokolenie literackie“. Viz SŁAWIŃSKI, J. (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1998, s. 406.

³³ Nejnovější české příspěvky k tématu literární generace viz ŠMAHELOVÁ, H. – VOJVODÍK, J., *Generace, skupiny a programy v literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.

2.3 Má mladá literární generace něco společného?

Ukazuje se, že ano. Z historicko-sociologického hlediska získali její autoři především společnou dějinnou zkušenost, neboť se narodili v sedmdesátých i osmdesátých letech dvacátého století v zemích východního bloku. Dětství prožili ještě v socialistické společnosti, která však už vykazovala známky postupného úpadku završeného „pádem impéria“ v roce 1989. Jako dospívající se ocitli v nové situaci, kdy systém, ve kterém dosud vyrůstali, byl ze dne na den oficiálně zavržen jako zločinný. Přichází společenská transformace, svoboda a demokracie, ovšem v poněkud pokřivené podobě; vždyť 90. léta jsou ve střední Evropě spojena především s nástupem „divokého kapitalismu“, s relativizací etických hodnot a silícím konzumním způsobem života. Přelom tisíciletí přinesl především rychlý progres nových technologií, zrychlení procesů globalizace a z ní vyplývající ztracenost – debutující generace se buď musela přizpůsobit „rytmu doby“ a sama se zviditelnit, nebo zůstala nepovšimnuta. Obě možnosti v ní však probouzely frustraci.

V našem hledáčku se ocitli především ti beletristé, kteří se mimoliterárním změnám dokázali přizpůsobit a postupně se dostat do středu zájmu čtenářů, kritiky, médií a vydavatelů.

2.4 Modelový autor

Pokusme se pro lepší distinkci vytvořit modelového autora, jenž bude jakýmsi průsečíkem, ideálním protnutím charakteristik tří desítek autorů a autorek, které v tomto textu postupně zmíníme. Takový modelový autor debutoval kolem roku 2000 a své zásadní dílo publikoval přibližně o pět let později. Dosud vytvořil tři romány a získal některou z prestižních literárních cen. V době vydání debutu patřil ještě mezi „náctileté“ (Ljubko Dereš – 17 let, Dorota Masłowska – 19 let), a proto měl možnost získat příslušnou mediální nálepku („litwunderkind“, „náctiletá hanba polské literatury“). Literární trh i kritika mladé autory velmi rychle akceptuje, což ještě před deseti lety rozhodně nebylo

standardem. Pojem „dvacetiletá spisovatelka“ dnes není chápán jako oxymóron, dokonce ani jako nadsázka. O dvacátnících se obvykle píše jako o „překvapivě vyzrálých“, o autorech na prahu třicítky jako o „známých“ a „etablovaných“. V počátcích kariéry jim často pomohla vlivná osobnost z literárního nebo mediálního prostředí. Modelový autor mohl také debutovat o něco později, řekněme v pětadvaceti, dokonce třiceti letech (Jaroslav Rudiš, Michał Witkowski), neboť si doplňoval nutné vzdělání, pravděpodobně kulturologické, filologické či sociologické. Většina z mladých autorů a autorek má totiž vysokoškolský titul a s literaturou měla alespoň okrajově co do činění již před svým prozaickým debutem. Výjimkou nejsou pracovníci PR-agentur, reklamní „kreativci“, socioložky, novinářky.³⁴

Na začátku se mladí beletristé rozhodli prosadit na několika frontách současně: kromě společného vystupování v médiích a vytváření osobitého image (nafocení série erotických fotografií, coming-out, působení v hudební skupině) si totiž začali budovat vlastní literární infrastrukturu. Zakládají vlastní časopisy (polský „Ha!art“, slovenská „Vlna“, německá „Bella triste“), organizují čtení a festivaly, navzájem si píší recenze, vydávají antologie svých textů a tematické povídkové výběry. Spolupracují s vydavateli, kteří se na mladou prózu specializují (v České republice to jsou například Kniha Zlín, Fra a Labyrint se svou edicí Fresh, v Polsku krakovská Korporacja Ha!art a varšavská Lampa i Iskra Boża, na Slovensku Aspekt, na Ukrajině zase charkovské Folio).

Nelze říci, že by mladá generace zásadně negovala své předchůdce (takového společného „nepřítele“ nebo negativní reflexní bod jako jednu z obvyklých podmínek vzniku nové generace zmiňuje i Wyka), naopak v mnohých tendencích započatých v 90. letech úspěšně pokračuje, především v postmoderních, které do středoevropské a východoevropské literatury vstoupily už v 80. a 90. letech 20. století. Postmoderní hra s textem je vlastní prakticky všem z uvedených autorů. Stejně jako v tvorbě generace, jež se etablovala v 90. letech, je u mladých prozaiků a

³⁴ Tuto situaci ironicky komentuje Marek Zaleski, když uvádí, že ti autoři, co píšou, aniž by znali dějiny literatury, jsou ve svém psaní nuceni je opakovat. Viz ZALESKI, M., Co dalej? In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008, s. 95.

prozaiček patrná reflexe feministického, genderového a postkoloniálního diskurzu.

Feministická próza 90. let našla ohlas i u mladých autorek, především polských a slovenských. Nejradikálněji ve své společensky angažované tvorbě vystupují Sylwia Chutnik a Uršula Kovalyk, které ostře kritizují týrání a sociální vyloučení žen. Poněkud umírněnější jsou ve své tvorbě Ukrajinky Sofija Andruchovyč a Nataľka Sňadanko, které se spíše soustředí na lidské vztahy v obecné rovině. Vulgarizovaný ohlas feministického diskurzu najdeme v recentní tvorbě provokatérky Ireny Karpy. Genderovou tematiku s ironickou hravostí zpracovává ve svých románech Polák Michał Witkowski. Postkoloniální diskurz se rozvinul především na Ukrajině v souvislosti se získáním nezávislosti v roce 1991 a novým „národním obrozením“. Jeho stopy najdeme například v románech Serhije Žadana, v nichž popisuje stav země na pomezí sovětské a demokratické éry.

Druhou výraznou tendencí v námi sledované mladé próze je shodné téma – dějinné události 80. a 90. let 20. století, které znamenaly v zemích východního bloku společensko-politickou transformaci a přechod od totalitního režimu k demokratickému zřízení, a významně ovlivnily dětství a iniciační období „našich“ autorů. Nostalgie po časech dětství a dospívání se objevuje v tvorbě Poláka Michała Witkowského, Ukrajinců Serhije Žadana a Sofiji Andruchovyč, Čecha Tobiáše Jirouse nebo Němce Jacoba Heina. Doba je obvykle představena v mytizované podobě prostřednictvím kratších či delších výseků dětské paměti, v nichž jsou události „velkých“ dějin postaveny na roveň dětským hrám a fantaziím. Téměř vždy však nostalgii sekunduje ironický podtext. Mnoho textů s tematikou přelomu dvou historických epoch v roce 1989 lze označit jako iniciační prózu.

Neméně zajímavým proudem je takzvaná popová literatura. V souvislosti s nejmladšími prozaičky a prozaičkami byla poprvé analyzována v německém jazykovém prostředí. Odtud byla idea „pop-literatur“ převzata i v kritice polské a české³⁵. Jde o takovou literaturu,

³⁵ Viz komparativní studie o popové literatuře střední Evropy: KRATOCHVIL, A., *Jedna evropská dimenze současné české literatury: fenomén pop*. Dostupné on-line [04.04.2013]:

jež pomocí postmoderní pastiše, citátu, travestace či aluze navazuje dialog s masovou kulturou, ale zároveň do ní nepatří, neboť tento dialog navazuje vědomě a s ironickým odstupem. V polské literární kritice bývá označovaná také termínem „avant-pop“ (známým v západní kulturologii již od 70. let 20. století), který poprvé v souvislosti s mladou prózou užil kritik Piotr Marecki.³⁶ Ten chápe pop-autory jako „odchovance masmédií, kteří nezpochybňují vliv masové a mediální kultury na způsob lidského nazírání na svět“³⁷. V německojazyčné kritice toto označení postupem času začalo být vnímáno jako pejorativní. Například Jürgen Schäfer³⁸ nechápe popovou literaturu jako dialog s masovou kulturou, ale jako její součást. Avant-popovou prózu lze v podstatě číst dvěma způsoby: buď jako lehkou, zábavnou, „spotřební“ prózu, nebo jako její ironickou pastiš.

Zařazování „popových“ textů do literárního mainstreamu nahrává i fakt, že jejich autoři a autorky jsou neřídka masmédií prezentováni jako hvězdy šoubyznysu, u nichž ani tak není důležité, co píše, jako spíše jejich vnější prezentace, životní příběh, příslušnost k sexuální či jiné minoritě, kontroverzní nebo tabuizované motivy v jejich díle apod. Prozaici a prozaičky navíc tlaku médií často podléhají a přizpůsobují se poptávce, zejména Irena Karpa, Jaroslav Rudiš a Michał Witkowski.

Popová literatura je obvykle silně intertextuální, využívá popkulturních odkazů (písňové texty, citace z literatury, z filmu, ale i komiksu a počítačových her), často se zaměřuje na mladého čtenáře, kombinuje různé žánrové konvence (fantasy, kyberpunk, milostný román, horor, thriller), v rovině jazyka je značně inovativní, využívá hovorové a vulgární rejstříky, slang mládeže a módní výrazy. Po stránce tematické je obvykle povrchní. K jejím představitelům patří především Čech Jaroslav Rudiš, Slovák Michal Hvorecký či Ukrajinci Irena Karpa a Ljubko Dereš.

<http://www.ucl.cas.cz/edicce/data/sborniky/kongres/treti/56.pdf>.

³⁶ Viz MARECKI, P., *Avant-pop po polsku*. „Halart“ 13/2002, s. 124.

³⁷ „Artyści avant-popu są przede wszystkim dziećmi mass-mediów, którzy nie kwestionują wpływu kultury masowej i medialnej na sposób postrzegania świata przez człowieka.“ MARECKI, P. – STOKFISZEWSKI, I. – WITKOWSKI, M. (red.), *op. cit.*, s. 158. Překlad autor.

³⁸ SCHÄFER, J., *Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. „TEXT + KRITIK: Pop-Literatur“ 2003, s. 9.

Popová literatura je ze své podstaty kosmopolitní a její zástupce najdeme v každé zemi. Pro svůj nadnárodní charakter je také hojně překládána.

Na hranici popové literatury a společensky angažované prózy, která kriticky zpracovává společenské problémy a tabu, se nachází tvorba Poláků Wojciecha Kuczoka, Doroty Masłowské a Mirosława Nahacze.

Označení „angažovaná próza“ bylo poprvé v současnosti v nepejorativním významu použito polskou literární kritikou v roce 2003 v souvislosti s tvorbou debutujících, levicově orientovaných autorů soustředěných kolem krakovského časopisu *Ha!art*. Patřili mezi ně mimo jiné Sławomir Shuty, Mariusz Sieniewicz, Michał Witkowski, Daniel Odija. Tito prozaici ironicky komentovali konzumní způsob života, pokřivenou posttotalitní verzi demokracie a kapitalismu, ale také chorobné vztahy mezi partnery či v rodině. Kategorii angažované či společensko-kritické prózy lze dnes rozšířit o velké množství různorodých textů. Dnešního hektického globalizovaného světa si všímá například Čech David Zábanský. Slovák Marek Vadas zase skrze exotické prostředí Afriky kriticky pohlíží na evropskou civilizaci jako celek. Sociální témata reflektují Slovenky Jana Beňová, Monika Kompaníková a Uršuľa Kovalyk. Německy píšící autorka maďarského původu Terézia Mora nezaujatě zpracovává problematiku imigrantů žijících v Německu či míšení kultur v rakousko-maďarském pohraničí, tureckou imigrantskou komunitu ve Vídni zase portrétovala Slovenka Svetlana Žuchová. Celoevropsky tíživá a politizovaná témata, jako je sexuální vykořisťování, obchod s drogami nebo válečný konflikt na Balkáně, nacházíme v románech Němky Juli Zeh.

Celé mladé generaci je vlastní silná subjektivizace tvorby, její autobiografické ladění. Autoři, a především autorky vycházejí z vlastních prožitků, frustrace, nemožnosti navázání dlouhodobého vztahu, osamění. Rodinné a partnerské vztahy, niterné pocity člověka a jeho hledání místa ve společnosti jsou tématem především německy píšících autorek, označených kolektivní nálepkou *dívčího zážraku* – Julia Franck, Judith Hermann, Zoë Jenny. Češky Markéta Pilátová, Magdaléna Platzová a Petra Soukupová na německé autorky v mnohém navazují, téma však obohacují o motiv cesty, útěku, putování. Na okraj této skupiny lze

přiřadit i tvorbu Češky Petry Hůlové, Polky Agnieszky Drotkiewicz a Ukrajinky Natalky Sňadanko.

Stranou hlavních proudů v mladé próze stojí tvorba spisovatelů, kteří navazují na poznatky humanitních (Jacek Dehnel, Mikołaj Łoziński), případně exaktních věd (Daniel Kehlmann).

Po načrtnutí společných tendencí v tvorbě nejvýraznějších mladých prozaiků a prozaiček prostoru středovýchodní Evropy nezbývá než konstatovat, že mají společného mnohem více, než bychom očekávali. Možnými příčinami jsou postupující globalizace, evropská integrace nebo nové technologie, jež umožnily intenzivní „kulturní výměnu“. Nicméně je zřejmé, že se literární věda bez obeznámení a komparace s tvorbou nejbližších sousedů neobejde. Právě tomu mají napomoci i následující kapitoly.

3. Mladí spisovatelé a knižní infrastruktura (PL, CZ, SK, UA)

3.1 Proč knižní infrastruktura

Situace knižní infrastruktury ve středovýchodní Evropě a situace mladých prozaiků a prozaiček jsou jako spojité nádoby. Mladí autoři se musejí přizpůsobit, jsou závislí na zájmu vydavatelství, ale také médií, a to nikoli specializovaných kulturních a literárních periodik, ale vysokonákladových společenských magazínů, ženských časopisů a jejich společenských rubrik. Fungování knižního trhu a jeho vlivu na mladou tvorbu se nejvíce dosud věnoval Przemysław Czapliński, ale jako důležitý vztažný bod jej chápe i Krzysztof Uniłowski, Kinga Dunin nebo Robert Ostaszewski. Výrazně kritické hlasy proti komercializaci „literárního provozu“ vycházejí z okruhu varšavského levicového časopisu a vydavatelství „Krytyka Polityczna“, zvláště pak v textech Igora Stokfiszewského a Sławomira Sierakowského. Analýze a zpracování statistik knižního trhu se v Polsku dlouhodobě věnuje Łukasz Gołębiewski,³⁹ v ČR Jiří Trávniček.⁴⁰ Důležitým argumentem, proč je záhodno se věnovat analýze stavu knižní infrastruktury v širší střední Evropě, je fakt, že mladí spisovatelé tento svět „jazykového průmyslu“ tematizují ve svých literárních textech; připomeňme kupříkladu *Královninu šavli* Doroty Masłowské nebo román *Jaszczur* Sławomira Shutyho. Úspěch titulu na knižním trhu přímo ovlivňuje také jeho šance na překlady a vydání v zahraničí.

Nutnost zohlednit při analýze současné literární tvorby také její společensko-ekonomické pozadí zdůrazňuje i mladý český literární kritik Jan Bělíček: „Na základě analýzy a komparace by měly vyvstat problémy, ke kterým se vyjadřuje současné umění a kterými vytváří kritický či alegorický diskurs, v němž je možné hovořit o společenských fenoménech. S tím souvisí přesvědčení, že umění zastává výjimečné

³⁹ Gołębiewski je znám především jako autor statistické ročenky polského knižního trhu *Rynek książki w Polsce*, vydávané od roku 1998.

⁴⁰ Své výzkumy čtenářství a čtení spojené s analýzami vývoje knižního trhu v ČR publikoval kromě stránek časopisu „Host“ i v monografiích *Čtení? Obyvatelé české republiky a jejich vztah ke knize* (2008) a *Čtenáři a interneti* (2010).

postavení ve společnosti. Stojí na pomezí utopie autonomního prostoru a společenské poptávky – tedy v centru dynamického tření uměleckého pole. Práce s představou takového pole, v němž zákonitě tvorba vzniká, dodává analýze textu novou instrumentální výbavu, která umožňuje komentovat literární průmysl v mnohem širších souvislostech... Tedy ohledávat jeho pragmatické základy – jakým způsobem jej utvářejí vnější síly (ekonomických tlaků, autoritativních zásahů či institucionálního rozvrhu).“⁴¹

V polském kontextu se jeví jako zásadní text věnovaný fungování knižního trhu po roce 1989 a jevům s ním spojeným *Powrót centrali* Przemysława Czaplińskiego. Autor v knize používá nomenklaturu, které stojí za to se přidržet. Především jde o jev, který nazývá *układ literacki*,⁴² čili jakýsi literární systém či stav, jenž chápe jako koexistenci tří oblastí: rejstříku poetik, mýtů spojených s literaturou a knižní (či literární) infrastruktury.⁴³ Tuto infrastrukturu pak pojímá jako systém cest, jimiž se literatura dostává k veřejnosti:

„Tyto cesty mohou vycházet z různých bodů a větvit se do různých stran: od mecenáše, který inspiruje a nabízí finanční podporu, ke spisovateli; od spisovatele k literárním časopisům, v nichž jsou publikovány úryvky díla; od vydavatele k cenzorovi, od vydavatele k velkoobchodům, knihkupectvím a knihovnám, od kritiků ke čtenářům...“⁴⁴

Kdybychom chtěli Czaplińskiego popis ještě aktualizovat, nesměli bychom zapomenout na literární agenty (sjednávají spisovateli výhodné podmínky), módní fotografy (rozhovory pro vysokonákladové časopisy se bez kvalitního portrétního neobejdou), či reklamní agentury (výjimkou není billboardová kampaň či televizní spoty). To vše má v dnešní době výrazný vliv na zdánlivě prostý vztah autor – čtenář.

⁴¹ BĚLÍČEK, J., *Text na plechovkách s lančmítem*, „A2“ 2/2012, s. 6.

⁴² Synonymem k „ukladu“ by mohlo být také „życie literackie“, používané jiným významným literárním kritikem současnosti – Krzysztofem Uniłowským. Viz UNIŁOWSKI, K., *Skađinađ*. Bytom: Kwartalnik Literacki „FA-art“, 1998.

⁴³ CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 7. Překlad autor.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 7.

V českém prostředí se ustálil termín „knižní kultura“. *Výkladový slovník české terminologie z oblasti informační vědy a knihovnictví*⁴⁵ jej definuje jako „oblast kultury, která zahrnuje vznik, výrobu, distribuci a působení knihy ve společnosti.“ Častěji se však tohoto pojmu užívá v užším významu jako „knižní umění zahrnující výzdobu, která ovlivňuje uměleckou úroveň knihy.“ Proto může být tento pojem zavádějící a pro účely této práce spíše nevhodný.

V českém kontextu se setkáme také s poměrně novým pojmem „literární provoz“.⁴⁶ Jestliže knižní infrastruktura je systémem možných cest literatury v rámci společnosti, literární provoz můžeme chápat jako jeho použití v praxi. V této práci je často používán také výraz knižní trh. Je třeba připomenout, že nemá být s knižní infrastrukturou zaměňován, nýbrž má být jejím reprezentantem.

Následující text se snaží zachytit vývoj knižní infrastruktury v průběhu posledních dvaceti let ve čtyřech státech střední Evropy: v Polsku (jemuž je přirozeně věnováno nejvíce prostoru), v České republice, na Slovensku a na Ukrajině. Další část pak nastiňuje vztah současných spisovatelů mladší generace právě ke knižní infrastruktuře reprezentované knižním trhem a médii. Důraz je kladen především na léta 2000-2006, ve kterých byla publikována většina debutů mladých prozaiků a prozaiček, jimž v této práci věnujeme pozornost.

3.2 Polská „slabá síť“

Na konci osmdesátých let dochází spolu s výraznou proměnou politického systému také k proměně systému kulturního, potažmo literárního. V Polsku existoval dichotomický systém dvou uzavřených, nespolupracujících celků: oficiální (a tedy státem podporované, cenzurované) literatury, v infrastruktuře reprezentované velkými státními vydavatelstvími, Svazem polských spisovatelů, soustavou oficiálních literárních časopisů a na druhé straně literatury samizdatové,

⁴⁵ RESSLER, M., *Informační věda a knihovnictví: výkladový slovník české terminologie z oblasti informační vědy a knihovnictví: výběr z hesel v databázi TDKIV*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2006.

⁴⁶ Pojem literární provoz byl pravděpodobně převzat z výtvarného umění, kde se pojem „výtvarný provoz“ objevil s nástupem konceptuálního umění.

reprezentované nezávislými drobnými vydavateli spolupracujícími s emigrací.

„Podzemní“ vydavatelství byla ke konci osmdesátých let velmi dobře zásobována jak ze zahraničí, tak paradoxně i z místních zdrojů, přímo ze státních podniků. Po zrušení cenzury proto byla velmi dobře připravena na oficiální produkci a většinou se rychle proměnila v prosperující organizace. Již v roce 1989 tedy existoval základ pro přechod knižní infrastruktury do tržního prostředí. Oficiálním impulsem pro přechod ke kapitalismu však bylo rozhodnutí polského parlamentu o likvidaci státního knižního monopolu v březnu 1990.⁴⁷ Od té chvíle lze již hovořit o volném trhu.

Po roce 1990 v Polsku vzniklo přibližně 12 tisíc vydavatelství, několik set distribučních velkoobchodů a 5-6 tisíc knihkupectví (viz Příloha 3).⁴⁸ Z privatizovaných státních kolosů⁴⁹ se zrodila nová mohutná síť knižních velkoobchodů Empik (v roce 2008 to bylo 135 prodejen, v roce 2013 už 188 prodejen),⁵⁰ která v současnosti expanduje dále na východ – na Ukrajině koupila síť knihkupectví Bukva a během prvního roku (duben 2007 – únor 2008) tam otevřela na 30 prodejen; korporace Empik Group v současnosti realizuje své široké obchodní aktivity také v Rusku, na Slovensku a v České republice. Do jejího obchodního portfolia patří mimo jiné i vydavatelství W.A.B., jež se řadí mezi nejvýznamnější nakladatele původní polské beletrie.

Polský knižní trh v průběhu celých 90. let prošel divokým rozvojem. Na přelomu tisíciletí se zdálo, že jeho struktura je více méně ustálená. Jasně viditelná byla tendence konce 90. let ke zvyšování podílu na trhu několika málo velkých obchodních subjektů, které knižní trh prakticky

⁴⁷ Czapliński to konkrétně popisuje na případu likvidace obřího státního koncernu RSW Prasa-Książka-Ruch. CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 19.

⁴⁸ GOŁĘBIEWSKI, Ł. – MASŁOŃ, K. (red.), *Prognozy dla książki*. Warszawa: Wydawnictwo Magazyn Literacki – Biblioteka Analiz, 1999, s. 9. P. Czapliński uvádí v roce 1993 asi 2 tisíce vydavatelství, v roce 2000 už 13,5 tisíce. Viz CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 22.

⁴⁹ Konkrétně z KMPiK (Klub Międzynarodowej Prasy i Książki), jenž byl součástí státního podniku RSW Prasa-Książka-Ruch.

⁵⁰ Informace z oficiálních webových stránek firmy Empik. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://empikgroup.com/o-firmie/profil-dzialalnosci/>.

ovládly. Dvě třetiny zisku celého knižního odvětví prakticky ovládlo 20 velkých společností.⁵¹

Ani v současnosti však není polský knižní trh tak stabilní a systematizovaný, jak by se na první pohled zdálo. Ještě v roce 2000 došlo ke krachu tří ze šesti největších knižních velkoobchodů.⁵² Kvůli nefunkčnímu systému plateb se tehdy dostala do vážných finančních potíží značná část vydavatelství. Mezi lety 1999 – 2003 také ubylo v Polsku téměř 500 knihkupectví.⁵³ V roce 2013 se do potíží dostalo čtvrté největší polské vydavatelství s přidruženým zásilkovým obchodem a sítí knihkupectví Świat Książki. Poté, co v roce 2011 přešlo do rukou nadnárodní korporace Weltbild, se jej vedení této společnosti rozhodlo po částech rozprodat. Síť knihkupectví odkoupila společnost Dressler a samotné vydavatelství Świat Książki, jež vydalo od roku 1994 více než 65 milionů exemplářů knih, odkoupilo nevýznamné vřatislavské nakladatelství Bukowy Las.⁵⁴

Přibližně od roku 1999 se na knižním trhu stále více prosazují alternativní způsoby distribuce: zásilkové knižní kluby (největší je právě zmíněný Świat Książki), prodej po internetu (největší prodejce: Merlin.pl),⁵⁵ podomní prodej, prodej v novinových stáncích (klasickým příkladem je produkce Wydawnictwa Harlequin Enterprises, spolu s tiskem se však prodávají také některé tituly W.A.B.), hypermarkety. V roce 2006 už tvořily takové způsoby distribuce 60 procent knižního trhu⁵⁶ a jejich podíl se neustále zvyšuje. Důležitým činitelem posledních let je i rozvoj i snadná dostupnost elektronických knih. Zda půjde o revoluci na trhu, nebo postupné změny, lze zatím jen odhadovat.

⁵¹ CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 23.

⁵² Viz GOŁĘBIEWSKI, Ł. (red.), *Rozmowy o rynku książki*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2003, s. 23.

⁵³ CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 25. Údaje podle: GODLEWSKI, K., *Zmierzczył księgarnek*. „Gazeta Wyborcza“ 7/2005.

⁵⁴ Viz NIEMCZYŃSKA, M., *Wydawnictwo Świat Książki zostało sprzedane*. „Wyborcza.pl“ 12. 02. 2013, Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://wyborcza.pl/1,75475,13391350,Wydawnictwo_Swiat_Ksiazki_zostalo_sprzedane.html.

⁵⁵ Merlin.pl byl založen v roce 1999 jako jeden z prvních polských internetových obchodů. V roce 2013 dosáhl průměrně 150 tisíc internetových objednávek měsíčně. Informace z oficiálních webových stránek firmy. Dostupné on-line [04.04.2013]: http://merlin.pl/info/about_firm/main.html.

⁵⁶ GOŁĘBIEWSKI, Ł., *Rynek książki w Polsce 2007*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2008.

Současnou polskou knižní infrastrukturu tak trápí několik zásadních problémů: finanční nestabilita, nedokončená transformace, stále propastnější rozdíly mezi dvacítkou největších vydavatelů, distributorů či knižních velkoobchodů a zbytkem trhu, který ztrácí na významu nebo postupně zaniká. Przemysław Czapliński tuto situaci nazval „slabou sítí“:

„Knižní infrastrukturu v Polsku lze tedy nazvat ‚slabou sítí‘: slabě rozvětvená, nepřilíš velká kapacita uzlových bodů (mizivý sortiment knih v knihkupectvích) a neprůchodná spojení mezi uzly (špatně fungující výměna mezi knihkupectvími) – to jsou její základní vlastnosti.

(...) Přístup ke knižní dálnici – tedy cestám rychlého přenosu informací o knihách a knih samých – je totiž velmi drahý. V socialistickém Polsku bylo vyrobení knihy vším – zbytek zařídila téměř neomezená poptávka. V novém Polsku je vyrobení knihy ničím – o všem rozhoduje schopnost vytvořit poptávku. Vydavatele přece neblokuje cena tisku, ale náklady na distribuci a reklamu – právě ony jsou totiž vstupenkou ke čtenáři. Ten, kdo si může dovést knihy do velkoobchodů a knihkupectví po celém Polsku, uspořádat reklamní kampaň, ten vjíždí na knižní dálnici. Zbytek se pohybuje po cestách ani ne druhé, ale třetí až čtvrté třídy. To se týká nejen vydavatelů, ale také méně známých autorů, a tím spíše debutantů.”⁵⁷

3.3 Vášnivý český čtenář

Český knižní trh prošel od počátku 90. let velmi podobnou proměnou jako trh polský. Nejdříve přišel rozpad státního monopolu⁵⁸, vznik velkého množství malých vydavatelství a knihkupectví (velmi často drobných firem spojujících funkci redaktora, vydavatele, distributora a knihkupce v jedné osobě). Velmi dobrým východiskem byl fakt, že Češi jsou vášnivými čtenáři, v průzkumech pravidelně zauímají přední příčky

⁵⁷ CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali...*, s. 25.

⁵⁸ „Knižní kultura se po listopadu 1989 stala první oblastí kultury, kde došlo ke komplexní transformaci do změněných společensko-ekonomických podmínek. První soukromé nakladatelství vzniklo již v prosinci 1989. Stal se jím dnes již renomovaný nakladatelský dům Paseka.“ CÍSAŘ, J., *Knižní obor v českých zemích po 2. světové válce*. „Český knižní trh“, Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sekn.cz/ckt/index.php>.

v Evropě.⁵⁹ Druhým příznivým českým specifikem je velká obliba zakládání a budování rozsáhlých domácích knihoven.⁶⁰

Obraz českého čtenáře vychází ve statistikách (v porovnání se zbytkem Evropy, potažmo střední Evropy) ve všech ohledech velmi dobře. Češi rádi čtou a do knih jsou ochotni investovat mnohem více než jejich postkomunističtí sousedé. Přesto je český knižní trh tak malý (což je samozřejmě dáno počtem obyvatel), že se nachází ve stavu permanentní krize. Ačkoli oficiální statistiky uvádějí, že ročně se v ČR objeví na pultech knihkupectví až 8 000 nových titulů (viz Příloha 1),⁶¹ realita za radostnou statistikou poněkud pokulhává. Příkladem: když byla kniha rumunského spisovatele Petru Cimpoeșu *Simion Vytažník* vyhlášena českou knihou roku 2007 v prestižní soutěži Magnesia Litera, počet jejích prodaných výtisků se „zjedenáctinásobil“. To by byl zajisté dobrý statistický výsledek, pokud bychom nevěděli, že za 5 měsíců od vydání knihy (listopad 2006) do ocenění v březnu 2007 se jí prodalo pouze 96 výtisků. Od března 2007 do února 2008 se jí opravdu prodal jedenáctinásobek – téměř 1200 výtisků⁶². Literární kritik Pavel Mandys to zhodnotil takto: „Není to špatné číslo, řekněme, že to je na úrovni průměrných prodejů zavedených autorů ze slavnějších literatur – francouzské, anglosaské, nebo třeba německé.“⁶³ Kdo jsou vlastně oni na českém trhu zavedení autoři ze slavnějších literatur? V každoročních

⁵⁹ Srovnáním průzkumů z roku 2007 zjistíme, že alespoň jednu knihu ročně přečetlo 83 procent Čechů, na Slovensku 70 procent (výzkum se ale týkal pouze čtenářů beletrie), v Polsku to byla jen asi polovina populace. Průměr Evropské unie byl 58 procent. Tento a další údaje pocházejí z výzkumu Akademie věd a Národní knihovny. Viz *Každý Čech přečte v průměru 16 knih ročně*, „iHNed.cz“, 01. 10. 2007, Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://kultura.ihned.cz/c1-22133380-kazdy-cech-precte-v-prumeru-16-knih-rocne>.

Počet čtenářů se ale postupně snižuje. V roce 2011 kupříkladu Jiří Trávníček ve své statistice konstatoval, že se počet čtenářů v ČR snížil na 79 procent. Srov. TRÁVNÍČEK, J., *Česká čtenářská krajina ze statistického pohledu*. „Host“ 1/2011, s. 46.

⁶⁰ Průměrný Čech má doma v knihovně 246 knih. *Ibid.* s. 47.

⁶¹ Z celkového počtu přibližně 16 000 ročně vydaných titulů v ČR je polovina takzvanou mimotržní produkcí (produkce státních a vládních institucí, částečně i univerzit a vysokých škol), což znamená, že se na pulty knihkupectví dostane jen asi 8000 titulů ročně. Viz statistické údaje Svazu českých knihkupců a nakladatelů „Český knižní trh“. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sckn.cz/ckt/index.php>.

⁶² MYŠKOVÁ, I., *Rozhovor s literárním kritikem Pavlem Mandysem*. „Český rozhlas 3 – Vltava“, pořad Mozaika, vysíláno 08. 02. 2007.

⁶³ *Ibidem*.

žebříčcích dvaceti nejprodávanějších beletristických knih figuruje mezi léty 2002-2007 pouhých šest takovýchto autorů.⁶⁴

Na takto „rozsáhlém“ knižním trhu proto logicky musí všechny výzkumy vypadat nevěrohodně, prodejnost naprosté většiny beletristických titulů se pohybuje za hranicí statistické chyby. To potvrzuje Pavel Mandys, když například tvrdí, že „povánoční prodeje v knihkupectvích patří obvykle k nejslabším z celého roku a pohybují se v řádu stovek výtisků.“⁶⁵ Fakt, že se v povánočních měsících v českých knihkupectvích prodá řádově několik set knih, pak potvrzují tragikomické výsledky statistik: například v prvním lednovém týdnu roku 2008 se mezi dvacítkou nejprodávanějších knih objevilo hned sedm knih ruskojazyčných, jinak řečeno: každá třetí kniha prodaná v ČR byla ruská.⁶⁶ Leden 2008 nám tak v lecčems mohl připomenout situaci na Ukrajině.

Zatímco média ráda uvádějí ročně vydaných 16 000 nových titulů⁶⁷ (toto číslo se od roku 2005 příliš nemění), což je ve srovnání právě třeba s Ukrajinou nebo Polskem úctyhodné číslo (viz Příloha 2),⁶⁸ ve skutečnosti se na pulty knihkupců dostane jen necelá polovina titulů. Na beletrii pak připadá jen asi 3-3,5 tisíce titulů ročně.⁶⁹ Toto číslo se nám bude zdát ještě nicotnější, když si uvědomíme fakt, že jen mezinárodní korporace Penguin Books vydává ročně více než 5000 nových titulů.⁷⁰

⁶⁴ Pokud nepočítáme autory detektivek, fantasy, thrillerů a historických románů, pak to byli: John Irving, Paulo Coelho, Michael Cunningham, Robert Fulghum, Mark Haddon, Haruki Murakami. Viz žebříček Svazu českých knihkupců a nakladatelů. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sckn.cz>.

⁶⁵ MANDYS, P., *Rusové zaplavili česká knihkupectví*. „Týden.cz“ 09. 01. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/literatura/rusove-zaplavili-ceska-knihkupectvi_38153.html.

⁶⁶ Statistika se týkala prodeje knih v největší české knihkupecké síti Kanzelberger a jednalo se pouze o nebeletristické tituly. *Ibidem*.

⁶⁷ ZAVADILOVÁ, T., *Jak se daří českému knižnímu trhu?* „BBC Czech.com“ 02. 12. 2005. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2005/12/051202_cz_book_market_pckg.shtml.

⁶⁸ V roce 2006 na Ukrajině vyšlo asi 21 tisíc titulů, v Polsku 19 tisíc titulů. Údaje o Ukrajinském knižním trhu viz KLUKOWSKI, B., *Na dalekiej Ukrajinie...?* „Książki“ 5(128)/2007, s. 22.

⁶⁹ Statistické údaje Svazu českých knihkupců a nakladatelů, viz např. „Český knižní trh“ 20. 02. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sckn.cz/ckt/index.php>.

⁷⁰ Údaj z oficiálních stránek vydavatelství. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/aboutus/aboutpenguin_companyhistory.html.

Zde se však už dopouštíme klasické chyby českých knižních statistik: srovnáváme nesrovnatelné.

Český knižní trh je tedy menší a na „dětské nemoci“ mnohem citlivější, než se na první pohled zdá. Tisíc prodaných výtisků je u beletrie považováno za úspěch a o zápisu na seznam bestsellerů může rozhodnout několik desítek náhodných čtenářů (třebas ruskojazyčných).

3.4 Slovenský knižní trh

I knižní trh na Slovensku prošel velmi podobnou proměnou jako ten polský a český. V devadesátých letech počet pravidelných čtenářů postupně klesal, snižovaly se také náklady knih. Zásadní krizí prošel slovenský knižní trh v letech 2003 a 2004, kdy se knižní trh propadl o třetinu (tento výkyv byl dobře patrný také v Polsku). Problémy byly většinou připisovány nízké koupěschopnosti obyvatelstva a zvyšování DPH na knihy (2003 z 10 na 14 procent, 2005 se zavedením rovné daně na 19 procent, což byla jedna z nejvyšších daní na knihy v Evropě, v roce 2008 opět snížena na 10 procent).

Slovenský trh je nejmenším ze sledovaných trhů. Jeho obrat činil v roce 2005 asi 1,2-1,5 mld slovenských korun,⁷¹ dlouhodobě je ve srovnání s českým asi čtvrtinový. Je prakticky rozdělen mezi tři největší vydavatelství: Ikar (majitelem Ikaru je nadnárodní korporace Bertelsmann), Slovart a Reader's Digest Výber. Zajímavé je, že právě poslední zmíněné vydavatelství prodává svou produkci výhradně pomocí zásilkového obchodu. Přesto má asi čtvrtinový podíl na trhu. Také Ikar má svůj vlastní klubový prodej nazvaný Mediaklub.

Oproti Polsku a ČR, kde je knižní produkce více méně jazykově homogenní, na Slovensku tvoří 25-30 procent sortimentu české knihy.⁷²

⁷¹ Pro srovnání: obrat českého trhu činí asi 5 mld českých korun. Údaje o slovenském knižním trhu viz: ZÁBORSKÝ, J. – HORVÁTHOVÁ, J., JESNÝ, M., *Hľadanie strateneho knižneho trhu*. „eTREND“, 07. 03. 2006. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://ekonomika.etrend.sk/64176/slovensko/hladanie-strateneho-knizneho-trhu>.

⁷² „Hoci na Slovensku chýbajú presné štatistiky dovozu, distribúcie a predaja českej knihy, podľa Halvoníka možno bez rizika väčšieho omylu uviesť, že české knihy tvoria 25 - 30 % celkového objemu knižného sortimentu. Na Slovensko sa dováža predovšetkým technická a počítačová literatúra, encyklopédie, syntetické a historické diela a prirodzene, populárno-náučná a populárna a zábavná literatúra. Čeština na Slovensku neprestala ani v posledných desiatich rokoch fungovať ako jazyk pokroku,

Ačkoli se tento podíl postupně snižuje, stále se ještě nevyplácí mnohé z titulů do slovenštiny překládat. Přesto mívají slovenští překladatelé mladé polské prózy náskok před těmi českými – to se týká třeba *Červené a bílé* Doroty Masłowské nebo *Smrada* Wojciecha Kuczoka. Zatímco na konci 90. let tvořily seznamy slovenských bestsellerů téměř výlučně české knihy, dnes na nich figurují průměrně 2-3 české tituly.⁷³ V České republice je situace opačná: o knihy ve slovenském jazyce není téměř žádný zájem. Přesto se velký objem knih v češtině tiskne nebo rovnou vydává na Slovensku, důvodem jsou nižší náklady.

3.5 Specifika Ukrajiny

Oproti vývoji ve třech výše zmíněných státech má ukrajinský knižní trh několik specifíků: transformace státního monopolu v oblasti periodických i neperiodických tiskovin stále není ukončena, ve státních rukou zůstává 20 velkých vydavatelství,⁷⁴ což vede ke značné neefektivnosti jejich hospodaření.

Významnějším rysem ukrajinského knižního trhu je však dominance ruskojazyčné literatury. Výzkumy uvádějí, že zatímco bylo v roce 2006 na Ukrajině publikováno asi 55 milionů knih v ukrajinštině, importováno z Ruska bylo dalších 60 milionů. Ruské knihy nacházejí čtenáře především na východ od Dněpru, což je pochopitelně dáno značným poruštěním obyvatelstva v časech Sovětského svazu. Výjimkou v tomto ohledu nejsou vydavatelství, která tisknou knihy v obou jazycích, příkladem může být charkovské Folio, vydavatel románů mladých ukrajinských autorů: Serhije Žadana, Ireny Karpy a dalších.

Ukazatelem stále ještě nepřilíš rozvinuté ekonomiky je způsob distribuce knih (viz Příloha 4): překvapivě až 50 procent publikací je prodáváno přímo na ulici nebo ve stáncích. Prakticky jedinou

ako jazyk inovácie a jazyk poznávania. Z celkového objemu českej produkcie na slovenskom knižnom trhu tvorí beletria a umelecká literatúra len asi 10 %.“ BALÁŽ, A., *Desať rokov českých a slovenských literárnych vzťahov*. „Literárne informačné centrum“ 22. 10. 2003. Dostupné on-line [04. 04. 2013]: <http://www.litcentrum.sk/25493>.

⁷³ ZÁBORSKÝ, J. – HORVÁTHOVÁ, J., JESNÝ, M., *Op. cit.*

⁷⁴ Veškeré statistické údaje o ukrajinském knižním trhu pocházejí z článku Bogdana Klukowského. KLUKOWSKI, B., *Op. cit.*, s. 22.

významnější sítí knihkupectví je Bukva, kterou v roce 2007 koupil polský Empik a postupně tuto síť rozšiřuje. Od roku 2012 podporuje Evropská unie rozvoj knižního trhu na Ukrajině (ale také v Gruzii a Arménii) zvláštním rozvojovým programem v rámci tzv. Východního partnerství. Aktivní je v této věci především Polsko a Německo, které dlouhodobě podporují ukrajinskou literaturu a kulturu všeobecně, třeba pomocí stipendijních tvůrčích pobytů pro ukrajinské spisovatele.

Z výše popsaných situací čtyř sledovaných států je jasné, čím se liší a co mají společného.

3.6 Co mají společného

Společným jmenovatelem všech čtyř států je postupný přechod od státního monopolu k volnému trhu v posledních 20 letech. Jednoznačně se zvýšila pestrost nabídky, důraz je kladen na propagaci literatury a „prodejnost“ jednotlivých titulů. Zatímco někdejší státní podniky jsou dnes více či méně privatizovány, knižní trh v posledních letech ovládl nový druh monopolu – jeho naprostou většinu tvoří jen několik málo obřích firem (jasný případ Polska a Slovenska), které se soustředí na komerční, dobře prodejné tituly. Mnohdy je jejich obchodní zaměření velmi široké a vydávání beletrie je pro ně spíše okrajovou aktivitou. Vydavatelství zabývající se „kvalitnější“ beletrií, nemluvě o riskantním vydávání mladých a neznámých autorů, stojí většinou na okraji, těžko pronikají do distribučních sítí a reklamu v plošnějším měřítku si nemohou dovolit.

Postupné snižování počtu pravidelných čtenářů knih ve všech čtyřech zemích v průběhu 90. let vedlo k rapidnímu snížení nákladů jednotlivých titulů. Vydavatelé nechtějí omezovat nabídku titulů (ta se obvykle pohybuje mezi 15-20 tisíci tituly ročně, výjimkou je Slovensko, viz Příloha 1 a 2), proto u jednotlivých titulů snižují náklady tak, aby se co nejdříve vyprodaly. Zároveň to však přináší postupné zvedání cen za knihu (podle nepřímé úměry: čím nižší náklad, tím dražší výroba), což zpětně odrazuje čtenáře. Tento proces může vést k bludnému kruhu a zejména v období nižší koupěschopnosti obyvatelstva (příkladem jsou

krize v letech 2000-2003, 2009-2011) se stává mnoha subjektům osudným. Stát vydávání knih obvykle podporuje sníženou sazbou DPH a systémem dotačních programů. Vydávání národní literatury v překladech v zahraničí finančně podporuje především Polsko prostřednictvím státního Institutu knihy (Instytut Książki), ostatní země jsou v podpoře vlastní kultury v zahraničí za obvyklou praxí v západní Evropě výrazně pozadu.

3.7 Čím se liší

Každý ze sledovaných států má také svá specifika. Nejrozvinutější infrastrukturu má v poměru k počtu obyvatel Česká republika. Překvapivě vysoký je počet pravidelných čtenářů i počet ročně vydaných titulů. Český trh trápí nedořešený systém (zejména finančních) vztahů mezi vydavateli, distributory a prodejci, ale také nerovnováha v prodejnosti jednotlivých titulů.

Polsko naproti tomu působí nejstabilněji – trh je rozdělen mezi několik silných firem (většinou s cizím kapitálem), dobře propracovaný je systém propagace. V Polsku je asi více než jinde kniha považována za „produkt“, který je třeba prodat. To má však neblahý vliv na ostatní součásti knižní infrastruktury – malými nezávislými nakladateli počínaje a úpadkem literární kritiky konče.

Slovensko a Ukrajina se potýkají s nadměrným vlivem svých „větších bratrů“ – Česka a Ruska. Českojazyčná, respektive ruskojazyčná literatura tam tvoří podstatnou část knižního trhu a zvláště na Slovensku na něj má zhoubný vliv. Ukrajinu naopak trápí nedostatečně rozvinutá síť knihkupectví, převažující pouliční stánkový prodej tak prakticky znemožňuje vedení jakékoli seriózní reklamní kampaně.

Nelze očekávat, že by státy středovýchoní Evropy čekal výrazný rozkvět knižního odvětví. Přesto doufejme, že se bude zvyšovat alespoň poptávka po kvalitní beletrii a v neposlední řadě po mladých a debutujících autorech. Jejich dnešní pozici v knižní infrastruktuře zachycuje následující kapitola.

4. Mladí spisovatelé a knižní infrastruktura

4.1 Vstup na scénu

Reprezentanti nejmladší polské prózy (narození přibližně mezi léty 1970 – 1985) si vypracovali velmi zvláštní pozici v knižní infrastruktuře.

Nejdříve, kolem roku 1999, šlo o nesmělé „otřukávání“. Literární kritici tehdy psali, že nejmladší generace vstupuje do polské prózy tiše, „zadními vrátky“.⁷⁵ Nestabilní situace na polském knižním trhu nepřála vydávání ani osvědčených starších autorů, natožpak debutantů. Vydavatelé nechtěli riskovat, nebo se o nejmladší autory prostě nezajímali. Výjimkou bylo nakladatelství Zielona Sowa, které si díky finančnímu jistění z edicí školní povinné četby mohlo dovolit uvést edice *Młoda Proza Polska* a *Młoda Poezja Polska*, ve kterých debutovali mj. Michał Witkowski, Jan Krasnowolski, Michał Palmowski, Łukasz Kaniewski nebo Błażej Dzikowski.

Mladé autory ignorovala také média. V počáteční fázi tak mladým nezbývalo, než se spokojit s recenzemi svých přátel v poloamatérských kulturních časopisech,⁷⁶ prodej knih probíhal nejčastěji během autorských čtení. Skutečným průlomem byl až obchodní a mediální úspěch *Červené a bílé* Doroty Masłowské v roce 2002.

Dnes už není podstatné, zda za jejím úspěchem stála pochvalná recenze Jerzyho Pilcha, nebo dobré kontakty vydavatele Pawła Dunina-Wąsowicze. Fenomén Masłowské zázračně vystihl období, kdy se starší generace spisovatelů (autorů z okruhu „BruLionu“) etablovala a ztratila nádeh senzace; hledala se tedy čerstvá generační výpověď. Osmnáctiletý talent píšící avantgardní formou o „rozhněvané mládeži“ byl trefou do černého.

⁷⁵ „(...) wchodzą do literatury cicho, poniekąd kuchennymi drzwiami, rzadko drukowani przez uznane wydawnictwa, które niechętnie inwestują w niepewne interesy. (...) Największą szansę mają ci, których propozycje są atrakcyjne dla mediów i szerokich rzesz czytelników, a nie – koneserów sztuki pisarskiej.” OSTASZEWSKI, R., *Dzieci gorszej konjunktury*. „FA-art“ 3-4 (41-42)/2000, s. 77.

⁷⁶ Typickým příkladem je časopis „Ha!art“, který byl původně amatérským projektem studentů Jagellonské univerzity v Krakově. První číslo se objevilo v květnu 1999. Dnes je časopis v celostátní distribuci a jeho vydavatelé, skupina studentů vedená Piotrem Mareckým se přeměnila v Korporaci Ha!art, jež má na kontě více než třicet čísel časopisu a desítky vydaných neperiodických titulů.

Úspěch Masłowské byl průlomem bariéry dělící mladé autory od „velkého literárního světa“. Paradoxně to byla o téměř dekádu mladší autorka, jež umožnila vstup „generace 70.“ na literární scénu. Hned v následujícím roce (2004) několik autorů (Kuczok, Sieniewicz) podepsalo smlouvy s vydavatelstvím W.A.B., Masłowska a – o rok později – Odiya, Sieniewicz, Kuczok byli nominováni na prestižní literární ocenění. Mladá generace narozená v letech 1970-1985 se tímto stala součástí polské knižní infrastruktury.

4.2 Mediální obraz spisovatele

Už v roce 1998 Krzysztof Uniłowski vyslovil názor, že dnešní „centrálou“, tedy hybatelem literárního života, jsou vysokonákladové časopisy.⁷⁷ Literární kritika je dnes ve značné míře zastoupena přetiskováním propagačních materiálů od vydavatele, nezbytná je retušovaná ateliérová fotografie spisovatele, nejlépe od známého módního fotografa⁷⁸. Není tedy důležité „co stojí za přečtení“, ale „co se dobře prodává“.

Osobnost umělce-autora se stává osobností mediální, jeho jméno ochrannou známkou, značkou výrobku. Média si tak spíše všimají osob kontroverzních či jakkoli vybočujících. Zajímavý je zcela jistě Michał Witkowski, zpovídající se časopisu Viva z minulosti prostituta, Wojciech Kuczok se svými rodinnými problémy v Elle, či Irena Karpa, která se neváhá svléknout pro ukrajinský Penthouse. Přízpusobením se spisovatele potřebám (třebaže malého) trhu je charakteristické i pro Jaroslava Rudiše: „Na naší literární scéně představuje něco jako dobře „vystajlovanou“ značku. Jeho patka, brýle, šikézní bunda, chytře vymyšlená hra na člena fiktivní rockové kapely a interesantní zájmy (staré jízdny řády) svědčí o pochopené roli image v mediálním světě. I v

⁷⁷ „Centrum tworzą dziś właśnie dodatki literackie do wysokonakladowych czasopism.” UNIŁOWSKI, K., *Skądinąd*, s. 62.

⁷⁸ Tvůrcem Witkowského image je světoznámý fotograf a nositel ocenění World Press Photo 2007 Rafal Milach.

tom malém, českém.⁷⁹ Pečlivou stylizací na literárního „dandyho“ je znám Jacek Dehnel, jenž na veřejnosti vystupuje výhradně ve fraku, staromódních brýlích, s kloboukem a hůlčičkou.

Mediální obraz spisovatele však nevypovídá zhora nic o jeho literatuře. Ba naopak, literaturu nahrazuje. Není snad lepšího příkladu než mediální šum po vydání Witkowského *Cblípnic*. Široká diskuse se vesměs týkala aktuálního politického diskurzu o pozici homosexuálů v polské společnosti. O kvalitách samotného textu, jeho vrstevnatosti, formálním novátorství, práci s jazykem, postmoderním míšení žánrů a způsobů narace toho bylo v médiích řečeno zoufale málo. Zájemce se zato dověděl, že se autor rád převléká do ženských šatů, což bylo doloženo také stylizovanými fotografiemi.⁸⁰

Nelze tvrdit, že by v Polsku neexistovaly časopisy publikující kvalitní literární kritiku. Je jich dokonce poměrně mnoho, ovšem drží se v podivném nízkonákladovém ghettu.⁸¹ Zato „masová“ periodika v poslední dekádě v kulturní devalvaci ještě přitvrdila, a to v celé střední Evropě: tradiční literární a kulturní přílohy celostátních deníků a časopisů se vesměs změnily ve všeobecně pojímanou „zábavu“ a „životní styl“. Kupříkladu týdeník „Wprost“ přepracoval svou kulturní rubriku na degenerovanou „Kulturu i Styl“, kde se článek na alespoň okrajově literární téma objevuje jen jednou měsíčně (každé čtvrté číslo). O literaturu v něm však ve skutečnosti nejde, spíše o literární provoz: „Smrad na prodej. Chceš vydělat na literatuře? Publikuj na Západě.“ „Spisovatel z televize. Je jedno co píšeš, když máš dobrou propagaci.“⁸² To jsou titulky některých „literárněkritických“ článků publikovaných ve „Wprostu“ v roce 2007.

⁷⁹ PEŇÁS, J., *Jeden den v rychlé knize Jaroslava Rudíše*. „Týden.cz“ 13. 01. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/recenze/jeden-den-v-rychle-knize-jaroslava-rudise_38630.html.

⁸⁰ Ke stejnému závěru dochází na příkladu Slawomira Shutyho ve svém článku také Paweł Dunin-Wąsowicz. Viz DUNIN-WĄSOWICZ, P., *Co tu się stało z literaturą?* „Lampa” 9/2004, s. 20.

⁸¹ „Czym jest pozytywna, a nawet entuzjastyczna recenzja wydrukowana w niskonakladowym czasopiśmie literackim - nagrodą pocieszenia? Kwiatkiem do kożucha?” NOWACKI, D., *Kariera bez obciachu*. „Gazeta Wyborcza” 12. 03. 2005, s. 11.

⁸² „Gnój na sprzedaż. Chcesz zarobić na literaturze? Wydawaj na Zachodzie.” „Pisarz z telewizji. Nieważne co piesz, ważne, jak się promujesz.”

Shrňme tedy roli médií v utváření obrazu dnešního spisovatele. Nejlépe to vystihl Robert Ostaszewski ve své skici *Pisarz jak coca cola*: „Jak vypadá obraz spisovatele, který vytvářejí média? Především je nesouvislý a nedůsledný. Ale také – dodejme – jiný být nemůže. Pro média je přeci nejdůležitější news, čím výraznější a senzačnější, tím lepší. Honba za newsy vede ke zploštění a zjednodušení obrazu literatury i spisovatele; v informačním mlýnu točícím se na vysoké obrátky přecenění místo ani čas na zkoumání pod lupou a přemýšlení o nuancích. Média nejčastěji spisovatele staví všechny do jedné roviny, v níž se stírají rozdíly mezi debutanty a zavedenými autory, autory literární konfekce a autory ambicióznějšími. (...) nejpoblárnější spisovatelé se postupně dostávají mezi jiné mediální hvězdy (...) jako jsou televizní moderátoři a herci.”⁸³

Kolem médií se dnes točí prakticky celý literární provoz. Podívejme se na literární ceny. Podle Przemysława Czaplińskiego tu opět dochází k zásadnímu omylu – ztotožňování literárních cen se samotnou literaturou.⁸⁴ Pasy časopisu „Polityka“ nebo Nike dnes rozhodují o tom, kterou knihu má smysl koupit, potažmo číst, a kterou nikoli. Literární ceny tak změnilly své poslání z ocenění výjimečné (v jistém smyslu přelomové, menšinové) literatury na podporu prodejnosti a čtenářské úspěšnosti. Czapliński to trefně nazývá „přeměnou literatury v alibi“.⁸⁵

Signifikantním příkladem je ocenění Witkowského románu *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*⁸⁶ Paszportem Polityki za rok 2007. Už tři dny (!) po předání cen se v prodeji v řetězci Empik objevilo speciální

⁸³ „Jak wygląda kreowany przez media obraz pisarza? Jest przede wszystkim niespójny i niekonsekwentny. Ale też – dodam – inny być nie może. Dla mediów najważniejszy jest przecież news, im bardziej wyrazisty i sensacyjny, tym lepszy. Pogoń za newsami prowadzi do splaszczczenia i splycenia obrazu literatury i pisarza; w działającym na wysokich obrotach młynie informacyjnym nie ma przecież czasu i miejsca na dzielenie włosa na czworo i zastanawianie się nad niuansami. Media ustawiają najczęściej pisarzy w jednej płaszczyźnie, w której zacierają się różnice między debutantami a pisarzami ze sporym dorobkiem, autorami pisarskiej konfekcji a autorami ambitniejszymi. (...) najbardziej popularni pisarze stopniowo zrównywani są z innymi gwiazdami mediów (...) – prezydentami telewizyjnymi czy aktorami.” OSTASZEWSKI, R., *Pisarz jak coca cola*. „Dekada Literacka” 1/2004 (14), s. 34. Překl. autor.

⁸⁴ „Być może nawet stało się tak, że jakaś – wcale znaczna i przez to znacząca – część publiczności literackiej poczęła utożsamiać nagrody z literaturą, traktując książki wyróżnione jako faktyczną reprezentację tego, co najwartościowsze w danej dziedzinie.” CZAPLIŃSKI, P., *Znycięstwa i znyciężeni*. „Odra” 10/2004, s. 64.

⁸⁵ „Przekształcanie literatury v alibi.” *Ibid.*, s. 66.

⁸⁶ WITKOWSKI, M., *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa: W.A.B., 2008.

vydání knihy za akční cenu 19,90 zlotých. V následujícím týdnu se u článku v „Polityce“ o laureátech (s velkou fotografií Witkowského) objevila celostránková reklama na knihu, kterou bylo lze objednat na dobírku dokonce za 17 zlotých.⁸⁷ Nabízí se tedy otázka, zda si ekonomicky protřelá vydavatelství neosvojila systém literárních cen dokonale ku vlastnímu prospěchu. Velká vydavatelství mají bezesporu přístup k informacím o laureátech cen dlouho před jejich oficiálním vyhlášením. Připomeňme, že obě nejvýznamnější ceny v Polsku – Pasy časopisu „Polityka“ a Nike – mají i velmi silného mediálního partnera, který se stará o následnou reklamu.⁸⁸

Mladí polští spisovatelé tedy mají na výběr: živoření v literárním ghettu a dobrý pocit z pozitivních odborných recenzí, jež nikdo nečte, nebo prolomení bariéry „velkého světa“ a následný makabrozní kolotoč. Časopis „Dekada Literacka“ věnoval v roce 2006 jedno své číslo tématu „druhé linie prózy“. Literární kritici Robert Ostaszewski, Dariusz Nowacki a Krzysztof Uniłowski se v něm zamýšleli nad tím, jak se stane, že kritikou dobře přijímaní autoři a autorky jako Milka Mazahn, Jolanta Stefko, Inga Iwasiów nebo Marek Sieprawski, nemají šanci proniknout do „první ligy“. Jejich názory se různí. Zatímco Ostaszewski je vůči „jazykovému průmyslu“ ostře kritický a vyloučení některých spisovatelů chápe jako důsledek jejich způsobu psaní, jež je formálně avantgardní, ambiciózní a tedy čtenářsky náročné, Nowacki a Uniłowski odmítají představu intelektuálního ghetta a hledají příčiny jinde. Faktem zůstává, že o úspěchu rozhoduje správné načasování debutu, „mediální kapitál“ autora (jak píše Nowacki, „médiá milují mládence a děvčata“)⁸⁹, stejně jako například atraktivita, aktuálnost, exotičnost či tabuizace jím zpracovaného tématu. Nowacki zároveň vyvrací představu o desítkách

⁸⁷ Běžná cena před oceněním byla dvojnásobná – 34,90 zlotých. Vydavatelství W.A.B. zasláním na dobírku obešlo marže pro distributory a knihkupce, což bylo hodnoceno jako nekorektní chování, typické spíše pro transformační 90. léta 20. století.

⁸⁸ Máme na mysli časopis „Polityka“ a deník „Gazeta Wyborcza“. O silném mediálním partnerovi se naproti tomu české Magnesii Literě může jen zdát. Jak již bylo zmíněno, prodejnost knihy po ocenění Magnesii Literou sice stoupá v průměru desetinásobně, ale i tak jde o relativně malý počet prodaných výtisků. Ani Cena Josefa Jungmanna pro nejlepší český beletristický překlad nemá na prodejnost titulu výraznější vliv.

⁸⁹ OSTASZEWSKI, R., *Zbędne rewindykacje. Z Dariuszem Nowackim rozmawia Robert Ostaszewski*. „Dekada Literacka“ 4 (218)/2006, s. 12.

literárních „majstrštyků“, jež zůstávají na okraji zájmu z čistě ekonomických důvodů. I alternativní struktury jsou totiž s „jazykovým průmyslem“ stále více propojeny a hranice mezi komerční a alternativní sférou se oproti situaci kolem roku 2000 zamlžila. Knihy okrajových vydavatelství⁹⁰, jako je Lampa i Iskra Boža Pawła Dunina-Wąsowicze nebo krakovská Korporacja Ha!art, jsou recenzovány ve vysokonákladových periodících, komentovány v televizních pořadech, a autoři, kteří chtějí do médií proniknout, mohou tak učinit právě jejich prostřednictvím. Kinga Dunin si naproti tomu všímá, že „dominující mediální diskurz“ má na jedné straně zásadní vliv na veřejné mínění, a tedy i pozitivní či vlašné přijetí knihy, zároveň je však strnulý, stereotypní, povrchní, senzacechtivý a zcela přizpůsobený masovému vkusu.⁹¹ Przemysław Czapliński roli médií vnímá stejně negativně, mediální diskurz dokonce hodnotí jako falešně demokratický, ve skutečnosti však jsoucí skrytou diktaturou.⁹²

Zcela typický vývoj měla literární kariéra již několikrát zmíněného Michała Witkowského, sloužící jako dokonalá *pars pro toto*. Witkowski debutoval juvenilním povídkovým souborem *Copyright* v krakovském nakladatelství Zielona Sowa vydávajícím učebnice a knihy pro děti a mládež. Jeho kontroverzní románový debut byl ideálním titulem pro mladé levicové vydavatelství Korporacja Ha!art, jež mělo dostatečně širokou čtenářskou základnu (časopis, festivaly, autorská čtení, hybatel uměleckého dění v milionovém Krakově), ale dosud se neetablovalo v celostátním měřítku. Úspěch *Chłopiec* mu v tom výrazně pomohl, knize zase pomohlo alternativní image krakovského levicového podhoubí. Následující Witkowského knihy už vydalo plně zavedené vydavatelství W.A.B. (v současnosti ve vlastnictví nadnárodní korporace Empik Media & Fashion), jež mu zajistilo kvalitní distribuční síť a velkorysou propagaci. Tomuto vydavatelství navíc záleželo na budování image propagátora mladé polské literatury (v edici Archipelagi vyšly i knihy Kuczoka, Shutyho, Dehnela, Bieńkowského, Sieniewiczze, Odiji a

⁹⁰ V polštině se ustálily výrazy „wydawnictwa niszowe“, „offowe“, „na marginesie“.

⁹¹ DUNIN, K., *Czytając Polskę*, s. 18.

⁹² CZAPLIŃSKI, P. – ŚLIWIŃSKI, P., *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2006, s. 25.

dalších). Ještě lepší, exkluzivní podmínky mu však nabídl Świat Książki (rovněž člen nadnárodní skupiny), který si jej zařadil do portfolia vedle Jerzyho Pilcha, Janusze Głowackého nebo Hanny Krall.

Obvyklou cestu bestselleru skvěle ilustruje ještě jedna *pars pro toto*: jednotlivá vydání Witkowského románu *Chłopnie*.

- První vydání (Ha!art): 310 stran v „paperbackovém“ kapesním vydání, cena 29 zlotých.

- Čtvrté, tzv. zlaté vydání (Ha!art): 317 stran, pevná plátěná vazba se zlacením, fotografický doprovod Karola Radziszewského, 33 zlotých.

- Šesté vydání (Ha!art): 333 stran, s ilustracemi Macieje Sieńczyka, 39 zlotých.

- *Lubiewo bez cenzury* – speciální vydání (Świat Książki): 432 stran, pevná vazba, 39,90 zlotých.

- *Wielki Atlas Ciot Polskich* (Ha!art) – komiksově zpracování *Chłopnie*, 42 zlotých.

- Dvě audioknihy (Ha!art, Świat Książki), 39,99 zlotých.

S prodejností tedy roste chuť a rostou možnosti. Roste počet stran a zvyšuje se také cena. Srovnejme Witkowského „hvězdnou“ kariéru s osudem spisovatele, jenž se o stavu knižního trhu v Polsku vyjadřoval nejkritičtěji, Sławomira Shutyho. Zatímco Michał Witkowski tlaky knižního trhu s přehledem zvládl (maximální vytěžení potenciálu titulu, principy recyklace), pro méně nadaného a méně ambiciózního Shutyho se staly pastí. Stejně jako Witkowski i Shuty začínal u krakovského Ha!artu, brzy však dostal nabídku vydavatelství W.A.B. na vydání svého prvního románu *Dojeżdż (Zwał)*. Snad i díky profesionálnímu zázemí vydavatelství a množství obchodních kontaktů byl *Dojeżdż* komerčně velmi úspěšný, následovaly i překlady do cizích jazyků a ocenění Paszport Polityki. Brzy však Sławomira Shutyho zasáhlo „prokletí druhé knihy“, románu *Pobyby (Ruchy)*: „(...) vydavatel označil Sławomira Shutyho za hvězdu mladé literatury. O jeho hvězdnosti rozhodl úspěch románu *Dojeżdż* (2004). Tímto byl krakovský prozaik vtažen do soukolí vydavatelského stroje, do propagačně-tržní hry, která je pro literaturu – neváhám to říci – vražedná.

Nemám pro to důkazy, ale smím připouštět, že *Pobyby* byly zkrátka a

dobře na spisovateli vynuceny. O tři roky dříve vydavatel použil nejjednodušší trik, jak udržet přítomnost autora na trhu a v médiích – znovu vydal *Cukr v normálu*, soubor Shutyho raných povídek. Jednoduché metody se vyčerpaly, musel se objevit nový titul. A bohužel se také objevil.“⁹³

Dodejme, že principu rychlé recyklace starších textů po úspěchu „nosného“ titulu využilo W.A.B. i u Jacka Dehnela (po *Lale* následoval povídkový soubor *Náměstí ve Smyrně – Rynek w Smyrnie*), Wojciecha Kuczoka (po *Smradovi* vyšel výběr starších povídek *Přebrané povídky – Opowieści przebrane*) i u M. Witkowského (povídkový soubor *Fototapeta*). V roce 2011 Sławomir Shuty v rozhovoru s Piotrem Mareckým shrnul svou traumatizující zkušenost s tržními mechanismy:

„S časovým odstupem vidím, že nakladatelský trh je normální součástí tržního boje. Velká vydavatelství nevydají nic, co se neprodá, a zisky musejí přinést konkrétní peníze. Nakladatelské molochy pracují ve velkém měřítku – vydávají hodně, protože i sebemenší prodej generuje zisk, vezmeme-li v potaz, že autor se nejčastěji spokojí s almužnou, zlomkem zisku. Knihy už prakticky neexistují, většinou jsou to produkty á la literatura, jež mají pochlebovat nízkému vkusu, a v nejlepším případě se stát součástí povinného kánonu literatury a umění.“⁹⁴

Byl to právě Shuty, kdo v Polsku způsobil největší rozruch a rozpoutal vášnivé diskuse, když jakožto jeden z hlavních protagonistů tzv. angažované prózy neváhal popřít své po léta proklamované a

⁹³ „(...) wydawca zdefiniował Sławomira Shutego jako gwiazdę młodej literatury. O gwiazdorstwie pisarza przesądził z kolei sukces powieści "Zwał" (2004). W ten sposób podkrakowski prozaik został wciągnięty w tryby wydawniczej maszyny, w grę promocyjno-rynkową, która dla literatury, nie waham się powiedzieć, jest zabójcza.

Nie mam na to dowodów, ale wolno mi przypuszczać, że "Ruchy" zostały najzwyczajniej w świecie wymuszone na pisarzu. Trzy lata wcześniej wydawca zastosował najprostszy chwyt obliczony na podtrzymanie obecności pisarza na rynku i w mediach - wznowił "Cukier w normie", wczesny zbiór opowiadań Shutego. Proste metody się wyczerpały - musiał się pojawić nowy tytuł. No i niestety się pojawił.“ NOWACKI, D., *Ruchy, Shuty, Sławomir*. „Gazeta.pl“ 06. 05. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://wyborcza.pl/1,82204,5182010.html>. Překlad autor.

⁹⁴ „Z perspektywy czasu widzę, że rynek wydawniczy, to normalny element rozgrywki rynkowej. Duże wydawnictwa nie wydadzą niczego, co się nie sprzeda, a zyski mogą przelozyc się na konkretny pieniądz. Molochy wydawnicze działają na wielką skalę – wydają dużo, bo nawet niewielka sprzedaż generuje zysk, zważywszy, że autor najczęściej zadowolą się ochlapem, ulamkiem zysku. Praktycznie nie ma już książek, w większości to produkty literaturo pochodne, które mają schlebiac tanim gustom, a w najlepszym razie wejść w obowiązujący kanon kultury i sztuki.“ MARECKI, P., *W gumiakach przez podświadomość. Ze Sławomirem Shutym rozmawia Piotr Marecki*. „Ha!art” 34/2011, s. 29. Překlad autor.

demonstrováné protikonzumní názory a poskytl rozhovor „korporačnímu“ časopisu Elle, doplněný fotografiemi prozaika pózujícího ve značkovém oblečení na sedačce z IKEA. Shutyho vzápětí podrobil ostré kritice jak jeho blízký přítel a bývalý vydavatel Piotr Marecki, tak představitelé levicové kritiky. Sławomir Sierakowski v článku *Literatura předstíraného nesouhlasu* ostře zkritizoval Shutyho i Kuczoka, že píšou ve své podstatě „bezpečnou literaturu“, ⁹⁵ „literaturu předstíraného nesouhlasu“. ⁹⁶ Anna Sobolewska zase konstatovala, že angažovanost takové prózy se stává pouhým „ornamentem (...), neškodnou vzpourou beze zbraně.“ ⁹⁷ Kinga Dunin zase v jiném kontextu skepticky uvedla: „Trh čekal jen na to, až bude moci do regálu se zbožím postavit také věrné atrapy svých odpůrců a tím zkrášlit své vítězství.“ ⁹⁸

Tématem závislosti literatury na politické či ekonomické moci se zabýval i český sociolog Jan Keller: „Sociologické a beletristické knihy, které zastírají pravý stav věcí, jsou užitečné pro mocenskou elitu, a proto budou i nadále – i když spoře – financovány. Nestačí společnost jen nespravedlivě uspořádat; ještě tady musí být jednak někdo fundovaný, kdo vás bude přesvědčovat, že takhle je to nejlepší, jednak někdo talentovaný, kdo vám to navíc umělecky ozvláštní, abyste z toho měli ten správný požitek.“ ⁹⁹

Pro pochopení principů fungování knižního trhu je vhodné připomenout ještě jeden jev, reprezentovaný kariérou Agnieszky Drotkiewicz. Konkrétně se jedná o princip „dvakrát a dost“: fenomenální úspěch románu jednoho autora totiž umožní nejen rychle recyklovat a zpeněžit jeho starší texty, ale také na trhu krátkodobě uživit jeho „klona“. Finanční zisky tak lze znásobit a z přechodné konjunktury

⁹⁵ SIERAKOWSKI, S., Ironia, literatura, system. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 50.

⁹⁶ SIERAKOWSKI, S., Literatura pozornej niezgody. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 100.

⁹⁷ „Ornament (...), nieszkodliwa, rozbrojona forma buntu.“ SOBOLEWSKA, A., Czy powieść psychologiczna jest dzisiaj możliwa? In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* s. 342. Překlad autor.

⁹⁸ „Rynek tylko czekał, aż będzie mógł na półce z towarami postawić także dobrze zrobione atrapy własnych przeciwników i tym samym uświetnić swoje zwycięstwo.“ DUNIN, K., Sklep z Żydówkami. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 273. Překlad autor.

⁹⁹ ANTOŠOVÁ, S., *Poselství postmoderny. Rozhovor s Janem Kellerem.* „Tvar“ 10/2010. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:

http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=466&Itemid=28.

vytěžit maximum. Úspěchu debutu Doroty Masłowské využil Paweł Dunin-Łasowicz a publikoval román *Paris London Dachau* tříadvacetileté Agnieszky Drotkiewicz. Mediální image autorky vybudoval především na jejím přátelství s Masłowskou (obě v té době studovaly kulturologii na Varšavské univerzitě) a formálních podobnostech jejich tvorby. Je pozoruhodné, že přímo v románu *Paris London Dachau* najdeme větu přesně vystihující principy autorčiny chystané a od počátku pečlivě režírované kariéry:

*Mluvit jak Masło je wýtub naboru.*¹⁰⁰

První rozhovor s debutantkou pro časopis „Wysokie Obcasy“ je souborem banalit, klišé a vzájemného pochlebování. Drotkiewicz se v rozhovoru projevuje jako odvážná školačka, která sice ví, kdo je Roland Barthes, od něhož převzala kontroverzní metaforu rozchodu jako koncentračního tábora (ostatně ji využila už v názvu *Paris London Dachau*), ale zcela bez skrupulí přiznává, že na tuto metaforu nenarazila u Barthesa, ale v časopise „Wysokie Obcasy“. Nejčastěji mluví o tom, co „řekla Dorota“, „udělala Dorota“, čemu se „s Dorotou smály“. Na závěr popisuje obsah své kabelky: „To je kabelka po babičce, Dorota jí říká rakvová. Mám v ní: pudřenku, půjčený telefon se zvoněním cikády, šest lesků na rty, z toho jeden koupený v Estonsku, vzorek parfému Naomi Campbell, gauloisky a fialový zapalovač, vstupenku z koncertu elektronické hudby v CSW, dánskou minci s dírkou a dvěma srdíčky, 10 švédských öre, úryvek vystřižený z *Denního domu, nočního domu* Olgy Tokarczukové: „V noci se jí zdálo, že cítí tu bulku o velikosti švestky“, který používám jako záložku, studentskou průkazku a tři karty do knihovny, klíče, dva balíčky hnědého cukru z Coffee Heaven. Obvykle tam jsou ještě nějaké plastové lžičky, obaly od tyčinek, vstupenky do kina, divadla. Nedokážu je jen tak vyhodit.“¹⁰¹

¹⁰⁰ „Mówienie Masłem jest podstawą lansu.“ DROTKIEWICZ, A., *Paris, London, Dachau*. „Wysokie Obcasy“ 21. 2. 2004. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:

<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1916300.html?as=2>.

¹⁰¹ „To torebka babci, którą Dorota nazywa trumienną. Mam w niej: puderniczkę, pożyczony telefon z dzwonkiem cykady, sześć blyszczyków, w tym jeden kupiony w Estonii, próbkę perfum Naomi Campbell, gauloisę i fioletową zapalniczkę, bilet z koncertu muzyki elektronicznej z CSW, duński pieniążek z dziurką i dwoma serduszkami, 10 öre szwedzkich, fragment wycięty z "Domu dziennego, domu nocnego" Olgi Tokarczuk: "W nocy śniło jej się, że czuje ten guz wielkości śliwki", którego używam jako zakładki,

Dorota Masłowska na existenci epigonů reagovala způsobem sobě vlastním, vytvořila jejich karikatury v románech *Královnina šavle* a *Zabila jsem naše kočky, miláčku*. Vždyť ústřední postava Farah ze druhého jmenovaného románu chrlí nachlup stejné banality, jako Drotkiewicz v rozhovoru pro dámský magazín. Čtenář tu narazí i na následující popis obývacího pokoje:

Po dvou letech její přítomnosti byla většina obložení pokrytá obrázky, pohlednicemi, fotografiemi, letáky z kurzů jógy, otvíracími hodinami muzeí, brožurami s návodem, jak se přidat k sektě, cukry zdarma z kavárny (...).

Na stole se vrstvily rekvizity jejího života – nepřiliš promyšleného, ale plného vášně: plastový lampion-buddha, intim gel, mast na ubry, které se jí stále dělaly v dekoltu, papírky od Daimsů, DVD, tužky na oči, lístky Manti.¹⁰²

Román *Paris London Dachau* byl charakteristický rozsáhlým využitím koláže jako tvůrčího postupu. Ani tento postup neobjevila Drotkiewicz, používá jej ve svých textech mnoho dalších mladých autorů jako Witkowski či Shuty, ale také Ukrajinci Ljubko Dereš a Irena Karpa. Drotkiewicz cituje jak ikony populární kultury, tak i autority a představitele kultury vysoké: Wisławu Szymborskou, Milana Kunderu, Marcina Świetlického a další.¹⁰³ Masłowska i tyto všudypřítomné koláže zručně karikuje v *Královnině šavli*:

„Kdo nebraje, nevybraje“, jak tvrdil Platón, „Išel Macek do Malacek“, jak tvrdil Sokrates, je mi devatenáct let a na co mi je charakter? Láska?

legitymację studencką i trzy karty do bibliotek, klucze, dwa opakowania brązowego cukru z Coffee Heaven. Zazwyczaj są tam jeszcze jakieś plastikowe łyżeczki, opakowania po batonikach, bilety z kina, teatru. Nie potrafię tak po prostu wyrzucić.“ REITER, P., *Miłość w czasach Warszawki*. „Wysokie Obcasy“ 21. 2. 2004. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1916297.html?as=1>. Překlad autor.

¹⁰² „Po dwóch latach jej bytności tutaj większość boazerii pokryta była obrazeczkami, pocztówkami, zdjęciami, ulotkami ze szkół jogi, godzinami otwarcia muzeów, folderami zapraszającymi do przystąpienia do sekt, darmowymi cukrami z kawiarni (...).

Na stole tym piętrzyły się warstwami rekwizyty jej niezbyt przemyślanego, choć pełnego pasji życia: plastikowy lampion-budda, żel intymny, masé na krostki, które robily jej się ciągle w dekolcie, papierki po Daimsach, płyty DVD, kredki do oczu, listki Manti.” MASŁOWSKA, D., *Kochanie, zabilam nasze koty*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2012, s. 57. Překlad autor.

¹⁰³ GREGOROVÁ, B., *Drotkiewicz, Agnieszka: Paříž Londýn Dachau*. „iliteratura.cz“, 24. 4. 2006. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/19065/drotkiewicz-agnieszka-pariz-londyn-dachau->

Dělám to už čtyři roky a neptej se mě jak, umím to na všechny způsoby, orálně, análně, pod rámě, do ucha, do voka, do kundy. Jak říkal Heidegger „Vyrostla malá jedlička“, jak tvrdil Deleuze „Jdeme odnikud do nikam.“¹⁰⁴

Není zatím v polské literatuře trefnější, brilantnější a skeptičtější analýzy vztahu spisovatelů, médií a populární kultury, než je román *Královnina šavle*. Levicový kritik¹⁰⁵ Sławomir Sierakowski tvrdí, že je to právě jazyk, co slouží jako pouta otrockému (kapitalistickému) systému dneška. Když nám masová média a nadnárodní společnosti vnutí svůj vyprázdněný, banální jazyk složený z klišé a floskulí, nebudeme už schopni se mu postavit.¹⁰⁶ Masłowska v *Královnině šavli* odhalila, jak tyto mechanismy fungují, a pomocí karikatury nás donutila si uvědomit, jak špatně může naše kultura a civilizace zanedlouho dopadnout.

¹⁰⁴ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*. Praha: Fra, 2008, s. 10.

¹⁰⁵ Levicovou kritikou nazýváme takovou kritiku, jež věnuje zvýšenou pozornost vztahu kulturní, politické a komerční sféry. Často velmi ostře kritizuje jejich provázanost a vymezuje se proti neoliberalismu. Polská levicová literární kritika má své zázemí především v časopise „Krytyka Polityczna“.

¹⁰⁶ Srov. SIERAKOWSKI, S., Polknąc język i puścić pawia. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 55-57.

5. Mladá generace polských prozaiků a prozaiček v průběhu jedné dekády

Již v úvodu předchozí kapitoly konstatovali, že pojem literární generace je v současnosti především aparátem jazykového průmyslu či marketingovou strategií. Dobře si to uvědomovali právě příslušníci volného uskupení autorů debutujících koncem 90. let 20. století a v prvních letech následující dekády. Přesto, nebo snad právě proto, se rozhodli alespoň zpočátku vystupovat jako jednotné generační hnutí s jasně vymezenými cíli, politickou a světonázorovou orientací a svéráznou estetikou. Jak k tomu došlo, co měla ona generace skutečně společného a co zbylo z generačních proklamací, o tom pojednává tato kapitola, nabízející diachronní pohled na vývoj tohoto uskupení od konce devadesátých let do současnosti.¹⁰⁷

5.1 „Prehistorie“

Léta 1996 – 1999 lze nazvat „prehistorií“ uskupení. Mnozí z budoucích talentů polské prózy v té době začínají nesměle publikovat kratší prozaické texty v regionálních kulturních časopisech¹⁰⁸ nebo se věnují poezii. První významnější próza mladé generace – *Prababka* Mariusze Sieniewicze – byla publikována v roce 1999, v tomtéž roce se objevilo první číslo časopisu *Ha!art*. I Wojciech Kuczok po mladistvých básnických pokusech uspěl právě v roce 1999 s první povídkovou sbírkou *Opowieści słychane (Slychané příběhy)*, za niž byl dokonce nominován na cenu Nike. Przemysław Czapliński už v roce 2002 Kuczoka nadšeně označil za „nejtalentovanějšího prozaika 90. let“.¹⁰⁹ Mladá generace tedy na literární scénu pronikala postupně už od půlky 90. let 20. století, její pokusy byly obvykle hodnoceny v kontextu tvorby

¹⁰⁷ Kapitola vychází z předchozího výzkumu autora, shrnutého v magisterské diplomové práci. Viz JENIŠTA, J., *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji...*

¹⁰⁸ Olštýnský „Portret“, varšavský „Raster“ a krakovské „Studium“ vycházely od roku 1995. Všechny už ukončily činnost.

¹⁰⁹ „Najbardziej utalentowany prozaik lat dziewięćdziesiątych“, CZAPLIŃSKI, P., *Efekt bierności*, s. 69. Překlad autor.

starších autorů a autorek. Záhy však přišly první snahy o skupinové vystupování.

5.2 „Vstup na scénu“ (1999-2002)

První fází existence fenoménu generace *ročníku 70'* můžeme směle nazvat fází dekonstrukce. Mladá generace byla nejprve nucena vypořádat se s uměleckými koncepcemi svých předchůdců z tzv. *generace bruLionu*, kteří se v průběhu 90. let etablovali na polské scéně a právě vkračovali do pohodlného středního věku (jenž se z hlediska vztahu ke knižnímu trhu mimo jiné vyznačuje věností jednomu vydavateli, pravidelností publikování, stabilním nákladem a prodejem, vlastním sloupkem v life-stylovém časopise). Jak psal v roce 2002 Michał Witkowski, mladá generace, která se zrodila kolem roku 1998 či 1999, „provedla už dosti obratnou a rychlou akci dekonstrukce mýtografického modelu (...) Také tón byl už dostatečně snížen, vrácen na zem. Tato první vlna ‚ročníku 70‘ (...) splnila roli likvidátora a doufám, že na tom to neskončí. Protože právě po ‚vyčištění‘ terénu se před námi otevírají ohromné, nádherné perspektivy.“¹¹⁰ Witkowski onou „dekonstrukcí mýtografického modelu“ měl na mysli především ranou tvorbu Mariusze Sieniewicze, jenž v *Prababce* z roku 1999 ještě navazuje na tzv. prózu malých otčin a tzv. iniciační román,¹¹¹ ale natolik ironicky, že oba modely dekonstruuje. Zatímco střední generace zaujala už jisté místo na literární scéně, mladí museli začít budovat svou pozici „od okraje“. Jejich kulturní aktivity měly zprvu vskutku okrajový charakter, jejich teoretické a kritické texty etablovaná média ignorovala, proto byli nuceni vytvořit vlastní,

¹¹⁰ „Roczniki siedemdziesiąte‘ przeprowadziły już dosyć sprawną i szybką akcję dekonstrukcji modelu mitograficznego (...). Również ton został już dostatecznie obniżony, sprowadzony na ziemię. Ta pierwsza fala ‚roczników siedemdziesiątych‘ (...) spełniła rolę likwidatorską i mam nadzieję, że na tym się nie skończy. Bo oto po ‚wyczyszczeniu‘ terenu otwierają się przed nami ogromne, wspaniałe perspektywy.“ WITKOWSKI, M., *Recycling*. In MARECKI, P. – STOKFISZEWSKI, I. – WITKOWSKI, M. (red.), *Tekstyli...*, s. 640. Překlad autor.

¹¹¹ „Proza małych ojczyzn” a „powieść inicjacyjna“ – základní charakterizační pojmy polské prózy 90. let. Více viz CZAPLIŃSKI, P., *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych.

alternativní infrastrukturu. V jednom z prvních významnějších článků na to téma, jímž byly *Dzieci gorszej koniunktury*¹¹² Roberta Ostaszewského z roku 2000, autor vyjmenoval časopisy, v nichž mladí publikují. Byly to: „Dykcja“, „Portret“, poznaňské „Pro Arte“, „Studium“ a nově vzniklý krakovský „Ha!art“, všechno časopisy s ještě krátkou historií, zaměřené na nejmladší autory a autorky. Jedním z prvních společných vystoupení mladé generace byl krakovský festival poezie v listopadu roku 2000. Organizátoři z okruhu časopisu „Ha!art“ tehdy stáli před dilematem, které mladé básníky pozvat, aby jejich výběr měl hodnotu výpovědi o novém básnickém pokolení. Nakonec se rozhodli pozvat co nejširší škálu básníků (účastnilo se jich více než třicet) a přehlídku nazvali „Festivalem slibných...“.¹¹³ Ačkoli se už na této přehlídce objevovaly hlasy požadující definici uskupení nejmladších polských literátů na generační bázi, a termín *ročník 70'* už se začal používat, většina účastníků s generačním vystupováním nesouhlasila. Kupříkladu básník Jarosław Lipszyc (nar. 1975) konstatoval, že *ročník 70'* není nic jiného než umělý konstrukt, který nemá nic společného s realitou. Ani kritiku Robertu Ostaszewskému se generační pojetí nelíbilo: „Poslední dobou, co se na trhu objevují další a další dvacátníci, byla znovu natažena generační hračka na klíček, třeba u příležitosti nedávného festivalu mladé poezie v Krakově, kde proběhly první pokusy o konstrukci další generační fikce.“¹¹⁴

Co konkrétně měl Witkowski na mysli, když psal o rychlé akci dekonstrukce mýtografického modelu prózy a návratu literatury na zem? Šlo mu především o změny, jimiž se chtěl *ročník 70'* vypořádat s tvorbou přechozí generace. Pro polskou prózu 90. let – máme tu na mysli zvláště tvorbu Olgy Tokarczuk, Pawła Huelle, Stefana Chwina, Andrzeje Stasiuka a Jerzyho Pilcha – jsou typické tři tendence: návrat k fabuli, navázání na tradici tzv. iniciační prózy a na tradici arkadického mýtu a tzv. malých otčin, idealizovaných míst spojených s dětstvím a

¹¹² OSTASZEWSKI, R., *Dzieci gorszej koniunktury*, s. 75-76.

¹¹³ „Festiwal Zapowiadających Sie...”

¹¹⁴ „Ostatnio, wraz z pojawieniem się na rynku kolejnych dwudziestolatków, znowu puszczony został w ruch pokoleniowy samograj, choćby przy okazji niedawnego festiwalu młodej poezji w Krakowie, gdzie czyniono pierwsze przymiarki do skonstruowania kolejnej pokoleniowej fikcji.“ *Ibid.*, s. 75.

dospíváním. Právě tam obvykle autoři jako Tokarczuk, Pilch a Stasiuk zasazují své hrdiny: do starobylých zapadlých městeček a vesnic v horách, kde na nás dosud dýchá historie, a u nichž symbolická a duchovní (metafyzická) rovina je vždy důležitější, než faktická topografie. Právě takovou vizi světa však mladí autoři kritizují a požadují návrat do reality, rezignují z vrstevnatosti sdělení ve prospěch věrohodnosti. Jestliže se hrdina *Denního domu, nočního domu* Olgy Tokarczuk jmenoval Ergo Sum a byl učitelem latiny (kromě toho, že byl také vlkodlakem),¹¹⁵ pak hrdinou *Červené a bílé* Doroty Masłowské je chuligán v teplákové soupravě jménem Andrzej Robakoski.¹¹⁶ Jestliže Tokarczuk umísťuje děj svého románu do symbolického Pravěku, „místa, které je středem vesmíru“,¹¹⁷ Kuczokův *Smrad* se odehrává na ulici „alkoholiků, nuzáků a kriminálních, kteří kopulovali tím veseleji, rozmnožovali se tím urputněji, čím větší bídu s nouzí třeli, čím větší propadali beznaději.“¹¹⁸ Jak píše Witkowski v programové eseji *Recycling*, „zastesklo se nám po viditelném světě, baví nás to, že se děj románu odehrává ve špinavém městě plném ušmudlaných paneláků, a ne v městečku z devatenáctého století.“¹¹⁹ Již zmíněná *Prababka* Mariusze Sieniewiczze byla považována za první „dekonstrukční“ román mladé generace – autor v něm využívá schémat vypracovaných předchozí generací (mýtografický model prózy, iniciační román, próza „malých otčin“), ale především proto, aby je zesměšnil a poukázal na jejich vykonstruovanost.¹²⁰

Nejaktivnější roli v počátcích společného vystupování mladé generace hrál (původně studentský) krakovský časopis „Ha!art“, koncipovaný jako interdisciplinární magazín, spojující na svých stránkách mladou literaturu, komiks, divadlo, hudbu, film i nová média. Vůdčí osobností

¹¹⁵ TOKARCZUKOVÁ, O., *Denní dům, noční dům*. Brno: Host, 2012.

¹¹⁶ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*. Praha: Euromedia Group a.s. – ODEON, 2004.

¹¹⁷ TOKARCZUKOVÁ, O., *Pravěk a jiné časy*. Brno: Host, 2007.

¹¹⁸ KUCZOK, W., *Smrad*. Praha: Havran, 2009, s. 11.

¹¹⁹ „Stęskniliśmy się za rozpoznawalnym światem, mamy frajdę z tego, że akcja powieści toczy się w brudnym, pełnym okopconych bloków mieście, a nie w dziewiętnastowiecznym miasteczku.“ WITKOWSKI, M., *Recycling*, s. 638. Překlad autor.

¹²⁰ Srov. STOKFISZEWSKI, I., *Od paradygmatu do ideologii*. „FA-art“ 2-3 (60-61)/2005, s. 63; OSTASZEWSKI, R., *Dzieci gorszej konjunktury*, s. 78.

rychle rostoucí ha!artovské základny se stal první šéfredaktor, Piotr Marecki (nar. 1976), vzděláním polonista a filmový vědec, jehož odborným zájmem je především vztah literatury a nových médií (je redaktorem několika kolektivních prací na toto téma: *Liternet. Literatura i internet*, 2002; *Liternet.pl*, 2003; *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, 2009). Byl také zakladatelem vydavatelství Korporacja Ha!art a redaktorem dvou slovníků mladé polské kultury *Tekstyli* a *Tekstyli bis* (2002, 2006). Důležitými „ha!artovskými“ aktéry polského kulturního života byli v prvních letech vydávání časopisu především Jan Sowa (nar. 1976), levicově zaměřený esejista, hlavní „ideolog“ časopisu, strůjce pojmu *ročník 70'* a autor mnoha dalších pojmů spojovaných s mladou generací („dezertéři z konzumní společnosti“; „frustráti“); kritik Igor Stokfiszewski (nar. 1979); a prozaici Michał Witkowski a Sławomir Shuty.

Vydání slovníku a antologie mladých autorů *Tekstyli* vyvolalo velmi širokou diskusi na literární scéně, důkazem je více než čtyřicet recenzí této knihy v polském tisku. Nejčastěji byla kniha srovnávána s *Parnasem Bis*, „slovníkem polské literatury narozené po roce 1960“, jehož autory byli Paweł Dunin-Wąsowicz a Krzysztof Varga. V *Tekstyliích* se ocitlo na padesát mladých talentů (prozaiků i básníků), narozených mezi léty 1970 a 1985; mezi nimi i několik málo prozaiků a jediná prozaička, kteří svůj talent dokázali zúročit natolik, že se s jejich příjmeními setkáme na polské literární scéně ještě po deseti letech:

Jacek Dukaj (1974)

Jerzy Franczak (1978)

Wojciech Kuczok (1972)

Dorota Masłowska (1983)

Daniel Odiya (1974)

Sławomir Shuty (1973)

Mariusz Sieniewicz (1972)

Michał Witkowski (1975).

Antologie se záhy stala terčem ostré kritiky, bylo jí vyčítáno, že působí autoritářsky, že je zpolitizovaná a dráždí svou arogancí a nafoukaným tónem. Její autorům bylo vyčítáno, že cynicky využívají generačního vystoupení pro vlastní reklamu, touží si „rezervovat místo“ v literatuře,

ba si přímo hraje na jakýsi „salon odmítnutých“.¹²¹ Vášnivou diskusi vyvolal i Witkowského „programový“ esej *Recycling. Poznámky na okraj tvorby vlastní i jiných z ročníku 70'*, zveřejněný o rok dříve v časopisu „Ha!art“. 24. Listopadu 2001 byl dokonce v krakovské galerii TAM uspořádán diskusní panel, jehož se účastnili nejvýznamnější polští kritikové: Kinga Dunin, Jerzy Jarzębski, Krzysztof Unilowski, Dariusz Nowacki, Paweł Dunin-Wąsowicz a Robert Ostaszewski.¹²² Chyběli už snad jen Przemysław Czapliński a Bernardetta Darska.

V témže roce však došlo ještě k jedné události na knižním trhu, jež k mladým autorům přitáhla pozornost médií, kritiků i větších vydavatelství. Bylo jí samozřejmě vydání románu *Červená a bílá* devatenáctileté maturantky Doroty Masłowské. Je ironií osudu, že zájem o „pány před třicítkou“ zásadně stoupl až po úspěchu o téměř dekádu mladší náctileté autorky. Proč zrovna Masłowska? Kromě nepochybného talentu, jenž prokázala i ve své následné prozaické i dramatické tvorbě, tu neméně důležitou roli odehrály i „marketingové“ faktory: pověst zázračného dítěte (kombinace wunderkinda a enfant terrible), fyzická atraktivita a určitá míra exhibicionismu, ale také zkušený vydavatel, dobře zorientovaný na polském knižním trhu.¹²³ Teprve po tomto úspěchu se velká vydavatelství typu W.A.B., Znak či Wydawnictwo Literackie začínají poohlížet po dalších mladých autorech. K W.A.B. kupříkladu přecházejí Sieniewicz a Kuczok, druhý z nich zde v roce 2003 publikuje veleúspěšný román *Smrad (Gnój)*, jenž je teprve skutečným počátkem jeho kariéry. Znak zase s ohlasem publikuje prózu Michała Olszewského (nar. 1977) *Do Amsterdamu*. Román Doroty Masłowské byl také první knihou autora narozeného po roce 1970 nominovanou na prestižní literární cenu Nike (v roce 2003). Už o rok později byli nominováni Odija, Sieniewicz a Kuczok, který ocenění získal.

5.3 „Angažovaná próza“

¹²¹ Srov. GRACZYKOWSKA, E. – WARKOCKI, B. – FRANCUZIK, K., *My, siódma dekada*. „FA-art“ 4 (50)/2002, s. 78.

¹²² Viz *Tekstyliá...*, s. 471.

¹²³ Finanční úspěch románu údajně umožnil Pawłu Duninu-Wąsowiczovi založit nový časopis „Lampa“.

Teprve na přelomu let 2002 a 2003 mladí autoři a kritici vypracovávají soubor tezí, které by měly jejich literaturu definitivně odlišit od tvorby generace bruLionu. A opět má na tomto kroku hlavní podíl krakovský halartovský okruh včele s Mareckým, Sowou a Stokfiszewským. Podle nich je pro mladou prózu typické následující:

- Společná generační zkušenost: jsou poslední generací, která zažila komunismus, ačkoli je jejich paměť subjektivizována faktem, že tehdy byli dětmi; dobře si pamatují přechod do nového, kapitalistického světa, euforii ze získané svobody a velká očekávání. Zklamání z „divokého“ kapitalismu 90. let u nich vyvolává deziluzi a frustraci, pocit nezakotvenosti, bezprizornosti a bezvýhodnosti z banality konzumního života.¹²⁴

- Postoje mladých jsou politicky angažované, často výrazně levicové, založené na postojích západních levicových autorit 20. století (Aldous Huxley, George Orwell, Jean-Paul Sartre, Noam Chomsky, Roland Barthes, Michel Foucault, Herbert Marcuse, Guy Debord, ale také Slavoj Žižek, Naomi Klein a Susan Sontag).¹²⁵

- I literatura je, stejně jako její autoři, politicky angažovaná, ukazuje (nebo by měla ukazovat) Polsko jako zemi pohrouženou v marasmu, materiální i duchovní bídě. Nespravedlivý „neoliberální systém“ literatura podrobuje kritické analýze pomocí naturalistických popisů a obrazů, které by měly působit jako šoková terapie. Literatura by měla odhalovat příčiny negativních jevů, které popisuje.

Pro tvorbu založenou na těchto zásadách se záhy ujalo označení „angažovaná próza“¹²⁶ a stejně rychle se stala objektem polemik a sporů.

¹²⁴ Srov. WITKOWSKI, M., *Recycling*, s. 614-643; SHUTY, S., *W paszczy konsumpcji*. In MARECKI, P. – SOWA, J. (red.), *Frustracja...*, s. 10.

¹²⁵ Srov. SOWA, J., *Dezertery...*, s. 3-9.

¹²⁶ Termín angažovaná próza, který se ustálil v polské kritice, dosud nebyl přijat v českém prostředí, ačkoli by jím bylo možné označit i některé aspekty tvorby domácích autorů, např. Petry Hülové. Termín je totiž stále spojován především s agitační, propagandistickou a schématickou literaturou období stalinismu. Jak nezvykle tento pojem v českém prostředí působí, dokazuje rozhovor s polskou představitelkou tohoto proudu Sylwii Chutnik v českém kulturním periodiku „A2“. To, co je pro prozaičku samozřejmostí, je pro tazatelku zdrojem pochybností:

„- Vaše romány jsou pro mě dobrým příkladem angažované literatury, ačkoli to možná není ideální termín...“

- Je velmi dobrý. (...) Angažovaná, to je moc pěkné slovo, mám ho velmi ráda. Není nic hloupějšího a křupanštějšího než lhostejnost a rozpaky nad tím, že se snad, nedej bože, náhodou do něčeho zapojím.

Do diskuse o angažovanosti mladé literatury (a kultury obecně) se zapojili snad všichni literární kritici, jejichž slovo tehdy mělo váhu: Dariusz Nowacki zahájil sérii článků ostrou kritikou mladých,¹²⁷ následovala reakce Roberta Ostaszewského a Jana Sowy, smířlivý esej Krzysztofa Uniłowského a kniha Przemysława Czaplińskiego; připojili se i další mladí kritici jako Wojciech Rusinek, Violetta Sajkiewicz a Marcin Pietrzak.¹²⁸

Polemika kritiků pomohla vytvořit poměrně přesnou klasifikaci angažované prózy. Byla v ní nalezena společná témata, motivy, podobnosti v charakteristice postav i prostředí i v autorské intenci a postojích. Proto lze na základě uvedených polemických textů charakterizovat angažovanou prózu první dekády 21. století a vyjmenovat její základní vlastnosti:

- V mladé angažované próze existují dvě základní prostředí: šedivý svět panelových sídlišť, drsné prostředí velkoměstských ulic a bazarů, beznaděj mezilidských vztahů jejich obyvatel. Takový obraz je dobře znám z *Ulice* Daniela Odiji (*Ulica*, 2001), *Cukru v normálu* Sławomira Shutyho (*Cukier w normie*, 2002) a *Kapesním atlasu žen* Sylwie Chutnik (*Kieszonkowy atlas kobiet*, 2008). Protikladem je prostředí polského venkova, bez perspektivy rozvoje i bez šance na únik, jako je tomu v *Pile* Daniela Odiji (*Tartak*, 2003), *Do Amsterdamu* Michała Olszewského, nebo ve Witkowského povídce *Načerno do ráje* (*Na gapę do raju*, 2005).

- Tématem angažované prózy je obvykle některý druh „společenské patologie“: nezaměstnanost (román *Małż* Marty Dzido), pracovní

Člověk neangažovaný je nudný a hloupý.“ Viz BENEŠOVÁ, M., *Angažovaná – velmi dobré slovo. Rozhovor se spisovatelkou Sylvií Chutnik.* „A2“ 12/2010, s. 9.

Použití termínu angažovaná literatura bylo i v levicově zaměřeném časopise natolik nezvyklé a natolik přitahovalo pozornost, že jej dokonce autorka použila pro název rozhovoru.

Z citovaného rozhovoru vyplývá ještě jeden fakt – jsou autoři, kteří do proudu angažované prózy patří či dokonce jej utvářejí, ačkoli si výslovně nepřejí s ním být spojováni (Mariusz Sieniewicz, Michał Witkowski), jsou však tací, kteří jsou na označení „angažovaná autorka/angažovaný román“ hrdí.

¹²⁷ NOWACKI, D., *Złość nieprzestawiona.* „Gazeta Wyborcza“ 20. 10. 2003, s. 19.

¹²⁸ Viz OSTASZEWSKI, R., *Środki przeciwbólowe i przeciwszczepajace.* „FA-art“ 1 (47)/2002, s. 22; OSTASZEWSKI, R., *Katastrofa przedstawiona.* „Gazeta Wyborcza“ 2. 12. 2003; SOWA, J., *Bezsilność przedstawiona.* „Ha!art“ 3-4 (16-17)/2003, s. 59; UNIŁOWSKI, K., *Zaangażowani i ponowocześni.* „Dekada Literacka“ 1 (203)/2004, s. 12; CZAPLIŃSKI, P., *Świat podrobiony...;* RUSINEK, W., *Przekraczanie zaangażowania.* „Dekada Literacka“ 5 (213)/2005, s. 38; SAJKIEWICZ, V., *Nowy wspaniały pop.* „Dekada Literacka“ 5 (213)/2005, s. 4; PIETRZAK, M., *Kilka uwag o zaangażowaniu na marginesach podrabiania.* „FA-art“ 2 (56)/2004, s. 78.

vykořisťování (Shutyho *Dojezd – Zwał*), chudoba (*Kapesní atlas žen*), ale také alkoholismus a drogová závislost (prózy Tomasze Piątka, Shutyho, Nahacze, Masłowské), domácí násilí (Kuczokův *Smrad*)...

- Autoři různým způsobem ukazují ztrátu tradičních hodnot a morálních zásad v dnešní konzumní společnosti, třeba skrze karikaturní postavy Masłowské a Witkowského (Stanislaw Retro z *Královniny šavle* a Waldík Mandarinka z *Margot*), nebo příslušníky degenerované a zhůvěřilé zlaté mládeže (*Paris London Dachau* Agnieszky Drotkiewicz nebo Piątkův *Heroin*).

- Mladí autoři se mnohdy nostalgicky obracejí k minulosti, do doby svého dětství (Witkowski, Olszewski).

- Typické je zakončení textů teroristickým činem, případně jinou destrukcí nenáviděného prostředí: ekoteroristický čin v *Low-tech* Olszewského, výbuch bomby v supermarketu v *Paris London Dachau* Drotkiewicz, malá holčička podpalující bazar v *Kapesním atlasu žen* Chutnik, nebo jinak násilné až apokalyptické zakončení, jako v Sieniewiczově *Čtvrtém nebi* nebo Kuczokově *Smradovi*, o nichž ještě bude řeč později.¹²⁹

- Po formální stránce autoři volí buď realistický až naturalistický způsob vyprávění (Odiya, Olszewski, Malgorzata Rejmer), nebo se přiklánějí k využití surrealistických prvků a obrazů (Sieniewicz, Nahacz, Michał Palmowski). Nejzajímavějšími texty angažované prózy jsou však ty, jejichž „angažovanost“ je jen východiskem pro jazykový experiment¹³⁰, střídání žánrových konvencí, využití absurdity, parodie, grotesky. Čas ukázal, že jsou to právě tyto texty Masłowské, Witkowského, Chutnik a několika málo dalších, které vstoupily do kánonu nejlepších děl první dekády jednadvacátého století.

Ač byla už v roce 2005 angažovaná próza shodně označena za uzavřenou a vyčerpanou kapitolu nejnovější polské prózy,¹³¹ ovlivnila (a dodnes ovlivňuje) i mladší autory a autorky. Přibližně v polovině dekády totiž debutuje „druhá vlna“ mladých prozaiků narozených na přelomu

¹²⁹ SOBOLEWSKA, A., *Op. cit.*, s. 336.

¹³⁰ Anna Sobolewska ji nazývá „lingvistickou prózou“. *Ibidem*, s. 337.

¹³¹ Časopis „Dekada Literacka“ věnoval shrnutí tohoto fenoménu celé jedno číslo. Viz „Dekada Literacka“, 5 (213)/2005.

70. a 80. let 20. Století, v době populační exploze. Jedná se o nezvykle silnou vlnu debutů, kterým autoři jako Kuczok a Sieniewicz proklestili cestu k úspěchu: Mirosław Nahacz (nar. 1984, debut 2003, Agnieszka Drotkiewicz (nar. 1981, debut 2003), Marta Dzido (nar. 1981, debut 2005), Sylwia Chutnik (nar. 1979, debut 2008), Jan Kapela (nar. 1984, prozaický debut 2008), Małgorzata Rejmer (nar. 1985, debut 2009), Zośka Papużanka (nar. 1979, debut 2012) a mnoho dalších. Všichni uvedení autoři a autorky mají s proudem „angažované prózy“ společná východiska, nebo jím byli přímo ovlivněni. Zdálo by se, že nejmladší zmíněná Małgorzata Rejmer už s texty D. Odiji, S. Shutyho či M. Witkowského nemůže mít mnoho společného. Opak je pravdou: její naturalistické vize Polska v éře chorobně konzumního kapitalismu jako by přímo odkazovaly k *Ulici*, *Cukru v normálu* nebo *Královně Barbaře*:

Naproti nemocnici se rozkládá obchodní centrum bídy, krabicovitá budova postavená na území nikoho, kde jen tu a tam zasvítlí boudy z tenkého plechu, tu a tam se potácejí zpuštělé baráky, všechny do jednoho pokryté maskarony cedulí s příběhy o sotva zavedeném, a už trouchnivějícím kapitalismu. Toto je ledasjaké místo, kde ledasjací lidé můžou za kdovíjaké peníze nakoupit kdovíco.¹³²

Pro úplnost je třeba uvést, že kromě těchto výše uvedených autorů existuje v mladé polské literatuře poslední dekády i několik individualit, které se sice účastní literárního života, ale nehlásí se k žádným uskupením, ani jejich tvorba nevykazuje formální či ideovou podobnost s ostatními generačními souputníky. Přesto tito autoři sbírají ocenění, těší se oblibě u čtenářů, a jejich prózy jsou překládány do mnoha jazyků včetně češtiny. Máme na mysli jak Jerzyho Franczaka (nar. 1978, debut 2000) a Piotra Pazińskiego (nar. 1973, debut 2009), tak především Jacka Dehnela (nar. 1980, románový debut 2006; nota bene tento autor je levicovými kritiky kolem časopisu „Krytyka Polityczna“ napadán pro

¹³² „Naprzeciwko szpitala rozciąga się handlowe centrum nędzy, klockowaty budynek postawiony na polaciach niczego, i tylko gdzieniegdzie pstrzą się budy z chudej blachy, gdzieniegdzie kolebią się zmarniałe budynki, co do sztuki pokryte maskaronami tablic, zapisanych historiami o ledwo okrzepłym, a już zrogowaciałym kapitalizmie. Oto jest byle jakie miejsce, gdzie byle jacy ludzie za byle pieniądze mogą nakupić byle czego.” REJMER, M., *Toksymia* (2. vyd.). Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2011, s. 65. Překlad autor.

svou „neangažovanost“ a „povrchní staromilectví“),¹³³ a autora psychologických próz Mikołaje Łozińskiego (stejně jako Dehnel nar. 1980, debut 2006). Oba posledně jmenovaní mají společné téma rodinných vztahů,¹³⁴ ale zatímco Dehnel mytologizuje a nostalgizuje, Łoziński pracuje na způsob rodinné psychoterapie.

Jakmile se mladým autorům a autorkám podařilo proniknout na knižní trh a získat pozornost médií a velkých vydavatelských domů, přestala být generační jednota výhodou a stala se přítěží. Mnozí z těch, kteří byli krajně kritičtí k pravidlům fungování „volného knižního trhu“ a postulovali ve svých prózách společenskou angažovanost, začali psát „bezpečnou literaturu“.¹³⁵ Další se naopak ve své levicové angažovanosti utvrdili a spojili síly se staršími, stejně smýšlejícími autory a autorkami.¹³⁶

Jak už jsme naznačili, jen zlomek z autorů a autorek, jejichž medailon se objevil v generačních slovnících *Tekstylija* a *Tekstylija bis*, úspěšně překonal „prokletí druhé knihy“, dokázal se přizpůsobit požadavkům trhu a v současnosti publikuje svou šestou či sedmou knihu. Naprostá většina skončila v propadlišti dějin, buď pro nedostatek talentu, nebo pro nedostatečně „ostré lokty“. Nejzajímavějším autorským projektem *ročníku 70'* dosud zůstává experimentální (lingvistická) próza, reprezentovaná ve své vrcholné podobě tvorbou Doroty Masłowské a Michała Witkowského.¹³⁷ Právě jí je věnována největší část této práce. Na výsluní se však v posledních letech dostává literatura non-fiction, zvláště literární reportáž a esejistika, jež začíná vítězit v oblibě u čtenářů nad fabulární prózou. Zdá se, že sebevětší úspěch kteréhokoli z autorů *ročníku 70'* tento trend už nedokáže zvrátit.

¹³³ SZYBOWICZ, E., Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 107-131.

¹³⁴ Téma rodinných vztahů silně rezonuje především v současné české próze, v románech Petry Soukupové a Petry Hůlové. Naproti tomu experimentální či lingvistická próza je momentálně v Česku marginálním jevem.

¹³⁵ SIERAKOWSKI, S., *Ironia, literatura, system*, s. 50.

¹³⁶ To je případ vzniku časopisu „Krytyka Polityczna“, v němž se sešli mladí levicoví kritici jako Igor Stokfiszewski, Sławomir Sierakowski a Błażej Warkocki s feministickými kritičkami Kingou Dunin a Kazimierou Szczukou. Časopis se stal platformou občanského aktivismu. Společensky angažovaná je např. i Sylwia Chutnik.

¹³⁷ Na tomto hodnocení se shodla řada kritiků, srov. např. BROWARNY, W., *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*. Wrocław: Atut, 2008. s. 15-55.

6. Ukrajinská próza v polském kontextu

6.1 Dvacet let budování

Je tomu více než dvacet let, kdy se rozpadl Sovětský svaz, a Ukrajina získala nezávislost. Pád impéria zastihl zemi nepřipravenou. Ukrajinský jazyk se v oficiálních kontaktech prakticky přestal používat, to nejlepší z ukrajinské prózy a poezie bylo dosud zakázáno nebo se stalo součástí ideologické manipulace. Prakticky neexistovaly ukrajinské kulturní instituce a ty post-sovětské se bleskurychle rozpadly nebo přešly do „vegetativního stádia“. Muselo dojít k emancipaci jazyka, literatury, kultury obecně, vzniku kulturní infrastruktury, která ani po dvaceti letech není dostatečná. Jak uvedla v jednom z rozhovorů¹³⁸ spisovatelka Oksana Zabužko, Ukrajina byla na získání samostatnosti v roce 1991 připravena mnohem hůře než jiné státy východního bloku (Polsko, Československo), kde vedle státních kulturních institucí fungujících dlouhá desetiletí vznikla už v druhé polovině sedmdesátých let aktivní opoziční platforma, z níž se ihned po získání svobody mohla vyvinout soukromá kulturní infrastruktura.

Devadesátá léta na ukrajinském knižním trhu tak byla spojena s jeho naprostým kolapsem: rozpadem sítě knihkupectví a vydavatelství, problémy s distribucí, pomalou privatizací a transformací státních podniků.

Ukrajinská literatura se dodnes musí vypořádávat nejen se slabou distribuční sítí, ale především s náparem importované ruskojazyčné literatury, jejíž největší část tvoří literární brak. Tuto situaci se autoři a autorky snaží alespoň nabourávat: často překládají významnější současné texty z ruštiny do ukrajinštiny (Natalka Sňadanko kupříkladu překládá Andrije Kurkova, na Západě velmi populárního autora post-sovětské grotesky). Někteří z mladších básníků píší v obou jazycích, např. Dmytro Lazutkin. Ještě v devadesátých letech bylo vydání nového románu v ukrajinštině velmi obtížné u vydavatele vůbec prosadit.

¹³⁸ KINDLEROVÁ, R., *Cesta z ghetta*. „A2“ 12/2006, s. 8.

Aby mohlo v ukrajinské literatuře dojít k alespoň částečné normalizaci poměrů, bylo nutné nejprve revidovat kánon národní literatury a zařadit do něj (po uvolnění poměrů konečně vydávané) zakázané autory 20.-30. let minulého století,¹³⁹ autory exilové, i ty pronásledované KGB v 60., 70. a 80. letech. Od poloviny osmdesátých let se navíc postupně utvářela mladá generace tzv. postmodernistů, kteří začali de facto zanikající a zkosnatělý ukrajinský jazyk oživovat, inovovat a přibližovat čtenářům. Záslouhou dnes již střední generace, kterou reprezentují především Jurij Andruchovyč a Oksana Zabužko, začali mít Ukrajinci opět zájem o živou tvorbu psanou ukrajinsky, jejíž podíl na knižním trhu rok od roku stoupá. Ukrajinská kulturní emancipace se však až do roku 2005 prakticky odehrávala „v podzemí“, bez podpory státu, respektive vládnoucí garnitury. Změna přišla až s tzv. „oranžovou revolucí“.

Je otázkou, jakou roli v oživení ukrajinské kultury hrály politické změny roku 2005. Ještě v témže roce se objevily hlasy, že toto společensko-politické hnutí bude v kultuře znamenat stejný přelom jako rok 1991. Tato tvrzení se však v následujících letech ukázala být naivní, zvláště po politické krizi z roku 2007 a zablokování „prozápadních“ reforem. Bezesporu však „Majdan“ roku 2005 přinesl do ukrajinské společnosti (a potažmo na literární scénu) oživení a aktivizaci. Výrazně stoupl počet knih publikovaných v ukrajinštině. Literatura a kultura obecně se dostává z izolace, z undergroundu (Zabužko tento stav označila jako „cestu z ghetta“)¹⁴⁰, v zahraničí v důsledku zájmu o politické události přechodně stoupá zájem také o literaturu, do povědomí se tak dostávají i mladší autoři a autorky – Serhij Žadan, Ljubko Dereš, Nataalka Sňadanko a další. Ukrajinský knižní trh v současnosti pomalu začíná fungovat standardním způsobem, etabluje se skupina autorů a autorek, kteří se stávají dobře prodávanou „značkou“ a dokáží vhodně „odpovědět“ na poptávku médií, podobně jako jsme to konstatovali na příkladu polské prózy. Literární scéna má

¹³⁹ Podle některých zdrojů bylo jen ve 30. letech, době tuhého stalinského teroru, zavražděno přes 500 ukrajinských spisovatelů a umělců. Viz také BÍNOVÁ, G. – POSPÍŠIL, I., Ukrajinská literatura. In POSPÍŠIL, I. (red.), *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri 2001. s. 67.

¹⁴⁰ KINDLEROVÁ, R., *Cesta z ghetta*, s. 8.

své skandály, módy a hvězdy jednoho bestselleru. Lze konstatovat, že „revoluční“ rok 2005 byl vykročením směrem k standardizaci poměrů, která však byla zpomalena politickými událostmi roku 2007 a současným směřováním země k ruskému modelu vládnutí. Namísto tvoření kvalitní knižní infrastruktury musela ukrajinskojazyčná literatura opět zaujmout obranné pozice.

6.2 Postmodernisté

Velmi silný proud postmoderní literatury, který trvá od poloviny osmdesátých let minulého století dodnes, se pojí s dnešní střední generací autorů a autorek. První vlna je spojena s dnes již legendární provokativní básnickou skupinou Bu-Ba-Bu (Burlesk-Balahan-Bufonada), kterou založil Jurij Andruchovyč spolu s Viktorem Neborakem a Oleksandrem Irvancem. Jejich doménou byl básnický pastiš, nonsens, parodie a travestace, poezii přednášeli na improvizovaných spektakulárních představeních, se kterými cestovali po celé Ukrajině. Právě oni svými divokými ironickými travestacemi reformovali jazyk ukrajinské poezie „vykastované“ sovětskou ideologií. V roce 1995 se skupina rozpadla a každý ze členů se vydal vlastní tvůrčí cestou. Jurij Andruchovyč v roce 1992 publikoval svůj první a stěžejní román *Rekreace aneb Slavnosti Vzkříšeného Ducha* (*Rekreaciji*, česky 2006, překlad Tomáš Vašut), jehož heslovitou charakteristiku lze vztáhnout i na další díla ukrajinských postmodernistů: barokní opulence, oneiristické vize, groteska a absurdita, intertextualita, aluze na ukrajinské dějiny a literaturu, bulgakovovská bujarost, šílenství a karnevalový rej.

Andruchovyč vůbec sehrál v ukrajinské kultuře posledních dvou dekad zásadní roli – nejen jako tvůrce nového ukrajinského románu, obnovitel básnického jazyka a literární esejistiky, ale i jako organizátor veřejného života, spoluzakladatel kulturního časopisu „Četver“, překladatel z polštiny, němčiny a ruštiny a propagátor ukrajinské kultury v zahraničí. Spolu s Jurijem Izdrykem se stal opatrovníkem mladé prozaické generace – doporučuje její knihy na obálkách, píše předmluvy, recenze, radí zahraničním vydavatelům.

V souvislosti se dvěma posledními autory je třeba zmínit i tzv. „stanislavský fenomén“.¹⁴¹ Tímto termínem bývá označováno literární podhoubí soustředěné v 90. letech kolem Izdrykova časopisu „Četver“ v haličském městě Ivano-Frankivsk (dříve Stanislav, polsky Stanisławów). K tomuto volnému uskupení, jež mělo značný vliv na formování ukrajinského postmoderního diskurzu, bývá řazen také Taras Prochasko nebo prozaik Volodymyr Ješkiljev, vydavatel almanachu současné ukrajinské literatury *Pleroma*.

V 90. letech do ukrajinské prózy spolu s postmoderními tendencemi opožděně pronikl také magický realismus, jehož nejvýraznějším a mezinárodně známým reprezentantem je již zmíněný Prochasko, „ukrajinský Márquez“, který ve svých dílech objevil mytickou krajinu Karpat. Srovnání tvorby výše zmíněných autorů s polskými postmodernisty a protagonisty magického realismu 90. let je nabíledni. Autoři jako Olga Tokarczuková a Andrzej Stasiuk mají s Ukrajinci nejen společná východiska, ale pojí je také osobní přátelství.

Na Prochaskovu tvorbu navazují tři mladé naděje ukrajinské prózy: kromě Sofiji Andruchovyč je to Kseňa Charčenko u níž oneirické a mytické prvky magického realismu najdeme v autobiograficky laděném debutu *Příběh (Istorija)*. Tou třetí je Taňa Maljarčuk, jež patří mezi největší literární objevy posledních let, debutovala v 21 letech. Ve svých povídkových cyklech spojuje surrealistické a magicko-realistické prvky s prostředím ukrajinského velkoměsta. Její hrdinové jsou nejčastěji obyčejní, přízemní lidé, typičtí obyvatelé velkoměsta mluvící suržykem, pouliční směsí ruštiny a ukrajinštiny. Ve své nejznámější sbírce povídek *Mluvit (Hovoryty)*, která byla přeložena do němčiny, popisuje mimo jiné rozpadající se sovětské impérium konce 80. let očima dítěte. Její povídka *Já a moje posvátná kráva (Ja i moja svjaščenna korova)* byla česky publikována v antologii *Expres Ukrajina*.¹⁴² Kromě společné tematiky a magicko-realistických kořenů se díla těchto tří autorek vyznačují také určitou formální „ukázněností“.

¹⁴¹ O autorech „stanislavského fenoménu“ viz CHLAŇOVÁ, T. (ed.), *Putování současnou ukrajinskou literární krajinou*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

¹⁴² KINDLEROVÁ, R. (ed.), *Expres Ukrajina. Antologie současné ukrajinské povídky*. Zlín: Kniha Zlín, 2008.

6.3 Feministky a ženská próza¹⁴³

V polovině 90. let se na Ukrajině také začala prosazovat feministicky laděná tvorba z pera Oksany Zabužko, částečně pak i Jevheniji Kononenko, vycházející z tvorby postmodernistů. Tvůrkyně však ve srovnání se zeměmi na západ od Bugu měly nesmírně obtížnou pozici. Feministické tendence, které se v západních literaturách prosazovaly minimálně od 70. let 20. století, byly v konzervativní ukrajinské společnosti 90. let, procházející stále jakýmsi „národním obrozením“, navíc stále převážně ruskojazyčné, vystaveny ostré kritice. Je tedy obdivuhodné, že právě v tvorbě Oksany Zabužko objevil svět kvality nové ukrajinské literatury. *Polní výzkum ukrajinského sexu (Polovi doslidžeňa z ukrajinskoho seksu)* byl přeložen do desítky jazyků a po dlouhých jedenácti letech byl první (!) ukrajinskojazyčnou beletristickou knihou přeloženou od roku 1989 do češtiny.¹⁴⁴ Nutno podotknout, že teprve vědkyně a beletristky (kromě Zabužko třeba literární vědkyně Tamara Hundorova či předčasně zesnulá Solomija Pavlyčko) aplikovaly poprvé v ukrajinské literární vědě feministický a postkoloniální diskurz. Zabužko především ve svých prózách vytvořila zcela nový typ silně subjektivizované hrdinky, jež se vyznačuje silnou osobností (v kontrastu se slabostí, neschopností mužů, v jejichž mentalitě jsou zakódovány národní komplexy a frustrace), jež si uvědomuje svou sexualitu a výjimečnou inteligenci (tyto dvě složky se v ní vzájemně mísí, vášně střídá pragmatický odstup a ironie), vědomě se snaží vymanit z podřízené, marginalizované pozice. Feministicky laděná tvorba ukrajinských autorek tvoří paralelu s polskými autorkami střední generace, především Manuelou Gretkowskou a Izabelou Filipiak.

Už v tvorbě první vlny feministické prózy nacházíme tvůrčí strategie, jež si naplno osvojila mladá generace, reprezentovaná Nataalkou Sňadanko, Sofijí Andruchovyč a Irenou Karpou: po formální stránce

¹⁴³ Více o feministické próze v monografii HUNDOROVA, T. *Pisjačornobyjska biblioteka. Ukrajinskij literaturnyj postmodern.* Kyjev: Krytyka, 2005.

¹⁴⁴ ZABUŽKO, O., *Polní výzkum ukrajinského sexu.* Praha: One Woman Press, 2001.

většinou vybírají kratší prozaické útvary, jež se vyznačují fragmentaritou, kolážovitostí, intertextualitou. Fabule je silně subjektivizována, často má formu deníkových zápisků, dopisů, hrdinky jsou si podobné s autorkami. Vypravěč má často ironický, sarkastický, občas až cynický nadhled nad tématem. Po stránce jazykové převažuje hovorovost, živelnost až obhroublost spojená s využíváním prvků suržyku a vulgarismů. I zde najdeme jasné formální paralely s mladými polskými autorkami, jako jsou Sylwia Chutnik, Marta Dzido, Agnieszka Drotkiewicz, Małgorzata Rejmer.

Na rozdíl od první vlny feministické prózy se však v textech mladší generace radikální angažovanost vytrácí, muži sice nadále zůstávají neschopní a slabí, ale nejsou již přímo obviňováni z vykořisťování a útlaku žen. Převažuje ironický, cynický a pohrdavý tón. Mladé autorky s dědictvím střední generace naložily dvěma způsoby: radikální feminismus se buď zjemňuje a do zorného úhlu se dostávají obecně lidské vztahy, respektive nemožnost jejich navázání (Sňadanko), nebo je užíván jen ve své banalizované, komercializované a vulgarizované podobě, jako v poslední tvorbě Ireny Karpy.

Ženská próza se však má v současnosti čile k světu. Ačkoli na Ukrajině nemůžeme mluvit o žádném fenoménu „dívčího zázraku“ jako v Německu (Julia Franck, Judith Hermann) či „prózy maturantek“ jako v Polsku (Dorota Masłowska, Agnieszka Drotkiewicz), je tvorba mladých žen-prozaiček na Ukrajině populární a komerčně úspěšná.

Ačkoli je „ženská próza“ kategorií značně vágní a už nyní díla mladých autorek vykazují široký žánrový a tematický rozptyl (vždy se však jedná o prózy intimní a „tělesné“), poukazuje jejich zařazení do jedné kategorie na fakt, že během dvaceti let demokracie na Ukrajině ještě nevzniklo takové množství prózy, aby mohla být vybudována jakákoli širší „hierarchie žánrů“.¹⁴⁵

6.4 Emigrační vlna

¹⁴⁵ KRAMAR, R., *Natalka Sňadanko: „Jsem ráda, když v Santa Barbarě seženu brokolici“*. „Ukrajinský žurnál. České vydání“ 2/2006, s. 56.

Následkem politicko-ekonomických podmínek z Ukrajiny v posledních dvaceti letech odešlo velké množství obyvatel do rozvinutějších zemí. Ukrajinská inteligence sice svou vlast hromadně neopouští, přesto je tu exilová tvorba střední a starší generace nečekaně bohatá. Připomeňme jen namátkou undergroundového šedesátníka Volodymyra Dibrovu (nar. 1951) či anglicky píšící Britku s ukrajinskými kořeny Marynu Lewyckou (nar. 1946). USA jakožto silně kontrastní prostředí, v němž vynikne ukrajinská mentalita, popsala ve svém nejznámějším románu Oksana Zabužko. *Polní výzkum ukrajinského sexu* vznikl během jejího stipendijního pobytu v USA v roce 1994. Ostatně i Jurij Andruchovyč bydlí střídavě v Berlíně a Ivano-Frankivsku a jako mnoho dalších mluví plyně polsky a německy. I mezi mladou generací není odchod na Západ za prací či studiem nic neobvyklého a bylo jen otázkou času, kdy bude i toto téma literárně zpracováno. Reflexe pracovní-studijního pobytu v Německu se objevila ve *Sbírce vášní* Natalky Šnadanko (*Kolekcija prystrastej*, česky 2011 v překladu Rity Kindlerové), svůj život v Londýně promítla do povídkového debutu *36 písní o životě (36 píseň pro žytť'a)* také Kateryna Chinkulova, dlouhodobý pobyt v USA zase (především ve své poezii) reflektuje Oksana Lucyšyna. Cestu do Londýna a setkání s tamními otrocky pracujícími nelegálními imigranty vylíčila ve svém druhém, autobiograficky laděném románu *Nemysli na červené (Ne dumaj pro červone)* novinářka Svitlana Pyrkalo, jež působí v Londýně jako korespondentka ukrajinského rozhlasu. Také v polské literatuře se projevila emigrační vlna, jež rapidně zesílila vstupem Polska do Evropské unie (2004) a kulminovala v období vlády Jaroslawa Kaczyńského v letech 2006-2007. V té době odešli do zahraničí mnozí mladí autoři a autorky, ať už přechodně a z ekonomických důvodů jako Joanna Pawluśkiewicz a Grzegorz Kopaczewski, nebo natrvalo (motivováni spíše politicky) jako Hubert Klimko-Dobrzaniecki a Jan Krasnowolski.¹⁴⁶

Kategorií samou pro sebe jsou texty mladých ukrajinských prozaiků, které vznikly během tvůrčích stipendijních pobytů u nadací v Polsku, Německu či Rakousku. Zcela zásadní roli totiž v podpoře mladé

¹⁴⁶ Více viz např. MARKOVÁ, L., *Emigrační tvorba mladých prozaiků a prozaiček* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého 2011.

ukrajinské kultury hrají polské instituce a nadace. Rezidenční pobyt v krakovské nadaci Willa Decjusza absolvoval bezpočet mladých ukrajinských „nadějí“ díky polsko-ukrajinsko-německému projektu Homines Urbani.¹⁴⁷ Svůj tvůrčí pobyt v Krakově popisuje například Sofija Andruchovyč v knize *Ženy svých mužů (Žinky jichnich čolovikiv)*. V Krakově byli hosty i mladí překladatelé a básníci Andrij Ljubka a Ostap Slyvynskij, prozaička Kseňa Charčenko, novinář a prozaik Oleh Kocarjev, a samozřejmě také Nataľka Šnadanko a Serhij Žadan. V rozvíjení německo-polsko-ukrajinské kulturní výměny a spolupráce pokračuje i trojjazyčný kulturní časopis „Radar“.¹⁴⁸ Důležitým centrem vědecké reflexe polsko-ukrajinských literárních vztahů je oddělení komparatistiky Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani vedené prof. Bakuľou.¹⁴⁹ Prakticky celá mladá generace ukrajinských autorů a autorek díky soustavné polské podpoře umí polsky a překládá polskou literaturu do ukrajinštiny. Velkorysá polská podpora ukrajinských talentů tak bude přinášet ovoce oběma stranám ještě desítky let.

6.5 Popová literatura

Další skupinu autorů a autorek spojuje využívání prvků a konvencí masové a populární kultury v prózách, které jsou zároveň pojímány jako elitní. To se projevuje na několika úrovních: na úrovni textové jde o stylizaci do žánrů populární literatury, jako je fantasy, thriller či horor (Ljubko Dereš, v Polsku Łukasz Orbitowski, Jan Krasnowolski), přímo v textu pak využívají odkazy k popkulturním ikonám, citace písňových textů, méně už literatury (nota bene je zajímavé, že tak rozdílné autorské osobnosti jako Serhij Žadan, Irena Karpa a Kataryna Chinkulova nechávají shodně své postavy poslouchat Lou Reeda). Logicky jsou používány především v textech, které líčí prostředí subkultur současné

¹⁴⁷ Více informací viz stránky projektu. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://www.villa.org.pl/index.php/pl/programy-archiwalne/55-homines-urbani/216-homines-urbani-stypendia-i-stae-dla-pisarzy-i-tumaczy>.

¹⁴⁸ Časopis dostupný také ve verzi on-line [04.04.2013]: <http://e-radar.pl/>.

¹⁴⁹ Srov. např. BAKUŁA, B. (red.), *Polska – Ukraina: partnerstwo kultur*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003; BAKUŁA, B. (red.), *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2001.

mládeže a snaží se tak zachytit jejich podobu, idoly, „hodnoty“. Zároveň dovolují mladému čtenáři se s takovým textem identifikovat a zvyšují tak atraktivitu čteného. Hlubší opodstatnění popkulturní intertextuality v díle mladých ukrajinských prozaiků a prozaiček bychom zřejmě hledali marně. Popoví autoři se obvykle vyznačují také používáním nadměrného množství anglicismů (Ljubko Dereš, Irena Karpa, v Polsku Dorota Masłowska).

Jurij Andruchovyč uvedl v rozhovoru pro týdeník „Przekrój“, že „všichni ukrajinští spisovatelé prochází v Polsku zkouškou ohněm. Polsko je pro ukrajinskou literaturu očištěm.“¹⁵⁰ Západní vydavatelství si totiž často vybírají ukrajinské autory právě podle jejich úspěchu na polském literárním trhu. Touto cestou se v Německu prosadil nejen Andruchovyč, ale i jeho mladší kolegové Serhij Žadan a Taras Prochasko.¹⁵¹

Ukrajinská literatura má dvacet let po svém povstání z popela status jakési mladší sestry literatury polské, jež je svou sestrou chráněna, podporována, snad i kultivována, ale zcela jistě inspirována. V současné prozaické produkci v obou jazycích najdeme překvapivě mnoho společných východisek, totožných autorských intencí a strategií, souvztažných tematických okruhů a paralel, jež by si zasloužily samostatný výzkum. Zde jsou dvě z nich.

6.6 Paralely: Sofija Andruchovyč a Sylwia Chutnik

Prozaička, překladatelka a publicistka Sofija Andruchovyč (nar. 1982) je dcerou spisovatele Jurije Andruchovyče a manželkou básníka Andrije Bondara. Debutovala časopisecky ve dvaceti letech, ve třidvaceti získala stipendium v Krakově v rámci polsko-německo-ukrajinského programu

¹⁵⁰ „Wszystcy pisarze ukraińscy przechodzą przez sprawdzian w Polsce - tu jest czyściciel literatury ukraińskiej.“ SOBOLEWSKA, J., *Polska to nasz czyściciel. Z Jurijem Andruchowym rozmawia Justyna Sobolewska*. „Przekrój” 16/2005, dostupné on-line [04.04.2013]:

http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0963. Překlad autor.

¹⁵¹ Více na téma ukrajinské literatury v Polsku viz např. JENIŠTA, J., *Ukrajinská literatura v Polsku (2005)*, „iliteratura.cz“, 1. 8. 2005. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/17675/ukrajinska-literatura-v-polsku-2005>.

Homines Urbani. Výsledkem pobytu je sbírka povídek *Ženy svých mužů* (2005), ve které mimo jiné popisuje prostředí vily, v níž se střídají a společně sdílejí prostor mladí spisovatelé z různých zemí. Autorka zručně skicuje jejich portréty a domýšlí jejich životní osudy. Postava uklízečky paní Doroty s odstupem a sympatickým „selským rozumem“ komentuje chování mladých „talentů“, jejich návyky, zlozvyky a obsese, družnost i osamění. Téma všech povídek je naznačeno už v titulu knihy: Různorodé postavy žen z různých sociálních prostředí mají jedno společné – do jejich životů zasahují muži, většinou osudově a negativně. Hrdinky knihy však nemají sílu se svých mužských protějšků zbavit, nekladou odpor, iracionálně ve vztazích setrvávají a jsou jaksi „smířeny s osudem“.

Knihu spojuje podobná autorská intence s *Kapesním atlasem žen* (*Kieszonkowy atlas kobiet*, 2009) o tři roky starší polské prozaičky Sylwie Chutnik. V prozaickém debutu Chutnik se projevil jak autorčin varšavský patriotismus, tak její feministické a sociální cítění. Ve čtyřech varšavských příbězích představuje čtyři postavy – Černou Máňu, Paní Marii, Marušku a pannopána Mariána, z nichž každá patří do jiné generace a snad i sociálního prostředí, ovšem společné mají nejen jméno (variance na Pannu Marii, „královnu Polska“) a bydliště – Opaczewskou ulici na varšavské Ochotě.

Každá z nich prožívá určitý druh sociálního vyloučení. Černá Máňa je prostě děvče, jež prodává se svou matkou hrnce na tržnici. Patologické prostředí, z něhož se nedokáže vymanit, a nerovný vztah s opačným pohlavím, ji však postupně strhne na samé dno. Paní Marie je důchodkyně, která celý život strávila ve vzpomínkách na válku. Má špatné svědomí, protože jako jediná z rodiny, ze sousedů i spolužaček přežila popravu, znásilňování, nálety a transporty. Chutnik tu rozehrává motiv války jako z principu mužské záležitosti, vůči níž je žena bezbranná a odsouzená k pasivitě. Pannopán Marián se na první pohled do ženské společnosti nehodí, je to postarší elegantní pán, který se však ve skrytu domova obléká do svatebních šatů, vyšívá a peče cukroví. Vymyká se klasickému genderovému stereotypu: necítí se být homosexuálem, za něhož by jej rádo označilo jeho okolí, ale ženský

prvek v něm je natolik silný, že mu znemožňuje žít se ženou, a proto je odsouzen k samotě. Poslední postavou je enfant terrible Maruška, malá revolucionářka, která se rozhodla tropit špatnosti a terorizovat své okolí, což lze interpretovat jako výbuch potlačované, leč bytostné potřeby vzpoury proti patriarchátu.

Obě autorky nejlépe ovládají žánr povídky nebo obecně kratší literární útvary (obě jsou známy i angažovanou esejistikou). Jejich texty mají vždy ironický podtext, líčení jsou záměrně hyperbolizována, jednoduchá dějová linie ustupuje popisným pasážím, jež jsou bohaté a detailní. Obě autorky dokážou čtenáře přimět k dokonalému „procítění“ svého textu. Ve své fascinaci popisovaným jevem nerozlišují mezi krásou a ošklivostí, morálkou a zvrhlostí; hodnocení nechávají plně na úsudku čtenáře. Obvykle se soustředí na podrobné vykreslení prostředí, v němž postavy sehrávají náznaková monodramata a zase jej opouštějí. Takovým mikrokosmem může být společná kuchyně, veřejná toaleta, garsonka v paneláku nebo činžovním domě, tržnice i dětské hřiště. Obě mladé spisovatelky mají tedy dosti blízký styl psaní využívající prvku feministického diskurzu. Zatímco Chutnik vytváří nezúčastněného, bezcitného, až cynického vypravěče, u Andruchovyč je vypravěč subjektivizovaný a představuje autorčino alter ego.

Není jistě náhodou, že první román Sofije Andruchovyč *Losos (Sjomba)*, (2007) na obálce jeho polského vydání doporučovala právě Sylwia Chutnik.

6.7 Paralely: Serhij Žadan a Michał Witkowski

Už první sbírka povídek Serhije Žadana (nar. 1974), *Big Mac (Big Mak)* z roku 2003, prozrazovala, že máme co do činění s výjimečným vypravěčským talentem. Ačkoli se Žadan v té době už deset let věnoval poezii a publikoval pět básnických sbírek, patřila jeho dosavadní tvorba obsahově i čtenářským ohlasem k literárnímu undergroundu. Teprve nečekaný úspěch prozaického debutu mu otevřel cestu k širší čtenářské obci.

V povídkové knize *Big Mac* (český překlad Alexej Sevruc a Miroslav Tomek, 2011) vypravěč, alter-ego autora, cestuje po střední Evropě, konkrétně po německojazyčném prostoru (Berlín, Vídeň, Linec, Mnichov), a na své cestě potkává bizarní postavičky outsiderů různých národností, převážně však ze zemí bývalého východního bloku. Každá z postav se snaží „nějak žít“ v západním precizním a dokonalém (a proto absurdním) světě, většinou uzavřená ve své ulitě, případně žijící v podobně smýšlející komunitě. Žadana zajímají individuality vymykající se ze standardu západní společnosti. V podtextu všech povídek cítíme ironické pohrdání západní konzumní společností, která na jakoukoli odlišnost nahlíží povrchně a s blahosklonným úsměvem.

Michał Witkowski taktéž debutoval básnickou sbírkou (k níž se dnes už nehlásí), pozornost však vzbudil teprve v roce 2001 povídkovým souborem *Copyright*. I Witkovského hrdina je totožný s autorským subjektem, i on líčí (mimo jiné) cestu do Německa, s tím rozdílem, že vše líčí nostalgickými očima dítěte. Kult západních produktů, žvýkaček s kačerem Donaldem, fascinace bohatstvím západní společnosti let osmdesátých, jako by u Witkovského předjímal Žadanovo vystřízlivění devadesátých let.

Žadanovým „opus magnum“ je román *Depeche Mode (Depeš Mod)*, odehrávající se v Charkově a okolí v roce 1993. Tři mladíci se v něm vydávají na několikadenní alkoholovo-drogovou „jízdu“ po industriální krajině. Důvodem jejich putování je hledání společného kamaráda Karburátora, jemuž mají oznámit, že mu zemřel otčím. Mezitím se však pod vlivem omamných látek různého druhu pouštějí do dobrodružství na hranici zákona a daleko za hranicí lidského pudu sebezáchovy. Žadan zde dokázal bravurně vykreslit ukrajinskou realitu počátku devadesátých let, dobu na pomezí dvou epoch. Zbytky sovětského impéria představuje v hroutící se, karikované podobě. Represivní orgány zosobněné milicionářem Mykolou Ivanovyčem se sice snaží nadále nahánět hrůzu, ale v podstatě jsou bezzubé. V groteskně absurdních detailech starý systém prosakuje z každé stránky v různých projevech doby, ať už je jím ukradená busta maršála Molotova nebo soudružský návod na výrobu výbušnin.

Na druhé straně se již rodí amerikanizovaný svět divokého kapitalismu, velkého byznysu s ethanolem a topnými oleji, svět nově vznikající oligarchie (ropné, uhelné, mediální), který ovšem k hrdinům proniká zatím docela okrajově. Bizarně působí kombinace obojího, například v neskonale humorné scéně z mítinku amerického mormonského „misionáře“ Johnsona-a-Johnsona (!) s místním publikem složeným z důchodců, opilců a invalidů, přilákaným Johnsonovým zářivým úsměvem a reklamou v médiích. Scéna patřící k nejzábavnějším momentům celé knihy nachází paralelu se scénou s podobnou hromadnou propagací „zázračného amerického džemu“ z *Královny Barbary* Michała Witkowského. Právě tento román (dopodrobna popsáný v jiné kapitole) tvoří tematický pendant k Žadanově postsocialistickému šedévru *Depeche Mode*.

Druhý Žadanův román *Anarchy in the UKR* je rozdělen na čtyři části, z nichž každá má deset kapitol. Jedná se o jakousi autorovu časoprostorovou nostalgizující vzpomínku na 80. léta, čas jeho dětství a dospívání. Silně osobní autorský monolog je opět scelen motivem putování, tentokrát za kořeny ukrajinského anarchismu počátku 20. století. Dějová linie je zde výrazně oslabená a omezená na filmové obrazy. Nahrazují ji lyrizované popisy míst utkvělých v autorově paměti a esejistické úvahy.

Knih *Hymna demokratické mládeže (Himn demokratyčnoji molodí)* posunuje vyprávění v čase do pokročilých devadesátých let, kdy nová „ideologie“ (kapitalismus) v zemi na pokraji ekonomického kolapsu začíná pomalu vytlačovat reminiscence sovětské minulosti. Postavy připomínající outsidersy z *Depeche Mode* tentokrát nacházíme v titulní „demokratické“ éře, kdy solidaritu rychle nahradilo brutální (a přitom opět groteskní) tržní chování.

Po čtyřleté prozaické odmlce autor v roce 2010 publikoval svůj čtvrtý román *Vorošilovgrad (Vorošylovhrad)*, nazvaný podle jednoho z center Donbasu na východě Ukrajiny (dnes Luhansk). Žadan se v této silně industrializované oblasti narodil. V knize navazuje na román *Depeche Mode*, ale jeho hrdinové už dospěli – nyní je jim třicet let a stále se snaží uspořádat si vlastní životy, potýkají se s dluhy a neschopností začlenit se

do většinové společnosti. Román vyznívá o poznání melancholičtější a skeptičtější než předešlé texty.

Žadan má v současné ukrajinské literatuře zvláštní pozici, v níž působí jako solitér. Stojí totiž mimo veškerá tradiční centra ukrajinskojazyčné kultury (Lvov, Kyjev, Ivano-Frankivsk) a jako jediný literárně zpracovává (post-)industriální prostředí ruskojazyčného východu. Postmoderní groteska, věčné alkoholické opojení, absurdnost postsovětského světa – to vše spojuje Žadanovy romány i s dílem Jurije Andruchovyče, ovšem pro tohoto o čtrnáct let staršího autora je typický dialog s kánonem ukrajinské (a světové) literatury, především s modernisty 20. – 30. let 20. století. V Žadanově próze taková návaznost chybí.¹⁵² Naopak převažuje punkový, nihilistický přístup, světonázorově blízký levicovému anarchismu. V banálnější podobě podobné tendence zjistíme i v tvorbě Ljubka Dereše, okrajově snad i u Ireny Karpy. Využíváním citací masové kultury a intertextualitou má blízko k „popové“ literatuře, ale levicově angažovaný, protikonzumní podtext jeho próz jej z této skupiny vyděluje. Přestože navazuje na silný postmoderní proud v ukrajinské próze, není příznivcem divokého, spontánního stylu psaní, naopak jeho texty jsou formálně pečlivě vystavěné, strukturované, což je ovšem v přímém kontrastu s jejich „punkovým“ obsahem a kolokviálním jazykem.

Nostalgické vzpomínky na dětství v socialistickém táboře, jeho postupný rozklad a všeobecný marasmus let devadesátých, konzumní společnost jako jeden velký supermarket, v němž však není místo pro fantazii – to jsou velká témata, jež spojují tvorbu Ukrajince Serhije Žadana a Poláka Michała Witkowského. Jejich texty v sobě mají revoluční, rozvratný, dekonstrukční náboj, střídaný absurdní groteskou i melancholií. V neposlední řadě je to i spojující motiv cesty, přítomný ve většině Žadanových textů, stejně jako ve Witkowského *Královně Barbaře* a v povídce *Kolaborace* ze souboru *Fototapeta*. Právě v *Kolaboraci*, groteskním vyprávění o zájezdu do Sovětského svazu, se propojují nejen

¹⁵² Snad kromě již zmíněných inspirací futurismem a fascinace anarchistickou historií Ukrajiny počátku 20. století. Naproti tomu literární intertextualita je typická pro Witkowského tvorbu.

Gombrowiczovy, Bulgakovovy a Andruchovyčovy vlivy, ale i pozoruhodně „žadanovský“ rukopis.

7. Estetika *campu* v textech mladých polských prozaiků

7.1 Úvod

V roce 1964 publikovala americká literární teoretička Susan Sontag dva texty, které ji proslavily a zařadily mezi nejvýznamnější americké literární teoretiky 20. století. První z nich, esej *Proti interpretaci*, prosazoval provokativní názor, že interpretace, která ignoruje „transcendentní sílu“ literárního díla a místo toho se zabývá umělými literárněvědnými konstrukty, jako jsou „obsah“ a „forma“, se stává „pomstou intelektu na umění“.¹⁵³

Přejděme však rovnou ke druhému, přelomovému textu, nazvanému *Poznámky o fenoménu camp*. Susan Sontagová v něm jako první popsala kulturně-estetický fenomén, nazývaný *camp*. Jak se pokusíme dokázat, tento fenomén měl bezprostřední a zcela zásadní dopad také na tvorbu mladé generace polských autorů a autorek. Pojem *camp* bude totiž možná hlavním klíčem k pochopení tvorby mladých prozaických individualit.

Slovo *camp*¹⁵⁴ bylo na začátku 20. století považováno za archaický anglický výraz pro „činy a gesta s přehnaným důrazem“. Později se však opět dostalo do užívání jako synonymum pro přepjatost, afekt, stylizaci, hyperbolu či prosté přehánění. Teprve v 60. letech 20. století bylo toto slovo, potažmo jev, který označuje, blíže prozkoumáno, a zásluhu největší na tom má právě Susan Sontag. Ne náhodou její přelomový esej

¹⁵³ SONTAG, S., *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books 1990, s. 240.

¹⁵⁴ Slovo *camp* v anglickém originále vystupuje především jako adjektivum (*camp*, řídčeji *campy*) či substantivum, stále častěji je však používáno i jako sloveso – *to camp* – ve významu „chovat se výstředně“. V polském kontextu se ustálila forma sub. *camp/kamp*, adj. *campowy/kampowy* a verb. *campować/kampować* (vyskytuje se zřídka). Do českého jazyka slovo vstoupilo jako neologismus teprve v roce 2000, překladatel *Poznámek o fenoménu camp* Martin Pokorný použil „pro přehlednost“ u adjektiv pouze tvar *campy* a *camp* vyhradil pro substantivum.

Je zajímavé, jak je slovo *camp/kamp* uzavřené vůči nezasvěceným. Svou homonymií s jinými slovy vlastně „mate stopu“ a je tak srozumitelné pouze těm, kterým bylo nejdříve vysvětleno, nebo kterých se přímo týká. V angličtině je často mýleno s homonymem *camp* – tábor, osada, ale také louka, pastvina; v polštině kromě významu „obóz dziesięcy lub młodzieżowy, zwłaszcza w krajach anglosaskich“ našel výraz uplatnění v podobě neosémantismu: *kampować, kamping* – „takyta w grach komputerowych polegająca na przebywaniu tylko w jednym miejscu na planszy (najczęściej w ukryciu, posiadając za broń karabin snajperski)“.

O tom, že je výraz nesrozumitelný také českému čtenáři, svědčí fakt, že byl v roce 2004 zmíněný esej v českých nekrolozích Susan Sontagové uváděn jako *Zápisky z tábora*. Pro potřeby tohoto textu jsme se rozhodli vytvořit podle polského vzoru adjektivum *campový*, které je na rozdíl od anglického *campy* ohebné a češtině bližší.

začíná slovy: „Mnoho věcí na světě nedostalo žádné jméno – a mnoho věcí, které je dostalo, nebylo nikdy popsáno.“¹⁵⁵ Fenomén *camp* byl totiž do té doby jedním z nich.

7.2 Estetika *campu*

Položme si otázku, zda a jakým způsobem můžeme *camp* stručně charakterizovat. Susan Sontagová ve svých *Poznámkách o fenoménu camp* záměrně nevolila formu eseje či odborné stati, ale formu číslovaných poznámek. V padesáti osmi bodech se jí podařilo téma popsat vyčerpávajícím způsobem.

Jako zásadní se jeví poznámky č. 34-38. Připomeňme si základní teze v nich uvedené:

1. *Campový* vkus odmítá kategorii „dobré“ – „špatné“. Pro umění navrhuje odlišné (či doplňkové) kategorie jako „zvláštní“, „oslnivé“, „stylové“.

2. *Camp* přináší do estetiky pojem „vnímavost“ (angl. *sensibility*). Prvním druhem vnímavosti je vnímavost vysokého umění. To vnímá umění a život skrze axiologii morálních hodnot. Na nejvyšším místě tedy stojí „pravdivost“, „krása“, „mravnost“, či „vážnost“. Druhým druhem vnímavosti je vnímavost moderny, avantgardy. Ta vnímá umění především skrze konflikt morálky (etiky) a estetiky, antinomii „pravdivosti“ a „lživosti“, „krásky“ a „ošklivosti“. Často zaměňuje „dobré“ za „špatné“ a naopak, využívá napětí mezi „mravním a estetickým zanícením“.¹⁵⁶ Třetím druhem vnímavosti je vnímavost *campová*, která rezignuje jak na morální axiologii, tak i onen konflikt etiky a estetiky a soustředí se výlučně na estetiku: „Camp označuje soustavně estetické prožívání světa. Ztělesňuje vítězství „stylu“ nad „obsahem“, „estetiky“ nad „morálkou“, ironie nad tragédií.“¹⁵⁷

¹⁵⁵ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*. „Labyrint Revue“ 7-8/2000, s. 80.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 85.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 85.

V 60. letech 20. století se fenomén *camp* stal součástí popkultury. Zatímco do té doby můžeme mluvit jediné o *campování* nevědomém, naivním (autor vytvoří dílo, které je později čtenářem interpretováno skrze *campovou* estetiku, takto můžeme jako *campové* chápat jak operetu *Růžový kavalír*, tak Caravaggiovy obrazy či secesní nábytek), v 60. letech začalo být *campové* nahlížení světa součástí autorských strategií. V celých 70. i 80. letech stavělo množství kulturních (a zvláště popkulturních) jevů na prvcích převzatých z *campu* (záliba v kýči, stylizace, teatrálnost, genderová nevyhraněnost, umělost; připomeňme hudbu a image Davida Bowie či Eltona Johna, filmy Rainera Wernera Fassbindera či romány Richarda Brautigana). Na přelomu tisíciletí pak došlo k obnově zájmu o *camp*, v kinematografii prostřednictvím filmů Pedra Almodóvara či Françoise Ozona, v próze zmiňme Hollinghurstovu *Linii krásy*, za kterou autor v roce 2004 obdržel prestižní britskou Man Booker Prize.

V Polsku byl slavný text Susan Sontagové uveřejněn už v roce 1979¹⁵⁸ (zatímco v češtině vyšel teprve v roce 2000 v překladu Martina Pokorného), od 90. let byl pojem *camp* v Polsku známý především zásluhou filmových, později i literárních kritiků. „Naivní“ *campové* postupy sice najdeme už v dílech Witolda Gombrowicze,¹⁵⁹ později i Mariana Pankowského¹⁶⁰ a Jerzyho Nasierowského,¹⁶¹ středem pozornosti se však *camp* stal až u mladé generace polských prozaiků, narozených po roce 1970.¹⁶² Značná pozornost byla tomuto fenoménu věnována především v okruhu krakovského časopisu „Ha!art“; bylo mu věnováno i samostatné číslo.¹⁶³ Projevům *campové* estetiky v polské próze po roce 1989 věnovala svou doktorskou práci lodžská literární vědkyně Magdalena Lachman; nachází je především v textech generace bruLionu – Manuely Gretkowské, Darka Fokse, Krzysztofa Vargy a Marka

¹⁵⁸ SONTAG, S., *Notatki o kampie*. „Literatura na Świecie“ 9/1979.

¹⁵⁹ Jeho román *Posedlí* označil kritik Piotr Kletowski přímo za manifestaci literárního *campu*. Srov. KLETOWSKI, P., *100 filmów kamponych*. „Ha!art“ 1 (18)/2004, s. 65.

¹⁶⁰ Srov. monografické číslo časopisu Ha!art 1 (18)/2004.

¹⁶¹ Viz NASIEROWSKI, J., *Zbrodnia i...* Kraków: Korporacja Ha!art, 2006.

¹⁶² Ne náhodou mladí autoři deklarují spřízněnost právě s texty W. Gombrowicze. O tom více např.: BOŘILOVÁ, M., *Recepcja Witolda Gombrowicza w współczesnej literaturze polskiej* [rukopis]. Diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.

¹⁶³ „Ha!art“ 1 (18)/2004.

Bieńczyka.¹⁶⁴ Vztah *campu* a populární kultury zkoumala ve své časopisecké studii katovická anglistka Anna Malinowska.¹⁶⁵

S *campovou* estetikou se v různých podobách setkáme především u Michała Witkowského, Bartosze Żurawieckého, Doroty Masłowské, Jana Krasnowolského, Łukasze Orbitowského, Sławomira Shutyho, Sylwie Chutnik a Małgorzaty Rejmer. Tito mladí prozaici a prozaičky však s tezemi Susan Sontag nakládají každý po svém a chápou je jako jednu z více možných postmoderních autorských strategií. Konsekventně „*campový*“ zatím v polské próze zůstává jen Michał Witkowski. V posledních letech začal být termín *camp* používán především v kontextu tzv. queerové literatury, pozornost je mu věnována i v rámci queer a gender studies.

7.3 Politizace versus dekonstrukce

Sontag tvrdí: „Zdůrazňovat styl znamená ztenčit obsah či zavést přístup, který se k obsahu staví neutrálně. Je zcela očividné, že vnímavost *campu* je nezúčastněná, depolitizovaná – anebo přinejmenším apolitická.“¹⁶⁶

Ačkoli *camp* jako estetický fenomén byl Sontagovou definován jako striktně až bytostně nepolitický (či apolitický), dalo by se říci, že přece jen zpolitizování podlehl, a to ještě v 60. letech, v kontextu americké kultury. Příkladem je percepce kanonického *campového* románu Williama S. Burroughse *Nahý oběd*. Ačkoli byl psán jako dílo ryze individuální, autorem charakterizované jako záznam drogového deliria, dnes je mnohými chápán jako „satira na mechanismus moci“ a reprezentativní dílo beatnického hnutí.¹⁶⁷

Campová díla se nikdy politizaci neubráníla, snad už jen z prostého důvodu, že jejich percepce se odehrávala (a odehrává) v dobovém

¹⁶⁴ LACHMAN, M., *Op. cit.*, s. 10.

¹⁶⁵ MALINOWSKA, A. *Kamp, popkultura, literatura: literatura kampowa w kontekście kultury masowej*. „Literacje“ 1 (15)/2009, s. 86-91.

¹⁶⁶ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 82.

¹⁶⁷ Nota bene i Kunderův *Žert* byl mnohými hodnocen jako „politický a sociologický dokument, věrná kronika přízračné reality, záznam všedního života v lidové demokracii (...)“. Srov. KUNDERA, M., *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1969 (komentář na přebalu třetího vydání).

diskurzu, který nemůže být oddělen od společnosti, která jej tvoří, nemůže být tedy nikdy neutrální. Ano, autoři zřejmě mohou zvolit neutrální, nezúčastněný přístup, interpretace jejich díla však bude vždy podmíněna dobou a společností, ve které vzniká. Příkladem je percepcie Witkowského *Chłpnic* v Polsku. Ještě rok po vydání měla kniha etiku sociologické sondy, reportážního románu ze života okrajové komunity.¹⁶⁸ Jen málokdo v románu hledal (a rozpoznal) *campovou* výstřednost. Bylo to však způsobeno také faktem, že se estetika *campu* začala v Polsku prosazovat v době, kdy literární salony vzrušovala vlna tzv. angažované prózy, v důsledku čehož se u mladých autorů a autorek jaksi paušálně předpokládalo, že i jejich tvorba bude především politicky angažovaná.

Campové romány však jdou většinou proti společenskému diskurzu své doby, nebo se mu zcela vyhýbají. To má často za následek jejich nepochopení. Tato díla byla a stále jsou hodnocena podle kritérií „vysokého umění“ – tedy kritérií morálky, krásy či pravdivosti, nebo podle kritérií umění avantgardního, zdůrazňujícího konflikt mezi morálkou a estetikou. Význačný polský kritik a básník Karol Maliszewski ve své recenzi *Chłpnic* sice jejich *campovou* inspiraci zmiňuje, ale dále píše: „Ta kniha láká a odpuzuje zároveň. Přitahuje jako výprava do tajemné „černé země“, při níž cestovatel objevuje neznámé způsoby chování, slova (...), gesta a rituály, ale také odpuzuje, vzbuzuje úzkost svou ošklivostí, morální špínou života individuí, která v parcích a na záchodcích loví mladé chlapce a intenzivně osnují plány, jak se jim dostat do kalhot. A čtenář začíná přemýšlet, s čím má co dočinění. Jestli Witkowski napsal monografii subkultury, sociologickou sondu ozdobenou humoristickými žánrovými scénkami, nebo je čtený text svobodnou konfabulací, typickou pro literární tvorbu? Získáváme dojem, že ta nejistota, pokud jde o kategorii a charakter textu, se vznáší nad celou knihou, nejistota ve výběru úhlu pohledu a výběru jazyka.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Namátkou vybrané charakteristiky *Chłpnic*, které se objevily v deníku *Gazeta Wyborcza* v průběhu roku 2006: „książka o przygnębiającej kondycji homoseksualistów w PRL-u“ (Łukasz Grzymisławski), „w przewrotny sposób podejmująca temat mniejszości seksualnych“ (Katarzyna Fryc), „powieść-reportaż“ (Sebastian Łupak) atd.

¹⁶⁹ „Ta książka frapuje i odrzuca jednocześnie. Wciąga jak podróż po tajemniczym „czarnym lądzie“, odkrywająca przed zdumionym podróżnikiem nieznanne zachowania, słowa (...), gesty i rytuały, lecz i odrzuca, przytłacza ohydą, moralnym brudem życia osobników polujących w parkach i szaletach na młodych chłopców i intensywnie myślących o tym, jak by tu się dostać do ich rozporków. I czytelnik

Nabízí se ale otázka: o jakou nejistotu tu vlastně Maliszewskému jde? Není ona nejistota náhodou známkou vybočení *Chlípnic* z obecného společenského diskurzu? Diskurzu, který je připraven se zabývat otázkami společenskými, sociologickými, otázkami detabuizace a emancipace sexuálních či jiných menšin, ale nepřipouští jejich *campovou* estetizaci? Exkurz do prostředí sexuální menšiny tedy může (v rámci převládajícího společenského diskurzu) sloužit jedině jako reportážní základ (důkazní materiál?) k diskusi na aktuální téma, není však myslitelné, aby byl „jen“ čirou *campovou* hříčkou. Ta by totiž daný, „tvrdý“ společenský diskurz zpochybnila a dekonstruovala.

Zkusme jít ještě dále, zaostřeme na recenzentův jazyk, už sám výběr slov totiž prozrazuje mnohé o diskurzu, kterého je recenzent součástí: s despektem označuje Witkowského postavy jako „individua“ (ošklivé, nemorální osoby), která vedou život plný „morální špíny“ a „v parcích a na záchodcích“ (ošklivá, nemorální místa) loví „mladé chlapce“ (krásní, morální jedinci). Jestliže se však do *Chlípnic* začteme, zjistíme, že tu o žádných „chlapcích“ není řeč, Witkowského vošoust je naprosto jiného ražení, věkově i vzhledově podobný spíše recenzentovi.

Dále už můžeme spíše spekulovat: stejně, jako se recenzent ocitl ve vlnném hledáčku Witkowského postav jako potenciální objekt touhy, což u něj způsobilo „nejistotu“, strefuje se Witkowski celým svým *campovým* románem do současného společenského diskurzu, a tím jej nahlodává, „změkčuje“, dekonstruuje. Jak praví Susan Sontag: „*Camp* rozpouští každou mravnost. Neutralizuje mravní pobouření a pobízí k hravosti.“¹⁷⁰

Vypravěč v *Chlípnicích* zpočátku hraje roli osoby „zvenčí“, jež není součástí prostředí, jež popisuje. Hraje roli „pana novináře“, který přišel dělat rozhovor:

Je to nechutné. Nechutné a zajímavé zároveň. Tohle přece nemůžu publikovat. Jak taky? Jak s tímhle naložit? Reportáž pro Politiku? „Na

zaczyna się zastanawiać, z czym ma do czynienia. Czy Witkowski napisał monografię środowiska, rozprawkę socjologiczną ozdobioną humorystycznymi scenkami rodzajowymi, czy też czytany tekst jest swobodną konfabulacją charakteryzującą utwór literacki? Odnosi się wrażenie, że ta niepewność co do kategorii i charakteru tekstu unosi się nad całą książką, niepewność wyboru postawy i wyboru języka.“ MALISZEWSKI, K., *Utracona część literatury polskiej*. „Czas Kultury“ 1/2005, s. 121.

¹⁷⁰ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 86.

*vlastní oči“? Jak? (...) Jaký zvolit jazyk? (...) nedivím se, že o tom reportáž nikdy nikdo nenapsal!*¹⁷¹

Ovšem s postupem dalších čtyřiceti stran se vypravěč zcela mění – přiznává si, že je nedílnou součástí prostředí, které popisuje; nachází způsob, formu, jazyk:

*Opakovat ta slova tak dlouho, až tu svou kasárenskou lepkavost ztratí.*¹⁷²

*(...) hřích už neexistuje. Vyprchal, vsákl se do písku jako těch pár kapek, který ze sebe setřesou, když se vracej z moře. Kam zmizel? Kdy?*¹⁷³

Padlo poslední tabu, vypravěč přechází z jazyka „publicistiky“ do živé, hovorové řeči. V překladu do češtiny je přechod, změna kódu, ještě o něco výraznější. Počínaje druhou částí knihy, nazvanou *Bužnovská bíč*, totiž vypravěč začíná hovořit obecnou češtinou.

Snaha o dekonstrukci ustálených společenských diskurzů je ještě patrnější v autorově druhém románu *Královna Barbara*, o jehož hrdinovi Witkowski prohlásil: „Vypravěč (...) je žvanící strojek. Vymyslel jsem si ho, abych pomocí něj ničil různé diskurzy: kamkoli takového hrdinu vypustíš, zabarví se přesně podle diskurzu, se kterým zrovna přijde do styku, a při té příležitosti ho ničí nebo dekonstruuje. (...) Je to skartovačka diskurzů.“¹⁷⁴

7.4 Špatný vkus a nostalgie

Camp chápe „špatný vkus“ jako produkt příliš vysokých, přehnaných, a v důsledku nenaplněných ambicí. Pod termínem „špatný vkus“ se skrývá nejen kýč, ale šířeji také věci či jevy výstřední nebo staromódní. *Camp* s ironií využívá všeho, co „špatný vkus“ obnáší, ale právě pomocí ironie se vůči němu zároveň vymezuje. Nelze tedy tvrdit, že každý kýč je

¹⁷¹ WITKOWSKI, M., *Chlípnice*. Praha: Fra, 2007, s. 20.

¹⁷² *Ibidem*, s. 20.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 66.

¹⁷⁴ „Narrator (...) to maszynka do gadania. Wymyśliłem ją sobie do niszczenia dyskursów: wpuszczasz takiego bohatera, a ten zabarwia się na taki kolor, na jaki dyskurs akurat napotka, i go po drodze niszczy albo dekonstruuje. (...) To niszcarka do dyskursów.“ BEREŚ, S., *Witkowski: Świat jest sztyty grubymi nićmi*. „Dziennik Polska-Europa-Świat“, 22. 08. 2007, s. 20.

automaticky *campový*. Je jím pouze ten, u jehož zrodu bylo jisté tvůrčí úsilí (vášeň), díky němuž na něj lze pohlížet se soucitnou ironií. „*Campový* vkus se živí z lásky, která byla vložena do určitých předmětů a osobních stylů“.¹⁷⁵

Je možné, že i Witkowski na kýč a jeho projevy hledí s láskou? Je jeho náklonnost ke zpodobňování kýče láskyplná? Zřejmě ano. A jejím hlavním nástrojem je nostalgie, podívejme se na část monologu Huberta z *Královny Barbary*:

O McDonaldech tebdá ještě nikdo neslyšel, ale na hlavní ulici založili Mister Beef. Tam se pořádaly zájezdy! Jaká vznešená atmosféra! Značkovéj personál, ve firemních hadrech a firemních kšiltovkách s nápisem Mister Beef, musel řídit provoz! Poněvadž se tam valily davy. Celá černouhelná pánev se valila, Sosnovec se valil, Myslovice se valily, důl Kanty a důl Andaluzie se valily. Salát v plastové vaničce, sýr na kostičky, vedle na kostičky šunka, listy salátu, kukurice, česnekovej a americkéj dresink! Příznám se, že jsem tác vyhodil spolu s nádobím do koše, protože jsem myslel, že je taky na jedno použití. Až napsali: „Prosíme nevyhazovat tácy“. Člověku se klepaly kolena, chodilo se tam jak do kostela, v nejlepších mokasínách, v nejlepších bílých ponožkách jak o svátcích. Kvůli těm bílým květináčům s intenzivně zeleným břechlanem, nádherným, umělým. Kvůli tomu červenému a bílému plastu všude kolem. Celej vycházející svět měl barvu červené a bílé umělé hmoty, tyhle barvy se doteď pojily jen s krabičkama marlborek. A na stěnách reliéfní obrazy ze zláčené kůže, hodiny ze zláčené kůže a dámy s koženou bižuterií. Božíšku! Jakej blahobyť! Šampón Wash & Go! Toble byla Andaluzie!¹⁷⁶

Sontag uvádí: „Vztah *campového* vkusu k minulosti je nesmírně sentimentální.“¹⁷⁷ Ani Michał Witkowski se nebojí být velmi sentimentální, především ve vztahu ke „špatnému vkusu“ svých hrdinů a prostředí, které je obklopuje. Pouze v *Královně Barbarě* se slovo „sztuczny“ (umělý) vyskytuje jedenadvacetkrát, slovo „plastikowy/plastik“ (umělá hmota) dokonce sedmatřicetkrát. A velice

¹⁷⁵ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 86.

¹⁷⁶ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*. Praha: Fra, 2012. s. 74-75.

¹⁷⁷ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 82.

často, stejně jako ve výše uvedené citaci, v kombinaci se slovem „piękny” (krásný, nádherný).

Witkowski si záměrně jako čas děje svých románů vybírá nedávnou minulost. V *Chlípnicích* to byly „zlaté“ časy socialismu 70. a 80. let, v *Královně Barbaře* jsou to divoká transformační léta devadesátá. Nedávná minulost není zvolena náhodně: není to už naše „současnost“, která je nám příliš blízká, příliš se nás týká, a není tedy dostatečně „literární“ či „románová“; nedávná minulost je už dostatečně daleko, abychom ji vnímali s nostalgií a sentimentem. Na druhou stranu však není příliš vzdálená, což nám umožňuje tyto růžové brýle nostalgie korigovat, protože si ještě stále pamatujeme, jakže to „bylo doopravdy“. Když čteme Hubertovy popisy nově nalezeného ráje v podobě fast-foodu Mister Beef, neubráníme se nostalgii, protože nám samým připomene chvíli, kdy jsme podobný podnik poprvé navštívili. Zároveň v nás však tentýž obraz vyvolává rozpaky, protože jsme se mezitím „poučili z kapitalismu“ a k fast-foodovému stravování se stavíme v lepším případě netečně. A v tom se zřejmě skrývá Witkowského *campový* klíč k literárnímu úspěchu: ve směsi medové, konejšivé nostalgie a zpytující ironie.

Musí však opravdu být Witkowského knihy přesyceny obrazy umělých břecťanů a pozlacené koženky? Briskní odpověď nám opět přináší Sontag, když uvádí: „Nejzazší tvrzení *campu* zní: je to dobré, protože to je příšerné.“¹⁷⁸ Citujme zvolání jedné z hrdinek povídky *Po sezóně*:

*A vůbec – Grażyna ukázala kolem sebe – ta hospoda je tak na hovno, až je krásná!*¹⁷⁹

A není to jen Witkowski, kdo balancuje na hranici nostalgie a ironie. V *Kapesním atlasu žen* Sylwie Chutnik ironicky popisuje módní přehlídku pouličních alkoholiků:

Vidělas někdy módní přehlídky pro alkáče? Pozvali si někdy na focení takovou Maňku? To by teprve byla událost. Žádné znuděné pózy, jen ty jejich spokojené úsměvy. Nejnovější kolekce roztrhaných kalhot. Opuchlá

¹⁷⁸ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 86.

¹⁷⁹ „A w ogóle – Grażyna zatoczyła ręką wokół – ta knajpa jest tak chujowa, że aż piękna!” WITKOWSKI, M., *Fototapeta*. Warszawa: W.A.B., 2006, s. 212. Překlad autor.

*ženská vyzyvavě opřená o popelnici. Další fotka: zakloněná hlava a pití z
flašky. Denaturát se dokonale doplňuje s purpurem šatů. Jenom pusou by
bezďačky nemohly otvírat, poněvadž místo bílých perliček mají černé díry a
smrt. Tuto sezónu jsou nejvíc v módě jizvy do skotského vzoru.*¹⁸⁰

7.5 Androgyn, hermafrodit a pojetí ošklivosti

„*Camp* představuje triumf bezpohlavního stylu.“¹⁸¹

Jak tvrdí Sontag, „androgyn je nepochybně jedním z velkých obrazů *campy* vnímavosti.“¹⁸² I u mladých polských autorů a autorek se zaujetí „bezpohlavností“ projevilo ve značné míře, dokonce bychom mohli konstatovat, že je jedním z charakteristických rysů mladé polské prózy. Typicky *campovou* pohlavní nevyhraněnost či proměnlivost uchopil až doslovně Bartosz Żurawiecki ve své v pořadí třetí a nejodvážnější knize *Ja, czyli 66 moich miłości*. Vypravěč a hlavní hrdina, onen titulní „já“ totiž v průběhu vyprávění neustále mění svou sexuální (a pohlavní) identitu: poznáváme jej nejdříve jako homosexuálního muže, jeho sexuální chování se však s každou další kapitolou proměňuje: jednou žije se stálým partnerem, jindy vyhledává náhodné známosti, jindy zase žije ve trojici. V další kapitole pak žije se ženou, později se stává ženou, navíc lesbickou, následně jako žena žije ve stálém vztahu s tímž partnerem, jako když byla mužem...

Zatímco si titulní „já“ zachovává určitou společensko-historickou kontinuitu (žije v dané době na daném místě, s daným okruhem partnerů či přátel), jeho sexuální/pohlavní identita se neustále mění a přizpůsobuje novým situacím. Żurawieckého literární experiment lze

¹⁸⁰ „Czy widziałaś kiedyś pokazy mody dla meneli? Czy na sesję foto zaprosili jakąś Mańkę? Co to by było za wydarzenie. Te miny zadowolone, nie żadne tam zblazowane rozkroki. Najnowsza kolekcja podartych spodni. Napuchnięta kobieta oparta zawadziacko o śmietnik. Następnie zdjęcie: przechylona głowa i picie z butelki. Denaturat doskonale komponuje się z fioletem sukienki. Tylko ust żulice nie mogłyby rozchyłać, bo zamiast białych perelek czarne dziury i śmierć. W tym sezonie najmodniejsze są sznyty w szkocką kratkę.” CHUTNIK, S., *Kieszonkowy atlas kobiet*. Kraków: Halart, 2009, s. 36. Překlad autor.

¹⁸¹ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 82.

¹⁸² *Ibidem*, s. 82.

označit za nejdůslednější uchopení *campové* pohlavní proměnlivosti v polské literatuře.¹⁸³

Typickým příkladem neostré hranice mezi mužstvím a ženstvím jsou „buzny“ ve Witkowského *Chlípnicích*:

– *Nebo ty héřečky, který se opravdu cítěj jako ženský, jenže ne tak jako transvestiti, prostě se jenom tak žensky cítěj... (...)*

– *Tak ty buzny se tak bavěj samy pro sebe, dělaj kompromisy, oblíkaj se tak, aby nikdo nerejpal, že je převlečená za ženskou, a zároveň bejt oblečená tak, že by v tom ženská mohla klidně vylízt na ulici. A pod bundičku si například dá tričko s širokým výstřihem a mezi prsa pověsí medailónek a už má dekolt! A na ruku náramek, a když se někdo zeptá, tak přece chlapi taky choděj s náramkama. A na rty pomádu, jenže ochrannou, co mají v lékárně... Dělaj teď ty pomády trošinku barvící, ale to přece není naše vina! A už se můžeš bavit. Potají, když se nikdo nedívá, upravovat se na záchodě, přimalovat... Nehty trochu přerostlý, ale pořád ještě v normě...¹⁸⁴*

Muži, kteří potlačují svou mužskost a naopak zvýrazňují ženské atributy, se stávají podivnými (a podivuhodnými) bytostmi na hranici normy a získávají tím prostor pro své hry, travestie, převleky, pro svou teatrálnost. V *Královně Barbaře* je hlavní hrdina Hubert sice drsným, nelítostným mafiánem, přesto je ideálu mužství na míle vzdálen. Ve slabých chvílích přiznává, že má rád perly a krajky, a celkově se jeví poněkud zženštilý:

Je mi horko, ovívám se vějířem bankovek (...). Po prsou si zlatýma prutama jezdím, rozkoší umdlévám, vždyť s těma prutama je to ta největší rozkoš! A korunou všeho je chvíle, kdy zrcadlo starý, prasklý vytáhnú a ty perly od stařenky na hlavu kladu jako závoj.¹⁸⁵

Nositelem „mužského prvku“ je v knize naopak ukrajinský bandita Saša, kterého Hubert zahrnuje mateřskou (!) přízní. Saša je charakterově spřízněn s genetovským hrdinou-zločincem, zcela určitě však navazuje

¹⁸³ Podobnou strategii střídání sexuální i pohlavní identity lyrického subjektu použila také Izabela Filipiak ve své básnické sbírce *Madame Intuista* z roku 2002. Srov. FILIPIAK, I., *Madame Intuista*. Warszawa: Nowy Świat, 2002.

¹⁸⁴ WITKOWSKI, M., *Chlípnice*, s. 73-74.

¹⁸⁵ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 43-44.

na Gombrowiczova „čeledína“ z *Trans-Atlantiku* a Witkowského „vošousta“ z *Chlípnic*. „Sáša-vošoust-čeledín“ bývá nevzdělaný až přitroublý (srov. *Chlípnic*: *Vošoust může být taky teplej, ale jenom aby byl prostej jak pařež, neučenej, poněvadž jak má maturitu, tak už to není chlap, ale nějakej inteligent. Nesmí dělat žádný pózy, musí mít držku jak poleno, prostě drsnák potáblej kůží! Žádný zbytečný city!*¹⁸⁶), fyzicky statný až zvířecí, nevědomý si své mužskosti či atraktivity (srov. *Chlípnic*: *Vošoust je ideálem prastarého typu východního mužství, které si samo sebe neuvědomuje, ani se nezdůrazňuje.*¹⁸⁷):

*A ty, Sášo – sám víš, že jak tě člověk nepohlídá, polívku nenavaří, nevypere, tak bys jaktělživ nic teplýho nesnědl, leda kradený jablka ze zahrádek. A je mi jasný, v jakým stavu by za chvíli byly tvoje onuce. Ty a praní, to je oxymóron.*¹⁸⁸

Podobné „ryze mužské“ postavy najdeme i u jiných autorů: boxer Mlody v Krasnowolského povídce *Nokaut*, snad i Silnej v *Červené a bílé* Doroty Masłowské. Máme tedy typicky campovou soustavu „markantního umírnění a extrémního přehánění“¹⁸⁹: východní svalovci, „machos“, nevědomí si ovšem své atraktivity, sledování chlípným okem podivných individuí nejasného pohlaví. Je zajímavé, že se u Witkowského téměř nikdy žena (ve smyslu sex, nikoli gender) neobjevuje ve středu pozornosti. Připomíná to svět antického dramatu či klasické čínské opery, kde i ženské role hrávali muži.¹⁹⁰ Výjimkou je hlavní postava a vypravěčka románu *Margot*, která je však „buznou v těle ženy“: má totiž mužské povolání (řidička kamionu), pohybuje se v ryze mužské společnosti; aby ukojila svou sexuální náruživost a zároveň si mezi „kamioňáky“ zachovala své pracně vybudované postavení, převléká se po nocích za prostitutku, maluje se, nasazuje si paruku. Chová se tedy přesně jako „buzny“ v *Chlípnicích*.

¹⁸⁶ WITKOWSKI, M., *Chlípnic*, s. 15.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 252.

¹⁸⁸ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 84.

¹⁸⁹ SONTAG, S., *Against interpretation...*, s. 279. Překlad autor.

¹⁹⁰ Jedinou výjimkou je u Witkowského povídka *Po sezóně* ze souboru *Fototapeta*, která vypráví o zpackaném životě bufetářky Beaty. WITKOWSKI, M., *Fototapeta*, s. 201.

Zvláštní, sexuálně nevyhraněnou postavu vytvořila i Sylwie Chutnik ve svém románovém debutu. Do „atlasu žen“ zařadila i „Pannopána Mariána“, muže, který se necítí být homosexuálem, ale přitom splňuje vnější znaky „zženštilosti“, které homosexuálům obvykle připisuje většinová společnost: dbá o sebe, doma peče cukroví, vyšívá, před zrcadlem si zkouší svatební šaty. Vymyká se klasickému genderovému stereotypu: necítí se být homosexuálem, za něhož by jej rádo označilo okolí, ale ženský prvek v něm je natolik silný, že mu znemožňuje žít se ženou. Proto je odsouzen k samotě. Vypravěčka je tu navíc téměř identická s „panem novinářem“ z první části *Cblípnici*: reportážním stylem popisuje objektivní skutečnost, pokládá otázky lidem z Mariánova okolí, ptá se jich na názor na jeho sexuální identitu.

Metamorfózy genderových rolí, to je téma, kterým se v polské próze zabývají i příslušnice střední autorské generace¹⁹¹ – Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Olga Tokarczuk a Izabela Filipiak,¹⁹² autorky textů, které kdysi Jan Błoński označil za *menstruační prózu*.¹⁹³ Co však šokovalo v 90. letech, se dnes jeví jako přijatelné ve srovnání s tím, jak ženskou tělesnost popisuje Masłowska, Chutnik nebo Rejmer. Naopak se z jejich tvorby poněkud vytrácí původní feministická (emancipační) angažovanost. Masłowska se ženským otázkám spíše vyhýbá, když už, tak hraje na šovinistickou notu, skrze niž glosuje ubohost chování mužů k ženám. Silnej v *Červené a bílé* popisuje svou bývalou partnerku Magdu, jež ho před nedávnem opustila:

Vejde Magda, ale bez Irka. Vypadá, jako by se něco stalo, jako by se rozpadla na prvotínitele, vlasy někde jinde, taška někde jinde, šaty nalevo, naušnice napravo. (...) Je vopilá. Je zničená. Je najetá, je zbulená. Je vošklivá jak nikdy. (...) Klín má černej, roztrženej. Přes celej klín jí utíká

¹⁹¹ Více k tématu: MROZIK, A., Feminokracja? Recepja polskiej prozy kobiecej po 1989 roku. In ZIĘTEK-MACIEJCZYK, E. – CIELICZKA, P. (red.), *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?* Warszawa: IBL PAN, 2006, s. 93-107.

¹⁹² Srov. povídkový debut Izabely Filipiak *Kořist (Zdobycz)*, v němž se mladá hrdinka potácí mezi genderovými rolemi oběti (ženy) a lovců (muže). FILIPIAK, I., *Niebieska menażeria*. Warszawa: Sic!, 1997.

¹⁹³ BŁOŃSKI, J., *Powrót powieści, czyli co czytać na wakacjach*. „Tygodnik Powszechny” 28/1995.

*voko. Z tobo klína pak porodí černošský, černý dítě. Andželu se sbnílou tváří, s vocasem.*¹⁹⁴

Muži u Masłowské, to jsou do sebe zahledění, arogantní, sebejistí a sebelítostiví, egoističtí balíci, ať už je to Silnej (*Červená a bílá*), Stašek Retro (*Královnina šavle*) či Parcha (*Dva ubohý Rumuni co uměj polsky*). Masłowska (s výjimkou dramatu *Mezi náma dobrý*) však ani se svými ženskými postavami nezná slitování.

U Witkowského je tomu podobně; když už si tedy ženská postava přece jen vyslouží prozaickou pozornost, dopadá to většinou takto:

*Spíš ječela, než zpívala. Ten hlas připomínal vyřvávání staré kurvy (...). Její obličej měl tři oční důlky – dva zelené a jeden červený – a připomínal masovou kulturu. Stála na prkenném pódiu pro orchestr a ti, kdo seděli pod ním, by se jí mohli dívat pod sukni. Nikoho to ani nenapadlo. V sólových pauzách, které následovaly po refrénu, její stehna a lýtka pokrytá křečáky podupávala na podlahu.*¹⁹⁵

Ošklivost ženy se zde stává synonymem populární kultury. Je tak ohavná a vulgární, že se od ní vysoká kultura se svým důrazem na morálku raději drží dál. Witkowski zde vlastně vytvořil metatextový obrat, při plném vědomí potenciálu campové estetiky a jeho využití ve vlastní próze. Naprosto stejně postupovala Masłowska v *Královnině šavli* u jedné z ústředních postav zvané Patricie Cantzová.

Patricie je dívka tak ošklivá, že se přímo nabízí, aby byla využita v popkulturním byznysu. Hned na začátku rapového vyprávění se dovídáme, že už v dětství si s ní nikdo nechtěl hrát, že má na rtech rozštěp, asymetrickou hlavu, a tak dále. Šimon Rybařík, manažer popových hvězdiček jedné sezóny, Patricii náhodně objevuje a hned v ní vidí způsob, jak vydělat peníze. Bude z ní ošklivá katolická panna, která rapuje o svém údělu.

¹⁹⁴ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*, s. 10.

¹⁹⁵ „Darła się, a nie śpiewała. Ten głos przypominał nawoływania starej kurwy (...). Jej twarz o trzech oczodolach – dwóch zielonych i jednym czerwonym – przywozila na myśl kulturę masową. Stała na zbitym z desek podeście dla orkiestry i siedzący pod nim mogli by zaglądnąć jej pod sukienkę. Nikomu to nie przyszło do głowy. W przerwach na solówkę, która następowała po refrenie, jej pelne żylaków uda i lýtki potupywały o podest.” WITKOWSKI, M., *Fototapeta*, s. 212. Překlad autor.

My právě někoho takového do našeho projektu hledáme, chceme, aby to bylo autentické, záleží nám na pravdě nadčasové, (...) všechno vám vysvětlím, jde o situaci následující: dívka ošklivá, chápete jako, holka, kterou lidi pobrdají, děti na ulici za ní kůžce z candát házejí a na pozadí se dělnické Polsko objeví, realie složité, kapitalismus, strava po všech těch kéréfúrech, všeobecná realitní tlačěnka, no určitě si dokážete představit, jak to všechno pěkně lyricky vybarvit, trocha nadávek, máme-li z toho manifest pravdy mít, nesmí to však příliš vulgární být, nesmí to posluchače otrávit, navíc, v tom textu nikdo nebude kouřit, to přece jinak ani nemůže být, no takže co, já myslím, že se můžeme domluvit.¹⁹⁶

Karikatura popkulturní mašinérie vyznívá v podání Masłowské následovně: *campové* bezelstné zaujetí výjimečností (v tomto případě výjimečnou ošklivostí) je konfrontováno s vnímavostí vyhrazenou dosud vysokému umění (to je ten důraz na pravdivost, autenticitu, „manifest pravdy“), to vše v rámci společenského diskurzu politické korektnosti. Ovšem veškeré „manifesty pravdy“ jsou tu pouhým obchodním trikem. Stejně jako Witkowski i Masłowska využívá ironie jako nástroje dekonstrukce.

Nenechme se však mýlit, *camp* v tomto ohledu do polské literatury nepřináší nic zásadně a zcela nového. Zaujetí ošklivostí má v polské próze i poezii velmi dlouhou tradici, zmiňme alespoň *turpistické* básně Stanisława Grochowiaka, deníkovou tvorbu Mirona Białoszewského, nebo scény z románů Witolda Gombrowicze (vrabec oběšený na drátě v románu *Kosmos*). Koncem osmdesátých let navíc estetiku ošklivosti znovu „objevila“ *generace bruLionu*, je to patrné zvláště v raných textech Andrzeje Stasiuka (*Zdi Hebronu*). Feministické pojetí, z něhož vycházejí S. Chutnik i M. Rejmer, vypracovaly již zmíněné představitelky „menstruační prózy“, zvláště Manuela Gretkowska a Izabela Filipiak.

Zvláště u Chutnik a Rejmer si však můžeme povšimnout jisté samoučelnosti „turpistických“ obrazů, které jsou pro čtenáře mnohdy nesnesitelné:

¹⁹⁶ MASŁOWSKA, D., *Královna šavle*, s. 130.

Nikdo si nemohl nepovšimnout, že postarší muž, který má na sobě pestrobarevné šustáky, se vláčně sesouvá na sedadlo v tramvaji a příšerně při tom smrdí. Sedé skvrny, jež ho obklopují ze všech stran, vyznačují zamořenou oblast. Každý, kdo nasedne, se hned nervózně rozhlíží, a když zrakově odhalí traviče vzduchu, jde na druhý konec tramvaje, kde se tlačí čístí.¹⁹⁷

Šokujícího efektu na čtenáře dosahují stále stejnou technikou, již je detailní, „chirurgické“ zaostření na šokující detail, v rovině jazyka pak minimalizovaná exprese, suché konstatování:

Než otevře dveře, otec stačí doběhnout do předsíně (...), v pruhovaném pyžamu s rozkrokem skoro u kolen, poskvrněným v okolí genitálií.¹⁹⁸

Obě autorky zasazují své prozaické debuty do současné Varšavy, obě využívají podobnou strategii barvitého, „šťavnatého“ popisu prostředí, postav a jevů, které ve čtenáři vyvolávají přinejmenším odpor. Na prvním místě je u nich autenticita a výrazná tělesnost, důraz na smyslové vnímání, radikální líčení biologických procesů spojených obvykle s atributy ženského těla. Připomeňme závěrem popis Mańčina potratu z *Kapesního atlasu žen* Sylwie Chutnik:

Často na to myslela, zvláště teď, když ležela v posteli a pomalu se dotýkala mezi nohama. To je krev, řekla nablas. Zpočátku doufala, že to je menses, ale pak ucítila ještě něco. Bylo to velké jako oříšek, tvrdé a mazlavé. Vzala tu kuličku mezi prsty a podívala se zblízka. Vypadalo to jako jantar s mouchou uvnitř, jako prstýnek s průhledným očkem. Jako měchýřek se zárodkem.

Stiskla pěst a rozmáčkla to. Pomalu vstala, opřela se o stěnu a dala ruce pod vodovodní kohoutek. Tvrdý měchýř spadl do výlevky. Chvíli se točil na hladině, ale silný proud ho strhl do potrubí. Zmizel.¹⁹⁹

¹⁹⁷ REJMER, M., *Toksymia*. „iliteratura.cz“, 16. 9. 2010, dostupné on-line [15. 3. 2013]:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27023/rejmer-magorzata-toksymia>.

¹⁹⁸ „Nim otworzy drzwi, ojciec zdąży dobiec do przedpokoju (...), w pasiastej piżamie z nisko opuszczonym krokiem, poplamionej w okolicy genitaliów.“ REJMER, M., *Toksymia* (2. vyd.), s. 9. Překlad autor.

¹⁹⁹ „Często o tym myślała, a szczególnie teraz, leżąc na łóżku i powoli dotykając się między nogami. To krew – powiedziała głośno. Na początku miała nadzieję, że to okres, ale potem wyczuła coś jeszcze. Było

7.6 Závěr

To, co je základem *campové* estetiky – tedy zaujetí bez moralizování, bez dělení na dobré a špatné, krásné a ohavné, morální a podlé (připomeňme výrok Oscara Wildea: „Dělit lidi na dobré a špatné je nesmysl. Lidé jsou buď zábavní, anebo nudní.“²⁰⁰) – to současná popkultura od *campu* přebírá jako bezednou studnici materiálu ke zpracování či zpeněžení; na druhé straně však popkultura *camp* popírá, protože dělení dobré-špatné na tento získaný materiál zpětně aplikuje, třebaže v pokřivené podobě.

Přesněji řečeno: po padesáti letech od popsání fenoménu *camp* se onen fenomén stal – z původně menšinového, estétského, „aristokratického“ vidění světa – běžnou spotřební strategií masové kultury. Autoři jako Masłowska a Witkowski mu však navracejí jeho původní výjimečnost, ačkoli si uvědomují, že zvrátit běh jeho demokratizace (vulgarizace?) už nejde. Využívají proto jak přímého návratu k тезím Susan Sontag, tak i jejich pokřivené, popkulturní podoby. Jejich cílem je ale zřejmě útok na popkulturu a její mechanismy. Stejně, jako se masová kultura přiživuje na de facto minoritní estetice a zároveň ji zpochybňuje, tak využívají současní autoři nástrojů masové kultury k jejímu zpochybnění.

Podívejme se na závěr ještě jednou na již citovaný úryvek z Witkowského povídky *Po sezoně*, má totiž symptomatické pokračování:

*A vůbec – Grażyna ukázala kolem sebe – ta hospoda je tak na hovno, až je krásná! Musíme sem poslat Magazín. Wyborcza má takový místa taky ráda. Fotoreportáž: Perla... – chvilku hledá správný titulek k článku. Perla bor... Ksakeru! V jakých borách to vlastně jsme?*²⁰¹

wielkości malego orzecha, twarde i cale w mazi. Wzięła tę kulkę w palce i przybliżyła do oczu. Wyglądała jak bursztyn z muchą w środku, jak pierścionek z przezroczystym oczkiem. Jak pęcherz z zarodkiem.

Zacisnęła pięść i zgniotła maź. Wstała powoli i przytrzymując się ściany podstawiła dłonie pod kran. Twardy pęcherz spadł do zlewu. Chwilę wirował, ale pod silnym strumieniem przecisnął się do rury. Zniknął.” CHUTNIK, S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, s. 48. Překlad autor.

²⁰⁰ SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*, s. 83.

²⁰¹ „A w ogóle – Grażyna zatoczyła ręką wokół – ta knajpa jest tak chujowa, że aż piękna! Trzeba by na nich nasłać „Magazyn”. „Wyborcza” lubi takie klimaty. Fotoreportaż Perla... – przez chwilę szuka

8. Exotika v mladé středoevropské próze

Kategorii exotičnosti (exotický, z řec. exōtikós tedy cizokrajný, cizí, ale i odlišný, neobvyklý, vzdálený) chápeme v literatuře jako estetickou kategorii, estetiku různého.²⁰² Již dávno spisovatelé pochopili, že každá vzdálenost, ať již časová či prostorová, dělicí čtenáře od čteného, v něm podněcuje zvědavost.²⁰³ Tohoto principu se naučili ve své tvorbě využívat. Cizokrajné motivy přitahovaly a přitahují pozornost čtenářstva, přinášejí do literárního díla smyslové vjemy a počitky, podněcují fantazii a obrazotvornost. Autorovi zase umožňují rozvíjet neotřelé metafory a synestezie, stimulovat a obohacovat jeho slovník. Někteří vědci také soudí, že poznávání cizího je „především prostředníkem poznávání sebe sama“.²⁰⁴ V neposlední řadě jsou exotismy mnohdy autorovi jakousi záminkou, díky níž může jazyk svého díla inovovat a používat nekonvenční či jinak neobvyklé způsoby výstavby fikčního světa.²⁰⁵

Jestliže se zaměříme na nejmladší generaci autorů a autorek středoevropského prostoru, najdeme nepřeborné množství příkladů, jak této *estetiky různého* využívají ve svých prozaických dílech. Mezi nimi lze rozlišit tři základní strategie užívání exotismů v mladé próze:²⁰⁶

1. Více či méně tradiční pojetí, které čerpá inspiraci nejčastěji u mimoevropských kultur. Exotično je integrální, neodmyslitelnou částí příběhu a jeho úkolem je ozvláštňovat, přitahovat pozornost čtenáře, ale i vzdělávat v poznávání cizího. Využívá se tu plně jeho potenciálu a estetických vlastností.

2. Strategie, při níž se exotika omezuje na pouhé klišé, banální obraz, *ornament*. To sice snižuje její informativní a estetickou sílu (ty jsou často

właściwego tytułu na artykul. Perła gór... Do licha! W jakich górach my właściwie jesteśmy?” WITKOWSKI, M., *Fototapeta*, s. 212. Překlad autor.

²⁰² HRBATA, Z., Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In ČERVENKA, M. (ed.), *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2005, s. 479.

²⁰³ *Ibidem*, s. 490.

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 478.

²⁰⁵ Srov. heslo „Egzotyzm“, SŁAWIŃSKI, J. (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1998, s. 121.

²⁰⁶ Opět zde vycházíme z členění Z. Hrbaty. Viz HRBATA, Z., *Op. cit.*, s. 479.

dokonce záměrně negovány), umožňuje to však soustředit pozornost na jiné hodnoty díla, jako je třeba psychologie postav.

3. Strategie nejnovější, jež se uchyluje k jakési vnitřní exotice, čerpající z místních, více či méně známých poměrů, evropských velkoměst, nedávné minulosti, nostalgie po elementech socialistické éry.

Ad 1.

Začínající autorky a autoři využívají ve svých románech exotického prostředí poměrně často. Jednak navazují na dlouhou a bohatou tradici uměleckého zpodobňování cizích kultur v národních literaturách střední Evropy, ovšem mnohem spíše je pro ně exotické prostředí inspirací a jakousi „berličkou“ či hnacím motorem tvorby. Jak jinak si vysvětlit takové množství cizokrajných a cestovních motivů v debutech mladých: Mongolsko u Petry Hůlové (*Paměť mojí babičce*), Berlín u Serhije Žadana (povídkový soubor *Big Mac*) a Jaroslava Rudiše (*Nebe pod Berlínem*), Dalmácie u Magdalény Platzové (*Sůl, ovce a kamení*), Brazílie u Markéty Pilátové (*Žluté oči vedou domů*), Kyrgyzstán u Barbory Gregorové (*Kámen – bora – papír*), Středomoří u Jacka Dehnela (*Náměstí ve Smyrně*) atd.

Exotika inspiruje, domácí svět pro ně není dostatečně „literární“. Cizí předobrazy proměňují a obohacují jejich slovník i styl, přinášejí neotřelé figury a tropy a podněcují zájem čtenářů. Jsou vějičkou. Bez příkras to v jednom rozhovoru vyjádřila zmíněná prozaička Petra Hůlová: „Já myslím, že je jednodušší vymejšlet příběh, kterej se odehrává někde jinde, než vymejšlet příběh, kterej se odehrává v Čechách. Já ty příběhy tady moc necejtím, jsou pro mě těžko objevitelný. Špatně se tady orientuju, nedokážu vyhmátnout podstatný věci, chybí mi odstup, ztrácí se mi tady věci, který mě zajímají. Proto je taky podle mě těžký napsat nějakou knihu o současnejch Čechách.“²⁰⁷ Existuje nepřímá úměra mezi postupným zlepšováním řemeslné průpravy autora a snižujícím se počtem exotických obrazů v jeho románech.

Ad 2.

²⁰⁷ BALAŠTÍK, M., *Je pro mě těžký napsat knihu o současnejch Čechách... (rozhovor s Petrou Hůlovou)*. „Host“ 2 (22)/2006, s. 7.

Druhým, odlišným přístupem dnešních dvacátníků a třicátníků k nakládání s exotičnem je jeho omezení na jakýsi banální ornament, „cizokrajnou vinětu“,²⁰⁸ klišé. Tento přístup bychom mohli nazvat přístupem turistickým. Kupříkladu ukrajinská prozaička (ale také zpěvačka a performerka) Irena Karpa ve svém druhém románu *Freud by plakal* popisuje pobyt hlavní postavy Marly v Jakartě a Bangkoku. Ovšem Marla ze strachu před domnělými teroristickými útoky prakticky neopouští hotelový pokoj a bez ustání sleduje kanál Cartoon Network v televizi. Obraz tropické Jakarty je v podstatě omezen na konstatování, že hlavní hrdinka *začala hlavní město Indonésie nenávidět už po deseti minutách pobytu. (...) Špína, hnus a nevkus.*²⁰⁹ Mnohem více pozornosti je věnováno hovorům hlavních postav (milenců - Ukrajinky Marly a Švéda Hjalmara) v hotelovém pokoji, tu existenciálním, tu banálním. Autentický prostor geografický je zde nahrazován prostorem literárním.

Podobně postupovaly i české prozaičky Petra Hůlová a Petra Soukupová. Už v jejich debutech je exotické prostředí bráno jako samozřejmé pozadí, jemuž není věnována přílišná pozornost – mnohem více se autorky koncentrují na psychologii postav a univerzalitu jejich osudů. Nejlepším příkladem je zdánlivě „exotický“ románový debut Petry Hůlové *Paměť mojí babičce*. Stejně jako v pořadí pátý její román *Stanice Tajga* je sice prodchnut mongolskými, respektive ruskými a dánskými reáliemi, dozvídáme se mnoho detailů z každodenního života, osvojujeme si cizí lexikum, ovšem fascinujícího líčení odlišných zvyklostí vzdálené kultury se zde nedočkáme. Exotika je tady „jen“ prostředkem, evokací, nikoli cílem, třebaže dílčím.²¹⁰ Recenzent zatím posledního románu Petry Hůlové *Čechy, země zaslíbená* (2012) shrnuje: „Hůlová píše stále jednu knihu; ať se odehrává v mongolské stepi, v přistěhovalecké čtvrti New Yorku, na fiktivním postkomunistickém megasídlišti nebo na ubytovně pro ukrajinské dělníky – vždy jsou v centru pozornosti rodinné vztahy a hlavně to, co v nich

²⁰⁸ HRBATA, Z., *Op. cit.*, s. 494.

²⁰⁹ KARPA, I., *Freud by plakav*. Charkiv: Folio, 2005, s. 27. Překlad autor.

²¹⁰ Viz KOVÁČOVÁ, H., *Exotické motivy v současné české literatuře* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.

nefunguje. (...) Vnější svět je totiž v knihách Petry Hůlové jenom kulisou.“²¹¹

O tři roky mladší Petra Soukupová ve svém debutu *K moři* téměř nevěnuje pozornost faktu, že se stěžejní část rodinného dramatu (i přes skromný rozsah bychom dílo mohli označit i za rodinnou ságu) odehrává na dovolené v Chorvatsku. Titulní *moře* by mohlo být klidně zaměněno za libovolné koupaliště třeba na Lipenské přehradě. Ačkoli pro Čechy chorvatské pobřeží v posledních dvaceti letech postupně ztratilo nádech exkluzivity a v obecném povědomí zdomácnělo, až zevšednělo, přesto s sebou v české literatuře moře nese mnoho cizích významů a konotací. První bezprostřední setkání s Jadranem je však u Soukupové vysloveně rozpačité:

*Když přijdou k moři, je tam už strašně málo lidí a docela dost fouká.
Jobanka zkusí vodu a zdá se jí ledová.*²¹²

Zde už zdánlivě exotické subtropické prostředí zcela ztrácí atraktivní funkci a slouží snad jen v rovině symbolické.²¹³ Dorota Masłowska ve svém románovém debutu banalizuje topos moře stejným způsobem, jako Soukupová. Postavy *Červené a bílé*, Silnej a Magda, se impulsivně rozhodnou jet na písčnou pláž Baltského moře někde v okolí Helské kopy (autorka sama pochází z nedalekého Wejherowa):

*Takže, zkrátka a dobře, jedeme k moři. Magda je v tomhle směru silně podnikavá, měla by na tom vydělávat, právě na takový firmě, která jezdí k moři, ražítkuje vstupenky a dělá veškerou tuble práci, která vodrazuje lidi od toho, aby jezdili k provařenému moři.*²¹⁴

²¹¹ GROMBÍŘ, J., *Jdi na západ, mladá ženo*. „Host“ 1/2013, s. 65.

²¹² SOUKUPOVÁ, P., *K moři*. Brno: Host, 2007. s. 88.

²¹³ Recenzenti obraz moře u Soukupové interpretovali jako „moře hořkosti“ či „moře beznaděje“. Srov. VNOUČEK, J., *Hořké je putování za mořem beznaděje*, „Aktuálně.cz“ 2. 12. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623750>.

²¹⁴ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*, s. 15. V originále „nad przysłowiowe morze“, tedy „přísllovečné“. Typická ukázka situace v překladu B. Gregorové, kdy je výraz knižní, patřící k vyššímu stylu písemného projevu nahrazen výrazem hovorovým. Polská kritika si na debutu devatenáctileté maturantky cenila mimo jiné také schopnosti formálně navazovat na kánon polské literatury (povinné četby k maturitě z polštiny). Nahrazováním spisovných, knižních výrazů a obrátů hovorovými překladatelka tuto rovinu bohužel z velké části eliminuje.

Přestože jsou čtenáři informováni o tom, že se rozhovor a drogový „raus“ postav odehrává na pláži, vypravěč Silnej se zmíní o moři jen jednou, v souvislosti s pískem a fantasmagorickou představou jeho výroby a prodeje:

A když se pak probudim u moře, tak z té doby, kdy mi ještě do sebe různý fakta zapadaly, si pamatuju právě jen to, že smažim z propisky, na který je napsaný Zdzisław Sztorm, Výroba písku, ul. 12. března několik. Jak si tak představuju ten písek, kterej je vyrobenej moderníma technologiema, je moderně zpracovanej, moderně zabalenej do pytle, moderně vovezdanej k ruční a aktivní distribuci.²¹⁵

Topos moře a písečné pláže ve vypravěči *Červené a bílé* podněcuje jedině hledání způsobu, jak jej zpeněžit. Jeho obrazový, metaforický, symbolický potenciál zůstává nevyužit. Zcela opačnou strategii zvolil Michał Witkowski v *Chlípnicích*:

Píšu. Zrníčka písku na papíře. Teď se mi kapka potu hlemejšdí po nose. Sotva ji sklepnu, teče nová. A další si razí cestu mezi vlasama. Lechtá mě pod kloboučkem proti slunci. Dřívka, filtry od cigaret, zrníčka. Každý zvlášť je průhledný, ale dobromady jsou žlutý. Ať žije ostrov Wolin! (...) To se jde z Międzyzdrojů, celou dobu po břehu na západ směrem na Svinoústí. Tak dlouho, že se člověk opálí, než tam dojde. Asi tři čtvrtě hodiny. Záda, když se jde tam, a zpátky obličeje. Ale já radši chodím vrchem přes les, podél dun, mezi zelenýma šiškami, co lezou do sandálů. V rozpáleným bzučení vášek a ovádů si prohlížím zbytky vojenských bunkerů za drátěným pletivem.²¹⁶

Nejenže Witkowski popisuje mořské pobřeží mnohem realističtěji a s přesnou topografií místa, jeho líčení navíc zachycuje mozaiku smyslových počtů. Motiv naturistické pláže je pro něj především velkou metaforou: „nudapláž“ je symbolem lidské nahoty, a tedy přirozenosti a svobody, stejně jako sexuality a chtíče, jež jsou tu obnažovány, vystavovány na odív:

²¹⁵ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*, s. 16.

²¹⁶ WITKOWSKI, M., *Chlípnice*, s. 65.

*Hřích už neexistuje. Vyprchal, vsákl se do písku jako těch pár kapek, který ze sebe setřese, když se vrací z moře.*²¹⁷

V textech mladých prozaiček, jako jsou Karpa, Masłowska nebo Soukupová, povrchně exotické prostředí sklouzává k obrazovému kliše, pouhým kulisám. Exotično je jen fotografickou tapetou, dekorací, jíž si sice postavy občas všimnou, ale na jejich život, emoce či poznání nemá žádný vliv. Tato strategie se jeví jako zcela oprávněná, zvláště když zapadá do celkové autorské „metatextové“ koncepce románu. Vždyť právě v *Červené a bílé* se vypravěč Silnej od jisté „Masłoské“ dozvídá, že celý svět, v němž žije, je pouhou papírovou kulisou:

*Za oknem není ani počasí, ani krajina, tam je jen scénografie. Takže když silnějc bouchněš, tak se rozboří a spadne. Tohle se neodebrává doopravdy, tohle je napsaný, chápeš. V nákresech, v tabulkách, v protokolech, v žákovských sešitech...*²¹⁸

V románu *Zabila jsem naše kočky, miláčku* z roku 2012 už Masłowska informuje čtenáře o fiktivnosti světa svého románu zcela bez okolků a hned na první straně; jistě není náhoda, že se autorka prosadila i jako dramatička, vždyť umělé prostředí „divadelních kulis“ je pro její tvorbu charakteristické:

*Bloudila po divadelních kulisách, nedbale sestavených z kousků univerzitního kampusu a útržků bývalých obydlí, povědomých schodišť, ulic a jiných strážek minulosti (...).*²¹⁹

I Witkowski motiv „fototapety“ využil jako svého druhu existenciální metaforu. V povídkové knize *Fototapeta*, nominované v roce 2006 na literární cenu Nike, však autor fototapetu nechápe jen jako plochou divadelní dekoraci, před níž se odehrává život (děj); právě naopak: postavy jeho povídek touží po fototapetě jako nedosažitelném „ráji na

²¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

²¹⁸ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*, s. 166. Polský výraz „scenografia“ byl do češtiny nevhodně převezen jako „scénografie“, tedy výtvarný obor, vizuální složka divadla. Vhodnější překlad zní „kulisa“, „divadelní dekorace“.

²¹⁹ „Błądziła po scenografii, zmontowanej niechlujnie z kawalków kampusu uniwersyteckiego i fragmentów byłych mieszkań, znajomych klatek schodowych, ulic i innych strzępków przeszłości (...).“ MASŁOWSKA, D., *Kochanie, zabilam nasze koty*, s. 5. Překlad autor.

zemi“, vytvářejí si vlastní fiktivní svět, aby ten „reálný“ byl snesitelnější. Obraz nástěnné fotografické tapety s mořem, palmami, bílým pískem a sytě modrým nebem se ideově blíží baudrillardovskému simulakru.²²⁰ Witkowski navíc konstatuje, že zatímco za socialismu bylo třeba si svůj utopický svět vymyslet, vybásnit, vysnit, v konzumní době si tyto „matrice snů“ stačí koupit:

*Ve slovech tkví jejich síla. Nic nemají, všechno si musí vymyslet, vylbat, vybásnit. Dneska se za peníze dá změnit všechno: pohlaví, barva očí, vlasů... Pro fantazii už není místo.*²²¹

Totéž pojetí najdeme i u dalších autorů a autorek, porovnejme jej např. s úryvkem z *Kapesního atlasu žen* Sylwie Chutnik:

*Ve schránce na plynoměr měla schovanou krabičku tenoučkových Vogue. Zbožňovala je! (...) Ach! Rázem nebyla na Ochotě, ale plavila se na jachtě v Hollywoodu. Na sobě neměla zástěru, ale průsvitné šatičky posázené drobnými brilianty.*²²²

Také Masłowska ve své druhé hře *Mezi náma dobrý* pracuje s motivem nedosažitelného ráje na zemi. Takovou „fototapetou“ je tu časopis „Nie dla Ciebie“ (Ne pro tebe), nalezený v kontejneru. Ženy tří generací žijící ve společné chudé domácnosti si čtou o tom, co nikdy samy nezažijí, kam samy nikdy nepojedou. Jak je však pro Masłowskou typické, spíše než nostalgie či dokonce melancholie zde hraje prim absurdní humor. Podobně je tomu i v povídkách Sławomira Shutyho ze sbírky *Cuker v normálu*: pojednává obvykle o postavách z chudší střední třídy, obyvatelích krakovské dělnické čtvrti Nowa Huta, kteří jsou i přes svou relativní chudobu uchváteni konzumem; touží shromážďovat majetek, na který však ve skutečnosti nemají peníze. Jejich „fototapetou“ je jejich vlastní obraz v očích sousedů. V povídce *Svátky!* hlava rodiny, pan

²²⁰ Viz např. BRÁZDA, R., Jean Baudrillard simulace, simulakra a reverzibilita. In BAUDRILLARD, J., *Dokonalý zločín*. Olomouc: Periplum, 2001, s. 157-180.

²²¹ Srov. WITKOWSKI, M., *Chlípnice*, s. 10.

²²² „W skrzynce na licznik gazu miała schowaną paczkę cieniutkich Vogue. Uwielbiała je! (...) Ach! Nie była wtedy na Ochocie, pływala za to na jachtie w Hollywood. Nie w podomce, a w przezroczysej tunice wysadzonej brylancikami.” CHUTNIK, S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, s. 31. Překlad autor.

Stasiu, v rámci velkého předvánočního úklidu vychází před dům vyklepat koberec:

Pan Stašek klepe koberce a je nasraný. On osobně by se bez svátek klidně obešel. Je rozčilený, ale zároveň kdesi uvnitř náramně spokojený. Protože koberce mají hezké, nové, čisté, a když je klepe, všichni sousedi vidí, že jsou hezké, a potom si doma říkají: ti mají ale hezké koberce. „Opravdu jsou to hezké koberce,“ myslí si pan Stašek, „ne jako mají ti Nowakovi z devátého, že se člověku až dělá zle, když se na takový koberec podívá. (...) Zato vyvěsit ten náš je radost, hezké vzorky, módní barvy, kupovaný ještě v těžkých dobách. Člověk se nemá za co stydět – může si klidně vyvěsit a vyklepat koberec, no né?“²²³

Jestliže jsme konstatovali, že geografické pojetí exotismu jako časoprostorového výseku cizího reálného světa bylo nahrazeno iluzorní fototapetou, dodejme ještě spolu s Hrbatou, že „svrchovaným prostorem exotismu jakožto jinakosti zůstává vnitřní svět, imaginace.“²²⁴ Taková strategie spisovateli umožňuje zacházet s exotismy velmi volně, nelpět na faktografické přesnosti a oné imaginaci popustit uzdu.

Když byla Petra Hůlová otázána, jak si při psaní románu *Cirkus Les Mémoires* poradila s prostředím afghánských přistěhovalců v New Yorku (v knize ovšem není jednoznačně uvedeno, ze které islámské země pocházejí, zmíněno je město Tábul, což asociuje právě afghánský Kábul), autorka odpověděla: „V knize (...) není přesně specifikovaný, kde se to odehrává, tedy kromě té newyorské a pražské části. To je moje představování si nějakého místa. Ty názvy pokrmů nebo místní názvy, tak to je všechno vymyšlený jazyk, to ve skutečnosti nic neznamená. V Afghánistánu jsem nebyla a ani jsem to speciálně nestudovala.“²²⁵

²²³ „Pan Stasiu trzepie dywany i jest wkurwiony. Dla niego to tych świąt mogłoby nie być. Jest podenerwowany, ale też w tym samym momencie gdzieś tam w sobie bardzo zadowolony. Bo dywany mają ładne, nowe, czyste i kiedy je trzepie wszyscy sąsiedzi widzą, że są ładne i potem mówią w domach: ci to mają ładne dywany. To naprawdę ładne dywany – myśli pan Stasiu – nie, to co Nowakowie z dziewiątego, że aż się nieprzyjemnie robi, jak człowiek patrzy na taki dywan. (...) A nasz to miło rozwiesić, ładne wzorki i modne kolory, jeszcze w ciężkich czasach kupowany. Człowiek nie ma się czego wstydić – może spokojnie rozwiesić i wytrzepać, tak jes czy nie?” SHUTY, S., *Cukier w normie*. Kraków: Museum Novum & Krakowska Alternatywa 2002. s. 43. Překlad autor.

²²⁴ *Ibidem*, s. 505.

²²⁵ BALAŠTÍK, M., *Op. cit.*, s. 7.

Řečeno jednoduše – zatímco Rudišovo *Nebe pod Berlínem* by se bez Berlína neobešlo a stejně tak *Žluté oči vedou domů* Markéty Pilátové by bez Brazílie ztratily smysl, u knihy *Freud by plakal* Ireny Karpy budeme několik týdnů po přečtení tápat, zda se odehrávala v Thajsku či Malajsii.

Ad 3.

Nyní už můžeme postřehnout změnu, ke které došlo v průběhu 20. století, a jež je dnes viditelná ještě ostřeji. Kdysi vzdálené „jiné“ (cizí, neevropské kultury) bylo pohlceno „stejným“ v rámci nám dobře známého procesu globalizace. Stejně anonymní hotelové pokoje najdeme v každém velkoměstě světa, o konfliktech a přírodních katastrofách daleko od nás jsme informováni „v reálném čase“. Cestování ztratilo nádech čehosi objevného či mystického, a stalo se jen dalším z rituálních aktů našeho života.

Snaha o únik z přítomnosti a touha po všem, co je nám vzdálené a nedostupné (ať už časově či prostorově), v nás však zůstává. Hledání exotického však dnes nesměruje „jinam“ (zopakujme, že „jinde“ už de facto neexistuje), mimo západní civilizaci, ale „dovnitř“, do evropských velkoměst. Co však nacházíme? Nechme hovořit Michała Witkowského:

„Všimněte si, za jak mnoho vděčí literatura nedokonalosti. Kolik komických situací a zvrátů vzniká z prostých omylů – zatímco celý Západ chce celý svět pojistit, označkovat, abyste náhodou nevystoupili na špatné zastávce, abyste náhodou nespatřili něco nového a nedali se s někým cizím do řeči. Západ vám chce poskytnout ochranu, mobil a kreditku, takže i kdybyste se dostali do nějaké nepředvídatelné situace, vždycky si můžete zavolat taxík a jednoduše z ní ujet. Můžete zaplatit kartou. A přitom literatura začíná tehdy, když se ocitneme někde, kde nemáme, když náhodou potkáme podezřelou osobu, se kterou jsme nebyli domluveni. Vychází z toho, že porušujeme normy. Proto je Západ čím dál nudnější a méně epický. (...) Efektem západní snahy o dosažení ideálního světa je svět nudný a smutný. Nudná a smutná jsou všechna ta Holandska. (...) Naše kultura není moc inspirativní. Zajímají mě na ní pouze zbytky starého světa.“²²⁶

²²⁶ DROTKIEWICZ, A. – DZIEWIT, A., *Głosniej! Rozmowy z pisarkami*. Warszawa: Twój styl, 2006, s. 196. Překlad autor. Srov. také DZIEWITOVÁ, A., *Polsko je větší exotika než Bangkok (rozhovor s Michałem Witkowským)*. „A2“ 38/2008.

Ony zbytky starého světa chápe Zdeněk Hrbata jako roztroušenou exotiku,²²⁷ my je spolu s polskými „angažovanými“ prozaiky můžeme nazvat prasklinami²²⁸ v huxleyovském překrásném novém světě. A tak polská prozaička Sylwia Chutnik ve svém debutu *Kapesní atlas žen* s turpistickou fascinací popisuje prostředí rozpadajícího se varšavského tržiště, zmíněný Witkowski zase v *Chlípnicích* nostalgicky líčí zanikající svět parkových „holand“, kde si dávají perverzní dostaveníčka stárnoucí homosexuálové. Serhij Žadan ve všech svých románech penetruje všudypřítomný postsovětský „neřád“ ukrajinské periferie. Dorota Masłowska zase zkoumá život a jazyk „dresařů“. Někteří polští kritici neváhají fascinaci prozaiků a prozaiček těmito „okrajovými světy“ označit za novodobou etnografií.²²⁹

Exotično pro mladé autory a autorky tkví v – nám stále ještě důvěrně známém – světě postkomunistického *Středovýchodu*. Místa, která jiní považují za podřadná, zbytečná, odsouzená k zániku či určená k likvidaci, vyplývají na povrch v literatuře a stávají se novou hodnotou. Společenská periferie je dnes stejně exotická jako brazilský prales.

²²⁷ HRBATA, Z., *Op. cit.*, s. 507.

²²⁸ „Trzeba w codzienności szukać szczelin i szyfrów.“ SOBOLEWSKA, A., *Op. cit.*, s. 348.

²²⁹ ZALESKI, M., *Op. cit.*, s. 89.

9 Hranice experimentu. Nad překlady nejnovější polské prózy do češtiny

Mladé generaci polských prozaiků a prozaiček je společný – kromě historické zkušenosti a vyostřeného společenskokritického pohledu – značně experimentální přístup k jazykové rovině prozaické tvorby. Romány Wojciecha Kuczoka, Doroty Masłowské, Mirosława Nahacze, Michała Witkowského a dalších se vyznačují zvláštním důrazem na formálně-jazykovou stránku textu. Při překladu těchto próz do češtiny jsou tak překladatelé a překladatelky postaveni před mnohdy svízelná rozhodnutí. Počínaje dvojznačností v titulech knih, výraznou rytmičností textu s místy až hip-hopovým rytmem, využíváním slangu dosud téměř neznámých sociálních skupin, nářečními prvky, profesním slangem, až po literární stylizaci, pastiš a umělou archaizaci; to vše je pro české překladaře velkou výzvou. I u překladu nejnovější prózy tak vyvstávají v translatoologii dobře známé otázky o vztahu mezi tvůrčí svobodou a řemeslnou disciplínou.

Jazykové novátorství je u zmíněných autorů a autorek natolik významné, že jej lze označit za fenomén – polský experimentální román současnosti je mezinárodně velmi úspěšný, knihy autorů jako Masłowska a Witkowski byly přeloženy do mnoha jazyků. Dokonce i ti, kteří mezi mladší generací reprezentují spíše klasický způsob vyprávění a výstavby textu (Jacek Dehnel, Mikołaj Łoziński, Łukasz Dębski) byli do jisté míry experimenty svých generačních soupeřů ovlivněni. Navíc v posledních letech přichází druhá vlna autorů (či spíše autorek) jež neztrácí odvahu experimentovat s jazykem, zapojovat slang a „pouliční mluvu“ (Sylwia Chutnik, Małgorzata Rejmer). Ta však dosud nebyla do češtiny v širším rozsahu přeložena.

Následující kapitola si klade za cíl utřídit a popsat pozoruhodné překladové strategie, které najdeme v překladech do češtiny. Ač je možné nacházet společné rysy, fenomény a převládající „tendence“, po vzoru George Steinera²³⁰ si neklademe za cíl vytvářet závazné teorie ani

²³⁰ Srov. „Mimo veškerou pochybnost a při vši úctě k našim současným mistrům byzantinsky spleťtých úvah neexistují ani žádné ‚teorie překladařské‘. Vše, co máme, jsou s rozmyslem popsané postupy. To, co nalézáme, a obratem se sami snažíme učenit, jsou přinejlepším líčení prožitých zkušeností, heuristické či

vědecké hypotézy, ale na základě vlastní zkušenosti s překládáním a čtením překladů zkoumat hranice možného.

9.1 Nad tituly knih

Titul má v rámci literárního textu zvláštní pozici. Kromě jeho základní funkce, jíž je praktická identifikace textu, nese titul obvykle ještě další důležitá sdělení – prozrazuje téma, charakterizuje prostředí nebo hlavní postavu, připravuje čtenáře na setkání s textem, vzbuzuje v něm zvědavost a očekávání. Často je také zvláštním autorským komentářem, nositelem autorské (často šifrované, alegorické, metaforické, ironické) myšlenky textu; autorským návodem, jak text chápat a interpretovat. Jak píše Jerzy Jarniewicz, titul často objasňuje text, který po něm následuje, ale také text – ve shodě s principem hermeneutického kruhu – pomáhá pochopit význam titulu v plném rozsahu²³¹.

Překládáním titulů literárních textů se z teoretického hlediska zabývalo více českých a slovenských odborníků, za všechny zmiňme alespoň Zlatu Kufnerovou²³². Již před třidvaceti lety jmenoval slovenský translatolog Braňo Hochel čtyři základní komplementární požadavky pro překlad titulů knih: „V principu je možné zdůraznit jisté požadavky, které by měly ve zvýšené míře pro překlad titulu (názevu) platit: a) zásada zachování informační hodnoty, b) zásada sémantické věrnosti, c) zásada stylistické adekvátnosti, d) zásada gramatické adekvátnosti.“²³³ Pokud bychom tyto zásady měli aplikovat na překlady současné polské literatury, museli bychom konstatovat, že i přes blízkost polského a českého jazyka se překladatelům jen málokdy podařilo zohlednit všechny

ukázkové záznamy pokračujícího díla. Nic z toho nemá ‚vědecký‘ status. Nástroje, které nám umožňují vnímat, nejsou teoriemi ani pracovními hypotézami v žádném vědeckém, to znamená protidůkazem vyvrátitelném smyslu, ale jsou něčím, co označuji jako ‚pracovní metafory‘. Překlad ve svých vrcholných podobách nemůže z (matematicky) infantilních grafů a postupových diagramů, ražených samozvanými teoretiky, získat nic. Je a vždycky bude tím, co Wittgenstein nazval ‚exaktním uměním‘.“ STEINER, G., *Op. cit.*, s. 16.

²³¹ JARNIEWICZ, J., Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją. In KUBIŃSKI, W. (red.), *Przekładając nieprzekładalne...* Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, s. 478.

²³² KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 2003, s. 149.

²³³ HOCHEL, B., *Překlad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 86.

čtyři požadavky zároveň. Přesto u překladů ze současné polské literatury narážíme na řadu zajímavých řešení, která si zaslouží podrobnější komentář.

Tendencí, která se v posledních letech projevuje i u mladé polské prózy, je snaha pojímat titul knihy jako obchodní značku. V současnosti je i literární text chápán především jako výrobek, na němž lze uplatňovat rozličné marketingové strategie. Již originální název ve výchozím jazyce je často „produktovou značkou“, jež zohledňuje prodejnost a čtenářskou atraktivitu; pro ilustraci zmiňme hned dvě esejisticko-reportážní knihy zabývající se významnými českými osobnostmi: zdánlivě kontroverzní titul *Pepiki* zvolil historik Mariusz Surosz, neméně atraktivní je i vícevýznamový *Gottland* Mariusze Szczygła. Snad právě proto musela být Szczygłova kniha v roce 2007 přechodně stažena z pultů některých českých knihkupectví, neboť o to požádalo Muzeum Karla Gotta v Jevanech u Prahy, jež vlastní ochrannou známku „Gottland“²³⁴. Titul knihy chápe jako značku výrobku nejen autor, ale především jeho vydavatel.²³⁵ Mnohé tituly nejsou tedy určeny ani tak čtenáři, jako spíše zákazníkovi, který si má knihu-zboží především zakoupit podobně jako vstupenku do kina. Při zkoumání překladů úspěšných románů mladé generace polských prozaiků však ve větší míře narážíme i na snahu českých vydavatelů „pomoci“ prodejnosti knih v českém prostředí dosud málo známých autorů. Mnohé příklady jsou uvedeny na následujících stranách.

Z hlediska prodejnosti knihy není příliš vhodně zvolený např. název románového debutu Doroty Masłowské *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-*

²³⁴ Více informací v tehdejší denním tisku, např. http://kultura.idnes.cz/kniha-gottland-vadi-muzeu-karla-gotta-dwy-/literatura.aspx?c=A071112_121938_literatura_ob.

²³⁵ Přesto existuje úzká skupina autorů a autorek, jejichž knihy se prodávají na základě příjmení autora, titul u nich nehraje zásadní roli. V Polsku mezi ně patří zejména autorky nenáročné „oddechové“ literatury - Katarzyna Grochola, Monika Szwaja, Joanna Chmielewska. Své o tom ví také například český autor bestsellerů Michal Viewegh: Zatímco v ČR může publikovat beletristický text pod banálním titulem *Román pro ženy*, v Polsku dosud nemá takové renomé, aby *Powieść dla kobiet* nebyla potenciálními čtenáři automaticky chápána jako literární brak s klišé v názvu. Román vyšel v polském překladu nejprve jako *Powieść dla kobiet*, ale jakmile byl do polské distribuce uveden film na základě románové předlohy, vyšlo druhé vydání pod o něco méně banálním názvem *Mezyczyzna idealny* (Ideální muž).

Naopak Olga Tokarczuk si mohla dovolit snížit atraktivitu svého detektivního románu tím, že knihu s velkým čtenářským potenciálem nazvala citátem z básně Williama Blakea *Svíj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých*, což díky autorčinu renomé akceptoval jak polský, tak i český vydavatel.

czerna, neboť je příliš dlouhý a čtenář si jej těžko zapamatuje, podobně jako román Michała Witkowského *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Oba mladí autoři zde použili stejnou strategii: čtenář při prvním kontaktu s titulem pravděpodobně usoudí, že se jedná o historické pojednání s válečnou tematikou, respektive životopis méně známé členky polsko-litevského šlechtického rodu, ale pokud jej tato „falešná stopa“ neodradí, zpětně ocení jejich vtip, ať už jde o alegoričnost a mnohoznačnost každého slova v názvu u Masłowské (kupř. *ruski* může být archaické označení příslušníka ruského národa, ale také nadávka; bílá tu nesymbolizuje ani tak mír, jako spíše amfetamin, atd.), anebo u Witkowského o paradoxní spojování vysokého světa s nízkým v případě slavné polské královny Barbary a zcela bezvýznamné zastávky na železniční trase Katowice-Krakov.

Jestliže je překladatel u titulu díla vystaven takto komplikovanému systému navzájem provázaných symbolů a významů, jež jsou navíc často idiomatičké, vycházející ze specifických polských reálií nebo historického vývoje, může se o jejich přesný převod do češtiny pokusit, pravděpodobně je však odsouzen k neúspěchu. Nevyhnul by se ani zúžení významu jednotlivých slov (např. vybrat si mezi neutrálním *ruská* a hanlivým *rusácká*). Doslovný (mechanický) překlad by ve druhém případě navíc přinesl další zklamání – kvůli nahromadění vlastních jmen by totiž došlo jen k jeho fonetické transkripci.²³⁶

Překladatelé románu D. Masłowské se s tímto problémem vyrovnali vesměs rezignací na původní znění a jeho redukcí do elementárního protikladu bílé a červené barvy, doplněného o bližší charakteristiku, tedy „sněhově bílá“ a „rusky rudá“. V němčině tedy *Schneeweiß und Russenrot*, v nizozemštině *Sneeuw wit en Russisch rood*, v angličtině *Snow White and Russian Red* (americké vydání), ve španělštině *Blanco Nieve, rojo Rusia* atd. Ještě striktnější byl slovenský překladatel Tomáš Horváth, který se rozhodl pro lakonické *Sneh a krv*. I další překladatelé se rozhodli název

²³⁶ „Barbora Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej“

ještě více redukovat, jako je tomu např. u britského vydání knihy - *White and Red*, a konečně i v českém překladu, *Červená a bílá*.²³⁷

Český titul byl tedy výrazně zjednodušen, omezen na dva základní symboly, jež jsou komplementární i antagonické zároveň. Všimněme si však u českého překladu jedné zvláštnosti: oproti původnímu záměru autorky i všem ostatním výše zmíněným překladům je červená barva uvedena na prvním místě. Pravděpodobně tu sehrál roli vliv názvu Stendhalova románu *Červený a černý*,²³⁸ nelze vyloučit ani snahu o rytmičtější název. Bohužel tím však došlo k potlačení důrazu na bílou barvu jakožto reprezentanta entity „my“ proti červené - „ti druzí“. Přitom britské *White and Red* se tohoto důrazu nevzdává, ačkoli je v angličtině přirozenější ustálené „red and white“.

Snad z toho lze vyvozovat obecnější snahu českých překladatelů uhlazovat, „učesávat“ vše, co není hned napoprvé „hezky česky“. K podpoře tohoto tvrzení ještě dodejme, že zatímco celosvětový bestseller Dana Browna z roku 2003 se prodával v téměř všech jazycích pod tituly odvozenými z anglického *The Da Vinci Code*,²³⁹ český překladatel Zdík Dušek přišel s vlastním, pohádkově malebným *Šifra mistra Leonarda*.

Vraťme se však ještě k románům a dramatům Doroty Masłowské. Je s podivem, jak často se v jejich názvech objevuje ona dichotomie my – oni, vlastní a cizí. Červená a bílá jako barvy polské vlajky, zároveň je však rudá barvou „cizí“ (rusáckou) a bílá „naší“ (polskou). Polská vlajka, stejně jako polská identita, je paradoxně složena z vlastního i cizího, bytí „my“ je zároveň vždy podmíněno i bytím „oni“. V knize se nepřipravují oslavy „Dne Polska“, ale „Dne bez Ruska“ – oslava vlastní identity, či dokonce její definice, probíhá jedině skrze srovnání s cizím, skrze negaci cizího. Jednoduše řečeno – identita Poláka spočívá tom, kým není. Tuto interpretaci podporují i názvy dvou divadelních her mladé autorky. Titul

²³⁷ Pro úplnost poznamenejme, že francouzský překlad vyšel pod neobvyklým názvem *Polococktail Party*, využívajícím slovní hříčky s anglicismy použité v knize.

²³⁸ Jenž *nota bene* Zlata Kufnerová označuje za chybný překlad, který však vlivem tradice stále přetrvává místo vhodnějšího *Červená a černá*. Srov. KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Op. cit.*, s. 151.

²³⁹ Namátkou uveďme: litevsky *Da Vinčio kodas*, maďarsky *A da Vinci-kód*, katalánsky *El codi Da Vinci*, ruský *Kod da Buruu*.

dramatu *Dwa ubohý Rumuni co uměj polsky*²⁴⁰ (*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*) vyvolává otázky a pochybnosti: jsou ti dva tedy Poláky, nebo Rumuny? V jaké situaci Polák přestává být „svým“ a stává se „cizím“ (Rumunem)? V názvu druhého dramatu *Mezi náma dobrý*²⁴¹ (*Między nami dobrze jest*) tušíme ujišťování sebe sama o smyslu vlastní existence, o smyslu bytí „mezi svými“. Slovosledný důraz na „námi“ (patrný spíše v polském originále, český překlad je bohužel zavádějící) lze rozvinout jako „jenom mezi námi je dobře a *nikde jinde*“. Je to však pouhá iluze, vždyť bytí Polákem je v tomto dramatu především bytím traumatickým. Život v traumatu z války, život v nedostatku, v pocitu ohrožení, v neustálé přípravě na válku další. V této souvislosti je třeba zmínit i kontroverzní název povídkového souboru Mariusze Sieniewicze *Żydówki nie obsługujemy* (*Žydówek nie obsługujemy*), v němž se autor snažil vyjádřit dvojistou cizost: „my“ – ti, kteří vládou, rozhodují, negativně se vyhraňují (odmítnutím obsloužit) proti „oni“ – osobě židovské národnosti a navíc ženě.²⁴² Židovka se tu stává symbolem „fundamentální cizosti“, jak uvádí Kinga Dunin, a dále doplňuje: „Z Židovky – symbolu dvojí (antisemitismus a mizogynie) a mnohasetleté diskriminace – Sieniewicz czyní symbol vyloučení a rozličných druhů vytěsňování, hluboko vrostlých do tkáně společnosti. Tak hluboko, že jsou často neviditelná.“²⁴³

Witkowského *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczyrkowej* v překladech dopadá velmi podobně jako *Červená a bílá*: většina zahraničních překladů rezignovala na převod složitého a vícevýznamového polského názvu a nahradila jej jednodušší variantou. Německý a švédský překlad nesou název *Queen Barbara*. Anglické „queen“ zde evokuje nejen historickou

²⁴⁰ Český překlad Bára Gregorová; MASŁOWSKA, D., *Dwa ubohý Rumuni co uměj polsky*. Praha: Fra, 2010.

²⁴¹ Český překlad Bára Gregorová; MASŁOWSKA, D., *Mezi náma dobrý*, In *Čtyři polské hry*. Praha: Na konáři, 2010.

²⁴² O motivech komplexu polskosti a vztahu Poláků vůči cizímu v současné polské próze pojednává rozsáhlý příspěvek P. Czaplínského ve čtvrtém svazku poznaňské literární komparistiky: CZAPLIŃSKI, P., *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989-2005 wobec wielkich narracji*. In BAKUŁA, B., *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2007.

²⁴³ „Z Żydówki – symbolu podwójnej (antysemityzm i mizoginia) i wielowiekowej dyskryminacji – Sieniewicz czyni symbol tych wykluczeń i rozmaitych rodzajów wyparcia najgłębiej wrośniętych w tkanę społeczną. Tak głęboko, że często stają się niewidzialne.“ DUNIN, K., *Sklep z Żydówkami*. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 275. Překlad autor.

královnu Polska, ale především odkazuje k fenoménu „drag queens“ – mužů, kteří se převlékají do typicky ženských oděvů. K nim totiž vlastně hlavní románový hrdina Hubert patří, jeho hlavním atributem je perlový náhrdelník.

Český překlad *Královna Barbara* čtenáře o tuto významovou vrstvu ochuzuje, připravovaný italský překlad *La Regina Barbara* také. Snad je to dáno i faktem, že pojem „drag queen“ ještě není v České republice širšímu publiku znám, a potenciální čtenář by tuto hříčku nejspíše nedokázal dešifrovat. I tato drobnost souvisí s principy fungování celého českého knižního trhu: zatímco v Německu je knižní trh tak rozsáhlý, že si překladatel může dovolit v názvu knihy použít hříčku, srozumitelnou jen určitému spektru čtenářů, a tedy zúžit skupinu potenciálních zákazníků, v České republice jako by se i romány, původně oslovující spíše minoritu či konkrétní čtenářskou skupinu, musely „demokratizovat“, zpřístupňovat širším vrstvám publika, aby naplnily svůj komerční potenciál.²⁴⁴ Připomeňme tu pro srovnání dvacet let starou tezi španělského vědce Patricka Zabalbeascoa Terrana o stále silnější pozici „klienta“, nového prvku ve vztahu autor – překladatel – adresát. Právě klient (zadavatel, který zná potřeby trhu) podle něj v současné době rozhoduje o tom, *co*, ale především *jak* bude publikováno²⁴⁵.

I další příklad svědčí o nutnosti zohlednit, pod kterým názvem se kniha lépe prodá, a to na úkor sémantické věrnosti originálu. Název Nahaczova románu *Bombel* označuje vesnického pijana, jenž se vyjadřuje hovorovým jazykem s prvky podkarpatského nářečí. Výraz „bąbel“ v polštině označuje kromě puchýře či bubliny i malé dítě. Podobnost s Kuczokovým „gnojem“ tu není náhodná. Barbora Gregorová velmi vhodně zvolila výraz „prcek“. Chybný zápis nosovky v originále odkazuje k nářečí na hranici Polska a Slovenska, ale také může naznačovat nízkou gramotnost hlavního hrdiny. Překladatelka proto navrhla znění „pércek“, vycházející z podkrkonošského nářečí, a

²⁴⁴ K situaci na českém knižním trhu ve středoevropském kontextu viz: JENIŠTA, J., Literární infrastruktura ve Střední Evropě (PL, CZ, SK, UA). In *Slavica Iuvenum IX*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008.

²⁴⁵ ZABALBEASCOA TERRAN, P., *A new Factor in Translation Theory, or Old Factor in Translation Practice: the Client*. „Sintagma“ 4/1992, s. 35-45. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/760000.pdf>.

důsledně jej použila na mnoha místech románu. Přesto však český překlad románu nese název *Prcek*, který je českému čtenáři srozumitelnější. Jedná se však o kompromis s vydavatelem, z hlediska literární vědy těžko akceptovatelný. Jestliže původním autorovým záměrem bylo ztotožnění se s vypravěčem skrze pravopisnou hrubku v názvu, spisovná verze tohoto jména v českém překladu nechtěně přináší hodnotící odstup autora, nešťastně otevírá pomyslné nůžky mezi autorem a vypravěčem.

Samostatný komentář je třeba věnovat románovému debutu Michała Witkowského, který vyšel pod názvem *Lubiewo*²⁴⁶. Toponymum v názvu označuje lokalitu u Baltského moře, která je sice vyznačena v mapách, ale nenajdeme na ní nic kromě borového lesa a písčinych dun. Odehrává se tu druhá část románu, místo existuje na mapě, je to však spíše symbolické toponymum, označující mýtickou „zemi zaslíbenou“ hrdinů románu²⁴⁷.

Výběr tohoto slova má opět hlubší podtext:

*Název tohoble místa, „Chlípnice“ [Lubiewo, JJ], pochází od bezedné chlípnosti, do které se tady noříme. Toneme tady v té husté teplé substancii.*²⁴⁸

V instrukcích, které dal Witkowski překladatelům *Lubiewa* v roce 2005, se píše následující: „Jak překládat titul? Vztít výraz chlípność [lubieźność] – tak, jak zní v daném jazyce – a vytvořit od něj název vesnice (např. v němčině –dorf).“²⁴⁹ Tímto požadavkem *lokalizace* se řídilo nejen vydání české (*Chlípnice*), ale např. i anglické (*Lovetown*) a ukrajinské (*Хтимвня*, doslova „Chtíčov“).

Zahraniční čtenáři *Lubiewa* tedy více než ti polští budou vnímat metaforickou rovinu jeho názvu a fiktivnost jeho obsahu. Vezmeme-li v potaz polské reakce na knihu v roce jejího vydání²⁵⁰, autor se příklonem

²⁴⁶ WITKOWSKI, M., *Lubiewo*. (5. vyd.) 5 Kraków: Ha!art, 2005.

²⁴⁷ WITKOWSKI, M., *Lubiewo bez cenzury*. Warszawa: Świat Książki, 2012.

²⁴⁸ WITKOWSKI, M., *Chlípnice*, s. 65.

²⁴⁹ „Jak tłumaczyć tytuł? Wziąć wyraz ‚Lubieźność‘ – tak, jak on w języku danego kraju brzmi – i utworzyć od niego nazwę wsi (a więc np. w niemieckim – dorf).“ WITKOWSKI, M., *Jak przekładać Lubiewo* [rukopis]. 7. 7. 2005. Archiv autora. Překlad autor.

²⁵⁰ Srov. MALISZEWSKI, K., *Op. cit.*, s. 121.

k metafoře patrně snažil zabránit tomu, aby byl v zahraničí jeho román chápán primárně jako sociologická sonda či reportáž o životě minority.

Z hlediska překladové praxe jde o další zajímavý fenomén: Autor se snaží posílit jeden způsob interpretace svého románu na úkor jiného, píše instrukce překladatelům, doplňuje k zahraničním vydáním „slovníčky“²⁵¹, překladatelé však jeho snahy většinou nerespektují. Ve švédštině a němčině totiž román vyšel pod nezměněným názvem *Lubiewo*, Španělé zase převzali název anglický (*Lovetown*). Výjimkou nejsou ani překladové slovní hříčky a zdvojené významy. Například v češtině totiž „Chlípnice“ nemusejí být ani tak názvem vesnice podle vzoru Holašovice, Holice, Hodslavice. Mnohem výraznější je význam „chlípnice“ – chlípné, vilné ženy. Vezmeme-li v potaz, že postavami knihy jsou „chlípní muži“, stylizující se do žen, najdeme už v názvu náznak toho, co je podstatou Witkowského psaní – campové převleky, travestace, „nemravné“ podtexty. Ruský překladatel Jurij Čajnikov zase použil zdánlivě mechanickou transliteraci Любиево, když však název rozdělíme na dvě slova ЛЮБИ a ЕВО, získáme v ruštině imperativ „miluj ho“. I tyto příklady svědčí o tom, že se pozice překladatele ve vztahu vůči autorovi natolik posílila, že autorské ingerence do své práce chápe jen jako dobře míněné, leč nezávazné rady.

Uvedli jsme již příklady víceznačných názvů prozaických textů. Jejich zachování při překladu názvu knihy je obtížným úkolem i pro české překladatele. Bravurně si s ním dvakrát poradila Barbora Gregorová. Nejprve v roce 2008 u překladu románu *Paw królowej* Doroty Masłowské, o rok později u románu *Gnój* Wojciecha Kuczoka.

Svůj druhý román Masłowska napsala v pouhých třidavaceti letech, čtyři roky po *Červené a bílé*, která se stala revolucí v polském literárním jazyce. Nejčastěji se tehdejší kritika pozastavovala nad tím, jak je Masłowska schopna kombinovat různé jazykové kódy současné polské společnosti, ať už jde o mluvu dětí ulice – „dresařů“, jazyk reklam a komerční propagandy, brakové literatury, nebo básnickou tvorbu polských romantiků. Na tuto schopnost odkázala v ironickém názvu své druhé knihy: Masłowska se tu stává královnou polské prózy, která

²⁵¹ Viz WITKOWSKI, M., *Chlípnice*, s. 251.

„puścila pawia“ – vyzvracela na papír přežvýkanou směsí jazykových kódů současného Polska. Zároveň však ilustrátor Maciej Sieńczyk vytvořil dekorativní obálku, kterou stylizoval do ušlechtilých secesních křivek. Královna s korunkou na hlavě tu má tvář spisovatelky, na vodítku si vede nádherného páva jako z ilustrací k ruským národním pohádkám. Máme tu tedy co do činění s dvojitým významem názvu – ironickým a symbolickým. Překladatelka Barbora Gregorová obě roviny zohlednila, když zvolila název *Královnina šavle*. Vycházela z českého hovorového idiomu „hodit šavli“, přičemž „šavle“ jakožto sečná zbraň byla automaticky spojována především s rytířskou a dvorskou kulturou až do konce 19. století.²⁵²

U řešení překladatelky Barbory Gregorové je třeba ocenit především snahu o přesný sémantický překlad originálního titulu²⁵³, zvláště srovnáme-li výsledek s překlady do jiných jazyků: někteří překládali doslovně (ruský *Павлин королевы, Королевский павлин*), jiní vytvořili titul zcela nový, více či méně vycházející z obsahu románu (francouzský *Tchatche ou crève*, doslova „kecej nebo chcípni“).

Román Wojciecha Kuczoka *Gnój*, oceněný v roce 2004 prestižní literární cenou Nike, pojednává o palčivém problému (nejen) polské rodiny: o domácím násilí, patologických rodinných vztazích, týrání dítěte. V polštině existují následující významy výrazu „gnój“: 1. chlévská mrva; 2. bláto, špína; 3. malé dítě, uličník; 3. pejorativní označení bezcharakterního muže. Všechny významy bezprostředně souvisejí s románem; hnůj, bláto a špína jsou symbolem bídy a morálního úpadku, v nichž se rodina hlavního hrdiny nachází. Symbolicky se na konci románu onen prokletý rodinný dům propadá a utápí právě v bahně, hnoji, výkalech, kanalizační stoce. Jako „gnój“ je však také označováno týrané dítě, z jehož pozice je příběh vyprávěn. A konečně i násilnického otce rodiny, Starého K., občas výrazem „gnój“ častuje matka.

Podstatné je tedy zachování alespoň dvou základních významů tohoto slova: 1. morální bahno, výkaly a 2. malé dítě, uličník, kterým je hlavní

²⁵² Škoda jen, že tento odkaz zůstal zcela nepochopen autorem obálky českého vydání. Radeq Brousil pro ni použil vlastní, nicneříkající fotografii s antikoncepční pomůckou pro ženy a lepicí páskou na koberce. Viz MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*.

²⁵³ Tento požadavek zmiňuje i Kufnerová. Viz KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Op, cit.*, s. 149.

hrdina a vypravěč románu. Barbora Gregorová oba významy zachovala převodem na český obrazný ekvivalent - *Smrad*. Naproti tomu slovenská překladatelka Marianna Mináriková zvolila doslovné *Hnoj* a druhý, personální význam zcela pominula. Naopak německý překladatel upřednostnil význam druhý a román nazval *Dreckskerl* (bídák, špinavec). Zvláštní situace nastala u překladu do ruštiny: nejprve kniha vyšla pod názvem *Дряньё*, což je eufemistické, knižní označení lejna. Svou roli tu odehrála jazyková autocenzura ze strany vydavatele. Překladatel s tímto zásahem nesouhlasil a pro druhé vydání už prosadil své původní řešení, expresivní *Дерьмо*, jež kromě zhrubělého označení fekálie platí i pro bezcharakterního člověka.²⁵⁴ Problém dvojího významu naopak vyřešil francouzský překladatel povýšením podtitulu na název knihy. V některých vydáních se totiž kromě titulu vyskytuje ještě autorská charakteristika románu – „antibiografie“; ve francouzštině román vyšel právě pod názvem *Antibiographie*.

Když už jsme se dotkli zachování dvojího významu v ruštině, je vhodné pozastavit se nad možnými řešeními, jaká skýtá ruština při překladu názvu povídkové knihy *Café Szafé* mladého krakovského prozaika Łukasze Dębského. Pro zachování originálního názvu jako exotismu hovoří především fakt, že kavárna toho jména v Krakově skutečně existuje a Dębski je jejím spolujednatel. Její název je odvozen od prostého faktu, že většina sedacího nábytku v kavárně je vyrobena ze starých skříní (polsky „szafa“). Překladatel má tedy možnost zachovat originální název (takto vyšel např. i český překlad), nebo se snažit název odvodit od výrazu „skříň“ v cílovém jazyce. Ruská překladatelka Polina Yustova²⁵⁵ si může zvolit mezi dvěma dobrými řešeními: *Кафе-Шкафе* od výrazu „шкаф“ – „skříň“, nebo transliterovat polské *Кафе-Шафе*. Druhá varianta je o to zajímavější, že ruskému čtenáři může asociovat frazeologismus „быть под шафе“ – „být přio opilý“.

Ještě do třetice dodejme jeden zvláštní příklad spojený s ruštinou. Román Sławomira Shutyho *Zwał* pojednává o divokých drogových

²⁵⁴ Pro zajímavost dodejme, že pod stejným názvem vyšel v Rusku i román *Filth* Irvina Welshe, do češtiny přeložený jako *Sviňák*.

²⁵⁵ Přípravovaný překlad dosud nevyšel.

víkendech řadového zaměstnance nadnárodní korporace. Jeho název odkazuje ke slangovému označení kocoviny po nadměrné konzumaci drog, jíž prochází hlavní hrdina začátkem každého pracovního týdne. V českém překladu by snad bylo možné použít výraz „dojezd“. Zajímavé je, že ruský překladatel nehledal řešení v rejstříku ruského drogového slangu, ale zvolil si intertextuální odkaz ke klasické ruské literatuře, když román nazval Lermontovským *Герой нашего времени*. Třebaže takový překlad ničím nepřipomíná originální titul, a podvědomě tušíme, že překladatel poněkud překročil své kompetence, stále máme co dočinění s procesem translace. Jak uvádí Jerzy Jarniewicz, překladatel totiž „nepřekládá titul, ale celý text, jehož je titul součástí; zdařilost překladatelova rozhodnutí musí být tudíž posuzována jediné ve významovém kontextu celého díla, konkrétně v kontextu vztahu nového titulu s překládaným textem, s ohledem na místo, které zaujímá přeložené dílo v cílové kultuře.“²⁵⁶ Vytvoření zcela nového titulu překládaného literárního textu je tedy oprávněné, čeští překladatelé polské prózy jej však téměř nevyužívají.²⁵⁷

Pokud se tedy vrátíme ke čtyřem zásadám adekvátního převodu titulu literárního díla, můžeme konstatovat, že především řešení Barbory Gregorové patří mezi nejzdařilejší, a to v mezinárodním kontextu. Brilantně se jí daří řídit se principy funkční ekvivalence, třebaže na úkor sémantické přesnosti (*Královnina šavle, Smrad*). Přesto i ona několikrát porušila Hochlovy zásady: např. informační hodnota byla výrazně redukována v *Červené a bílé*, zásada stylistické adekvátnosti byla porušena v Pilchově *U strážného anděla* (v názvu se objevuje obecná čeština, v samotném překladu však jen okrajově, bylo by tedy vhodné se jí vyhnout²⁵⁸), ústupkem knižnímu trhu je rezignace na nářeční prvek v Nahaczově románu *Prcek*.

²⁵⁶ „Można więc powiedzieć, że tłumacz nie przekłada tytułu, ale cały tekst, którego część stanowi tytuł; zatem trafność decyzji tłumacza winna być oceniana jedynie w kontekście związku nowego tytułu z tłumaczonym tekstem oraz w odniesieniu do miejsca, jakie przetłumaczone dzieło zajmuje w kulturze docelowej.“ JARNIEWICZ, J., *Op. cit.*, s. 480. Překlad autor.

²⁵⁷ U překladů nejnovější české prózy do polštiny však takové příklady najdeme, srov. *Czas Czerwonych Gór (Paměť mojí babičce)* Petry Hülové.

²⁵⁸ O snaze vyhýbat se prvkům obecné češtiny v titulech knih se zmiňuje i Kufnerová. Srov. KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Op. cit.*, s. 72, 152.

9.2 Jednotky kódu

Přejdeme-li od titulu k obsahu, budeme muset začít u reflexe strukturálních jednotek, z nichž autoři budují své vlastní fikční *universum*. Co spojuje Nahacze, Shutyho, Masłowskou, Witkowského, ale i Sylwii Chutnik a Malgorzatu Rejmer, je intenzivní využívání slangu dosud málo známých sociálních skupin a subkultur, jenž je jedním z pomyslných pilířů jejich práce se současným polským jazykem. Ať už jsou to zmínění „dresaři“ Doroty Masłowské²⁵⁹, vesnický pijan Mirosława Nahacze, nebo „buzny“ Michała Witkowského, ti všichni mají charakteristickou mluvu, lexikálně-sémantický kód, s nímž autoři pracují, a pomocí něhož vytvářejí literární text, diametrálně odlišný od ustálených literárních a jazykových norem²⁶⁰. Reprezentanty tohoto kódu (jenž je v kontextu české tradice reflexe uměleckého překladu základním stavebním prvkem Mathesiova *jazykového klíče*)²⁶¹ jsou především konkrétní lexikální jednotky.

Jsou jimi třeba výrazy z dosud nepřeloženého *Kapesního atlasu žen* Sylwie Chutnik²⁶². Uveďme kupříkladu vybraná expresivní označení osob: *kiblara, melina, menel, prukwa, cwaniak, spryciara, patałach, gamoń, śmierdziuch, wszarz, kiep, krawaciarz, menelica* a další, spojené s mluvou varšavské spodiny.²⁶³ V románovém debutu Doroty Masłowské zase najdeme silnou koncentraci výrazů spojených s mládežnickou subkulturou „dresařů“, s jejich pitím alkoholu, braním drog, a dále nespočet vulgarismů, nadávek, invektiv (často efemerních) atd. Rozsáhlý výčet těchto výrazů již uvedla a analyzovala Marta Buczek²⁶⁴, která si

²⁵⁹ Marek Zaleski dokonce používá označení „etnografie jazyka a života panelákové mládeže“, viz ZALESKI, M., *Op. cit.*, s. 89.

²⁶⁰ BUCZEK, M., Przetłumaczyć subkulturę: o słowackim tłumaczeniu powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. In Bolecki, W. – Kraskowska, E., *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*. Warszawa: IBL PAN, 2012, s. 255.

²⁶¹ Srov. MATHESIUS, B., O překládání rozrušené země. In *Kniha o překládání*. Praha 1953, s. 111.

²⁶² Kniha byla přeložena do slovenštiny. Viz CHUTNIK, S., *Vreckový atlas žen*. Bratislava: Ladon 2011. ISBN 978-80-9702-712-4. Překlad Katarína Laučíková.

²⁶³ Srov. TRUBÁKOVÁ, A., *Jazyk varšavské ulice v tvorbě Sylwie Chutnik a problematika jeho překladu do češtiny* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

²⁶⁴ BUCZEK, M., *Op. cit.*, s. 253.

mimo jiné povšimla, že s postupnou globalizací se i jazyk subkultur získává stále více internacionální charakter, což musejí překladatelé při své práci zohlednit. To se netýká jen překladu textů Masłowské, ale ve zvýšené míře i případných budoucích překladů románů *Osiem cztery* Mirosława Nahacze, a *Paris London Dachau* Agnieszky Drotkiewicz. Mimochodem, oba zmínění autoři studovali spolu s Masłowskou kulturologii na Varšavské univerzitě.

Jak důležité je adekvátní převedení klíčových výrazů, si uvědomují i samotní autoři. Michał Witkowski v instrukcích překladatelům *Cblípnice* kladl důraz na nutnost jejich kulturní adaptace: „*Cblípnice* by měly překládat osoby, které jsou zakotveny v životě homosexuální komunity dané země, nebo mají někoho takového mezi blízkými spolupracovníky. Tito spolupracovníci by vám měli objasnit, jaké jsou v kultuře dané země slangové ekvivalenty výrazů jako je *luj*, *przegięcie*, *blaszak*, *pikieta*, *ciągnąć* atd. Je třeba vybírat výrazy silné, „obskurní“, nebát se!“²⁶⁵

Witkowski se intuitivně přiklonil k tezi, kterou rozvinul americký translatolog Lawrence Venuti, že každý cizojazyčný literární text je při překladu převeden pomocí variant cílového jazyka, jeho vlastních diskurzů, rejstříků a stylů, a dochází proto nutně k textovým efektům, jež mají význam pouze v cílovém jazyce a kultuře, a které budou v překladovém textu nevyhnutelně patrné. Překlad podle něj není ani tak aktem komunikace, jako *inscripcje* (vepsání) pomocí ustálených způsobů cílové kultury, s ohledem na její potřeby a zájmy.²⁶⁶

Typickým postupem, který využívají mnozí překladatelé, a který vychází z Venutiho teorie, je již zmíněná kulturní adaptace. Barbora Gregorová v *Červené a bílé* nahradila amfetamin pervitinem, zřejmě proto, že v českém prostředí jde o stejně významnou a dostupnou, blízkou příbuznou drogu, mezi narkomany oblíbenou, a tudíž s velkým potenciálem lexikální produktivity (srov. *perník*, *peří*, *piko* ad.).

²⁶⁵ „Lubiewo“ powinny przekładać osoby, które są zakorzenione w życiu środowiska homoseksualnego danego kraju, lub mają takich bliskich współpracowników. Współpracownicy ci powinni objaśnić, jak w kulturze danego kraju wyglądają slangowe odpowiedniki wyrazów takich jak „luj“, „przegięcie“, „blaszak“, „pikieta“, „ciągnąć“ itd. Należy wybierać wyrazy dosadne, „obskurne“, nie bać się!“ WITKOWSKI, M., *Jak przekładać Lubiewo*. Překlad autor.

²⁶⁶ VENUTI, L., Przekład, wspólnota, utopia. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 267.

Oprávněnost tohoto řešení je zřejmá, přesto je nutno konstatovat, že slovenský překlad Tomáše Horvátha zachovává původní amfetamin a dále s ním pracuje (srov. *amfet*, *amfetaminová tyčka* ad.), ačkoli je zneužívání pervitinu na Slovensku stejně rozšířené jako v ČR, a také ve slovenštině se s ním pojí množství slangových výrazů (srov. *pervitín*, *péčko*, *píko*, *perník*, *pedro* ad.).

Další příkladem kulturní adaptace je nahrazení výrazu *zapiekanka* výrazem *langoš* v překladu Witkowského *Královy Barbary*. Ve Witkowského románech se často setkáme s lexikem, v němž je „zakódováno“ širší spektrum významových odstínů, emoční náboj, dobový kontext; jde tedy o jakási *slova s pamětí*. Hlavní postava Hubert prodává v obytném přívěsu *zapiekanky* (rozpůlená bageta zapečená se sýrem a žampiony, přelitá kečupem), typický artikl polského rychlého občerstvení přelomu osmdesátých a devadesátých let. Se *zapiekankou* je spojeno stravování na ulici, papírové tácky, rychlá příprava a nízká cena, ale především dobový kontext – pád komunismu, rozvoj drobného podnikání, krátká etapa před vpádem typických produktů západní konzumní společnosti – hamburgeru, hot-dogu, pizzy, kebabu. Pokud bychom v českém překladu ponechali *zapiekanku* (*zapékanku*) jako exotismus, bylo by nutné *pamět'* tohoto slova dovysvětlit, přidat doplňující informaci. Mnohem vhodnějším řešením se zdá být kulturní adaptace, neboť v českém prostředí je s *langošem* spojováno vše, co jsme uvedli o *zapiekance* v Polsku.

I další, dosud nepřeložené prozaické texty jsou pro případné budoucí překladatele výzvou. Ve svém třetím románu *Margot* se Witkowski například chopil prostředí řidičů mezinárodní kamionové dopravy. K tématu provedl patřičný výzkum, na jehož základě sebral autentickou profesně slangovou slovní zásobu. Některá slovní spojení jsou natolik nejasná, že na prvních deseti stranách najdeme hned osm vysvětlujících poznámek pod čarou. Vysvětlivky jsou stručné, s nadsázkou je lze označit za autorský vnitrojazykový překlad.

– *I lustereczko!*

– *Lustereczko?! Ożeż ty! Nie widzisz, że jestem chłodnia? A ty jesteś pekaesem, nie? Znaj swoje miejsce, chamie. I po cholere dajesz te znaki*

*wszystkimi światłami, chcesz, żeby cię krokodyle ugryzły? Misie stoją tu z suszarczką! – On ma napisane na przedniej szybie ‚Kazek‘. Taki wypierdek z wasikami i w bejsbolówce z napisem HBO. – Wal się, Kazek, koleżko, zaraz będzie kurwidolek, to se po Czarnej Grecie coś weźmiesz. Kulawą se weźmiesz, ha, ha! A ja muszę uważać na ścieżynkę. Bajo, bajo, szerokości!*²⁶⁷

Z krátkého úryvku je patrné, jaká úskalí na překladatele čekají. Text je přesycen slangovými výrazy jako „chłodnia“, „pekaes“ (typy nákladních vozů), „krokodyle“, „misie“ (dopravní policie), „ścieżynka“ (trasa jízdy), „kurwidolek“ (dálniční odpočívadlo s prostitutkami), ustálenými kontaktními frázemi „lustereczko“ (navzájem, nápodobně), „bajo, bajo“ (na shledanou), „szerokości“ (šťastnou cestu). Neméně je tu i vulgarismů a nadávek („chamie“, „po cholere“, „wypierdek“, „wal się“). Překladatel bude muset, podobně jako v případě *Chlípnic*, provést důkladný průzkum profesního slangu českých řidičů z povolání, chce-li, aby byl výsledek přesvědčivý a věrohodný.

Lze tedy konstatovat, že v nových experimentálních polských románech převažuje obecná mluva, označovaná jako „varianty polské městské mluvy“²⁶⁸, někdy obohacená o prvky sociolektů (již zmíněný slang mládeže, slang narkomanů a nejnižších sociálních skupin, profesní slangy). Spíše výjimečně autoři vybírají i z rejstříku polských dialektů. Čeští překladatelé jako bázi obvykle volí obecnou češtinu, která se v posledních dekáдах stala většinovým prostředkem národní komunikace a v literatuře (i té původní, české) silně působí na hovorový styl spisovné češtiny²⁶⁹. Podobný proces sice probíhá i v Polsku, ale výraznější interdialekt, který by byl ekvivalentem obecné češtiny jako nástroje umělecké stylizace, chybí. Hovorovost a stylové zabarvení se v polských textech projevuje především v lexiku, méně již v rovině hláskové a tvarové, jak je tomu u obecné češtiny. Rizikem důsledného používání obecné češtiny v překladu je její přílišná expresivita, jazykový naturalismus, neúměrné zatížení expresivními prvky ve srovnání

²⁶⁷ WITKOWSKI, M., *Margot*. Warszawa: Świat Książki, 2009, s. 10.

²⁶⁸ Srov. LOTKO, E., *Čeština a polština v překladatelské a tlumočnické praxi*. Ostrava: Profil, 1986, s. 44.

²⁶⁹ Srov. KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Op. cit.*, s. 73.

s originálem. Obvykle proto bývá doporučována tzv. metoda náznaku, případně kolísání mezi „nejvýraznější substandardní základnou a různě motivovanými příklony k spisovným či jednotlivě odstupňovaným nespisovným prvkům.“²⁷⁰

Na rozsáhlejší ukázce z Nahaczova románu *Prcek* si všimněme, jaké řešení zvolila překladatelka Barbora Gregorová, a proč se jedná o řešení problematické.

No więc pamiętam taką jedną rzecz, która mi się przytrafiła, już wszystkim ją opowiedziałem, każdy, kto tu mieszka, ją zna, chyba nawet potrafi powtórzyć, bo jak zaczynam komuś opowiadać, to ten ktoś zaczyna krzyczeć: „Spierdalaj, Bombel, już to znamy na pamięć!“. Ale czasami opowiadam turystom, i jest za to piwo, tylko wtedy możliwe, że poczuje się podle, bo to nie są rzeczy tego rodzaju, żeby za nie dostawać piwo. Ale mówię, bo lubię opowiadać. Nawet teraz, sobie samemu, i to chyba normalne, że wiem, co się stanie, bo to przecież ja przeżyłem, nie? Więc to może się wydać głupie, bo niby po co opowiadam sobie, jak to ja tego doświadczyłem, jak wiem, co będzie, bo to się stało nie na przykład Pietrkowi albo Kapitanowi, tylko mnie. No nic, trochę się zapętliłem, w takich wypadkach coś mi w głowie przestaje działać i nie wiem, co mówiłem albo co chcę powiedzieć. Ale teraz wiem. Sprawię sobie przyjemność, wszystko po kolei. Zazwyczaj przychodzą straszne rzeczy, bo najwidoczniej jestem zły, zły okrutnie, ale nie chcę taki być, tylko czasami mi się samemu myśli coś straszego, mimo że wiem, że to złe. Ale nie o tym.”²⁷¹

Jak už jsme uvedli, *Prcek* (*Pércek*) je vesnický pijan, jenž se vyjadřuje hovorovým jazykem s prvky podkarpatského nářečí. V tomto - náhodně vybraném, přesto reprezentativním - rozsáhlém úryvku se však vyskytuje pouze jediný nářeční prvek, vlastní jméno „Pietrek“. Jinak se jedná o stylisticky zcela neutrální mluvený projev, který naznačují pouze rétorické vsuvky („No więc“, „nie?“, „no nic“ „wszystko po kolei“ „Ale nie o tym.“). Hovorový styl se projevuje jen výjimečně, především hovorovou spojkou „bo“, případně obratem „i jest za to piwo“.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 73.

²⁷¹ NAHACZ, M., *Bombel*. Wołowiec: Czarne, 2004, s. 10-11.

Nespisovný jazyk je reprezentován jediným výrazem – vulgarismem „spierdalaj”. V úryvku se nenacházejí žádné slangismy, žádné neobvyklé prvky, které by mohly zaskočit čtenáře. Výpověď vypravěče není nedbalá, nevyskytují se v ní chyby ani gramatické anomálie. Nahaczův jazyk v *Prckovi* charakterizuje Andrzej Zieniewicz jako „stylizovaný na lidovost a nářečí, přesto je však vlastním vynálezem tohoto mladého prozaika”.²⁷² Srovnajme nyní s originálem tentýž úryvek v českém překladu Gregorové:

Takže si pamatuju jednu takovou věc, která se mi stala, už jsem jí všem vyprávěl, každéj, kdo tu bydlí, jí zná a nejspíš by jí dokázal převyprávět, páč jen co to začnu někomu poudat, tak ten někdo mě vokřikne: „Sklapni, Pércku, tohle už známe nazpaměť!” Ale vobčas to vyprávím turistům, za pivko, v tej chvíli je jako možný, že se budu cejtít blbě, páč to nejsou takový věci, aby vám za ně někdo koupil pivko. Ale říkam to, protože rád vyprávím. Dokonce i tejka, sám sobě, a asi je to logický, že vim, co se stane, páč sem to přece zažil, nebo ne? Takže to může vypadat hloupě, páč proč to teda jako vyprávím sám sobě, když sem to zažil, když vim, co bude, páč se to teda nestalo například Petříkoj nebo Kapitánoj, ale mně. No nic, krapet sem se zamotal, v takovejch případech mi v hlavě něco přestane fungovat a nevim, vo čem sem mluvil anebo co chci říct. Ale tejka to vim. Udělám si radost, všecko popořádku. Normálně se dějou strašlivý věci, páč evidentně sem špatnej, děsně špatnej, ale já takovej nechci bejt, jenom vobčas mě samotnýho napadne něco děsivýho, i když vim, že je to špatně. Ale to sem nepatří.²⁷³

Gregorová se tu zcela zásadně odchýlila od původního záměru autora, když z mluvené varianty spisovného, nikoli kolokviálního polského jazyka s několika (!) hovorovými a jedním (!) nářečním prvkem udělala text oplývající expresivními výrazy ze všech vrstev a subkódů českého jazyka – kromě jazyka spisovného. Místo metody náznaku zvolila čirou

²⁷² „Znowu Nahacz odzywa się językiem jurodziwego, lecz ów język zostaje wspaniale wystylizowany na jakąś nową ludowość czy prowincjonalną gwarę, trochę przypominającą (w zamyśle) *Konopielkę*, ale w największym stopniu będącą własnym wynalazkiem młodego prozaika.“ ZIENIEWICZ, A., Efekty prozy (na przelomie stuleci) In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008, s. 64.

²⁷³ NAHACZ, M., *Prcké*. Praha: Dybbuk, 2011, s. 12.

překladačskou exhibicí. Báží je tu obecná čeština ve své nejostřejší, příznakové podobě („vokřikne“, „cejtit blbě“, „se dějou strašlivý věci“, „vobčas“, „páč“ atd.). Důsledně a nadměrně jsou tu používány nářeční prvky, převzaté z východočeského (podkrkonošského) nářečí: „poudat“, „Pércku“, „tejka“, „Petříkoj“, „Kapitánoj“. Fonetický zápis naznačuje nízkou až mizivou gramotnost vypravěče, o níž v originále nemůže být řeč: „řikam“, „nevim“, „vyprávím“, „sem“, „udělám“. Téměř každý výraz v citovaném úryvku je expresivní. Výsledný překlad je jako celek zcela neadekvátní originálu, neboť v neúnosné míře zatěžuje čtenářovu pozornost; čtenář knihu spíše luští, než čte. Forma tu zcela potlačuje obsah, sdělení. S trochou nadsázky bychom mohli konstatovat, že se jedná o hyperbolizovanou až parodickou realizaci principů ekvivalence vyjádřených Zlatou Kufnerovou: „Řešení problému nářečních prvků v soudobém uměleckém překladu se stále více blíží útvaru, jehož základem v rovině zvukové a tvarové je obecná čeština v různé míře a v různých rovinách ozvláštněná regionálními dialektismy, jež z hlediska lokalizace a charakterizace nepůsobí nijak rušivě.“²⁷⁴

Barbora Gregorová se s nářečními prvky musela vypořádat i v dalších románech mladé generace polských autorů, dva z nich jsme sice již komentovali v jiné souvislosti, ale vraťme se k nim ještě jednou. V Kuczokově *Smradovi* bylo použito několik pasáží ve slezském nářečí, jímž hovoří starší generace, zvláště prarodiče hlavního hrdiny. Slezské nářečí se oproti spisovnému jazyku vyznačuje nejen hláskovými změnami, ale především rozsáhlým specifickým lexikem, díky němuž je některými odborníky považováno za samostatný jazyk, jinými za etnolekt²⁷⁵. Přes značnou odlišnost je však slezský dialekt do velké míry srozumitelný běžnému uživateli polského jazyka. Zvláštní pozici Slezanů mezi Poláky a Němci v knize komentují oni sami:

„Oj, cera, dobrześ ty trafiła, gryfny karlus, dobro robota, nosz synek, ale po polsku umi; ty potrafisz szprechać po szwabsku, ton potrafi mówić, a godać, jak trzeba, łoba bydżiecie umieli, jak znocie trzi rozmaite godki, to

²⁷⁴ KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Op. cit.*, s. 70.

²⁷⁵ Viz např. SKUDRZYKOWA, A., *Gwara Śląska – świadectwo kultury, narzędzie komunikacji*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2002.

*se poradzićie na tym Śląsku, choby sam bele kto prziszło zamachać pistoulom.*²⁷⁶

Pro pochopení zvláštní historické situace Slezanů je tento úryvek klíčový, rodiče si v něm pochvalují světlou budoucnost své dcery: její manžel umí polsky („po polsku mówi“), ona sama umí německy („szprechać po szwabsku“), ale oba především ovládají slezštinu („godać, jak trzeba“), takže se společně ve Slezsku uchytí, ať už jej obsadí jakákoli armáda. Symbolické je použití tří rozdílných sloves pro každý jazyk („mówić“ – „szprechać“ – „godać“).

A jak se s tímto skutečným překladovým oříškem vypořádala překladatelka? Ve své poznámce na straně 165 píše: „V knize jsou [...] tyto výpovědi specifickým, nezastupitelným činitelem a jejich převodem do češtiny by byl porušen jeden z hlavních autorských záměrů. Po dohodě s nakladatelem jsme se proto rozhodli ponechat je v původní verzi (to znamená bez překladu do češtiny), respektive v podobě, která odpovídá těšínskému regionálnímu nářečí, tzv. po naszymu (polsky gwara Cieszyńska).“²⁷⁷

Citovaná pasáž tak v českém překladu Kuczokova románu vypadá takto:

*„Oj, cera, dobrześ ty trafiła, gryfny karlus, dobro robotą, nasz synek, ale po polsku umi; ty potrafisz szprechać po szwabsku, łon potrafi mówić, a godać, jak trzeba, łoba bydźiecie umieli, jak znocie trzi rozmaite godki, to se poradzićie na tym Śląsku, choćby bele kto prziszło zamachać flintóm.”*²⁷⁸

Překladatelka tedy opravdu ponechává citovaný text v původní verzi, pouze zjednodušuje psaní některých výrazů („trafiła“ – „trafiła“, „nosz“ – „nasz“, „choby“ – „choćby“) a výraz „pistoulom“ nahrazuje srozumitelnějším „flintóm“. Ponechání nářečních pasáží v překladovém textu je krok bezprecedentní, v polsko-českém překladu nemající obdoby. Opět jej lze chápat jako upřednostnění formální stránky oproti obsahu, kvůli němuž je naprostá většina českých čtenářů ochuzena o

²⁷⁶ KUCZOK, W., *Gnój*. Varšava: W.A.B., 2007, s. 42-43.

²⁷⁷ KUCZOK, W., *Smrad*. Praha: Havran, 2009, s. 165.

²⁷⁸ *Ibidem*, s. 33.

podstatnou informací o slezských realitách. Kompromisním řešením by tu mohlo být vložení vysvětlující poznámky pod čarou.

I poslední překlad, jehož autorkou je opět Gregorová, je překladem kontroverzním, snad proto, že vychází z neméně kontroverzní předlohy – románu *Královnina šavle* Doroty Masłowské. Nejprve tedy analyzujeme rozsáhlejší úryvek z originálu, v němž se objevuje postava „ženšiska silně opilého“:

*Rzucił się na nią: „to moje jest! To moje! Pani to ukradła!“. „Nie pana żadne, nie pana żadne – obruszyła się osoba ta silnie pijana i z rąk sprzety mu wyrwała, „ja to przed chwileńkom to mi jedna pani taka sprzedada” – powiedziała. „Pod Alkoholami Światu ja ze sunsiadami stała, to przybiegła jaka taka, rozczuchrana i na boso w laczkach, a Rakowa mówi, że tu osoba znana, że jum kidyś we ‘Faktach’ widziała, jak było zdjencie że una w jakimś gipsie leżała i tam udwiedzał jom jakiś pedał czy inny fagas. Tak ponuć pisało. Ja nic nie wiem, ja nic to nie ubchodze, ni moja sprawa. I ona mówi: ‘mam do sprzedania to i to i to, na terenie tam niedaleko megu miszkania’. Nu tu idziemy, a tam pralka, do włusów pinkna suszarka, una ceny pudaje: to dziesinć, to dziesinć, a tu dwanaście. Nu tu oplacało się czy nie? Nu oplacało. Nu tu Rak wziął pralke (dziewienć dał jej bo purysowana), Józek wziół zmywarke, a ja tilku dwa złote miała, to mi ona za to te tu patelni dała, a Renata miała groszy dwadziścia tam pare, to tum do czosku kupiła wyciskarke, i jeszcze do dwadziścia gruszy starguwała. A una poganiata, bo taksówke zamówione telefonem miała i na te taksówke ponuć zbirala. Ale ja nic tam nie wiem, tu ni moja sprawa“.*²⁷⁹

Monolog uliční pijanky je na první pohled monologem nářečným, ale při hlubší analýze zjistíme, že se jedná o ryzí autorskou stylizaci, uměle vytvořenou mluvu, která čtenáři nedovoluje této postavě přiřknout žádný konkrétní původ, region, etnické ani sociální zařazení. V její mluvě není nic autentického, umělý dialekt (sociolekt?) autorka tvoří především pomocí hláskových změn a fonetické transkripce, jenomže v místech zcela nelogických („ponuć“, „włusów“, „ubchodze“, „telefonem“), navíc dosti nedůsledně až náhodně (v úryvku najdeme „ona“ i „una“,

²⁷⁹ MASŁOWSKA, D., *Paw królowej*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2005, s. 114-116.

„groszy“ i „gruszy“, „wziol“ i „wziul“). Ze substandardního lexika se zde vyskytují pouhé tři výrazy: slangové „laczki“ (pantofle), a dvě vulgární označení homosexuála, „pedal“ a „fagas“.

Připomeňme nyní, co jsme již konstatovali při komparaci polštiny a češtiny: hovorovost a stylové zabarvení se v polských textech obvykle projevuje především v lexiku, méně již v rovině hláskové a tvarové, jak je tomu u obecné češtiny. Zde tedy měla překladatelka zcela výjimečnou možnost pracovat s polským textem, jehož expresivita je založena nikoli na substandardní slovní zásobě, ale na autorských fonetických a grafických změnách. Jakou překladovou strategii zvolila?

Skočil po ní: „To vaše není! To je moje. A vy jste to čórnula!“ „Jaký kásnóla, vo tym žádná,“ ženšisko silně opilé se čílilo a z ruky mu předmět vytrhlo. „Mi ten kšír před chvílenkom jedna taková frajla spředala,“ hlásila. „Já jsem před kvelbem ze sousedkom klavírovala, a kolem si to jakási taká rozháraná, co si jen v pantuflach odskáknula, smegala, a Raková se camrala, že je to prý fuchtla známá, že jsem ju v cajtunku viděla, že tam fotku měla, ona tam v gypsu celičká ležela, bo ji tam jakási bukvice augnula, nebo jiný boša, tož tohle pry psali.“ Já nevím, mně do toho nic není, to moje věc není. A ona dál hókala: „Mám doma různéj kšír, vošajstlichl, ke mně do kirku to je štikl. Tož teda, smegáme hodit čučku, a tam augneme pračku a taky fén na harizony a ona hnedkonec cenu do placu hodí: dva kusy pětku stojí a jeden dvanást koštuje. Tož to byl betálný kauf, no ni? No a Rak teda čapnul pračku (za devět ju silbroval, bo ju kdosi pomaloval), Joska čapnul škofánek, a já měla enem dvě zlatky, a ona mi za to fčil ten šufánek dala taky, a Renata dvacet šušní a pár chechtáků splášila, a za to lis na česnek cvaknóla a ještě dvacet grošů vyčachrovala. A potom dál brnula, bo taxi přes telefon zamluvené měla, bo na něho prý snad šetřila. Ale co já vím, to není moja sprava.“²⁸⁰

Gregorová ve svém překladu zohlednila hláskové změny a fonetický zápis některých výrazů, ale především si všímala lexika. Vytvořila koláž z českých a moravských nářečí, mezi nimiž převažuje brněnský „hantec“ („kšír“, „štikl“, „cajtunk“, „betálný kauf“ ad.). Staví především

²⁸⁰ MASŁOWSKA, D., *Královina šavle*, s. 98.

na lexikální pestrosti a neobvyklosti, a to v rozsahu nejen nářečným; používá i slangové a argotické výrazy („silbrovat“, „kásnót“, „cvaknót“, „bukvica“), pouští se dokonce i do zápůjček z jiných jazyků: němčiny (snad právě v souvislosti s vysokým výskytem germanismů v brněnském „hantecu“ – „cajtunk“, „kauf“, „vošajstlichl“, „augneme“), ale především z polštiny, což je opět v polsko-české překladové praxi naprostý unikát („spředala“, „koštuje“, „moja sprava“). Záměrné ponechávání polonismů v textu jako prostředek umělecké stylizace nemá dosud v překladové tvorbě obdoby. Paralelu v původní autorské tvorbě však přece jen najdeme: v dosud posledním románu Doroty Masłowské *Kochanie, zabiłam nasze koty*, jemuž se věnujeme níže, a především v prvním vlastním románu Barbory Gregorové *kámen – hora – papír*, v němž autorka experimentuje se psaním směsicí češtiny, polštiny a ruštiny. Schválně: Čte ještě český čtenář v následujícím úryvku Masłowskou, Nahacze, Kuczoka nebo Gregorovou?

*Že bych se přece jen někde s někým popral? že bych někomu po dlouhý době ukázal svou pravou tvář a vrhnul se na něj jako na otčima, kterýho bych měl konečně tu nejlepší příležitost zajeбат? blín, sám nevím, ale díra dírou zůstane a nic se z ní nestane.*²⁸¹

Je možné v této souvislosti ještě mluvit o *překládání*? Dokonce ani volné Jakobsonovské *creative transposition*, vyhrazené dosud pro překládání poezie, tu není dostačující. Překladatel se tu stává v lepším případě interpretem, jenže nikoli v prvotním smyslu *fidus interpret*²⁸², nýbrž interpretem – „freestylerem“, patřícím spíše do uměleckých kategorií básnické improvizace, slam poetry, rapu, performance.

V tvorbě mladých polských autorů a autorek má inspirace živým slovem – rapem, slam poetry, hip-hopovou písní – své nezastupitelné místo. První experimenty s hip-hopovým frázováním prováděla zejména Dorota Masłowska, a to již ve svém románovém debutu, naplno se však tyto snahy projevíly teprve v *Královnině šavli*:

²⁸¹ Bára Gregorová, *kámen – hora – papír*, Praha 2008, s. 38.

²⁸² Srov. Krzysztof Lipiński, *Mity przekładoznawstwa*, Krakov 2004, s. 29.

*Hej ludzie, pora się zbudzić, posłuchajcie tej historii o tym, jak był pożar w bucie, posłuchajcie o brzydkiej dziewczynie, która miała ciało psa i twarz świni, oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a každý z innego uśmiechu, żyły lila na czole i asymetrię szpar powiekowych (...).*²⁸³

*Hej, lidi, tak hejbněte už kostrou, poslyšte storku vostrou vo tom, jak bořelo v botě, a poslyšte vo holce, co byla jako čuba a měla prasečí ksicht, k tomu dvě šikmý voči, každý z jinýho světa, a hubu plnou zubů, každěj se jinak smál, žíla lila na čele, nerovnost vočních spár (...).*²⁸⁴

Rým je zde nedůsledný, ledabylý, často se omezuje na pouhou asonanci („ludzie“ – „zbudzić“ – „bucie“), přízvuk se posouvá podle potřeby, nejčastěji však na poslední slabiku, napodobuje frázování v angličtině, což je typické pro polský i český rap. Rytmizace se obvykle dosahuje přesunem přísudku na konec věty (což z ukázky není patrné). Význam jednotlivých výrazů je tu druhotný, zvuková stránka a rytmus je tu důležitější. Překladatelka postupovala stejně, jednotlivé výrazy volila podle jejich „zvuku“, jemuž přizpůsobovala obsah. I v českém překladu se přísudek obvykle přesouvá na konec větného úseku („namluvil“ – „odvětil“ – „připravil“), přívlastek se přesouvá za podmět, slovesa v infinitivu dostávají archaickou koncovku – ti:

*Čínskou polévku rozhodl se uvařiti, trochu se uklidniti, na aspekty světa neveselé ohled nebrati.*²⁸⁵

Záhy po Masłowské se do podobného experimentu pustili i další autoři; rytmizované pasáže najdeme například v dosud nepřeloženém *Kapesním atlasu žen Sylwie Chutnik*:

*Imięnazwisko, nie, to nie wszystko, gdzie mieszka i z kim, co robi na codziennie i czy się jej coś śni, skąd miała ten wózek, ze śmieci, no tak, a skąd dziecko wzięła – tu zeznań brak. No mów, kobito, my obchód mamy, my się spieszymy. Nie? To w mordę damy.*²⁸⁶

Ještě odvážnější byl Michał Witkowski ve své *Královně Barbaře*:

²⁸³ MASŁOWSKA, D., *Paw królowej*, s. 5.

²⁸⁴ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*, s. 7.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 98.

²⁸⁶ CHUTNIK, S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, s. 56.

*Za oknem kapie z nieba niepogoda, szklana pogoda. Za oknem szczeniaka
Szczeniakowa, za kratą, za pancerną szybą. Za oknem jest pięknie, za oknem
pięknie śpiewają ptaszki, mianowicie: wrony. Kraczą, to też rodzaj śpiewu.
Kapia z nieba oslizłe jaszczurki. Deszczowe wymioty, naloty. Pojawiają się
na suficie. I na ludziach. Bo wszystko gnije w tych zimnych krajach.*²⁸⁷

*Za oknem kape z nebe déšť, skleněný počasí. Za oknem štěká Ščaková,
za mříží, za pancéřovým sklem. Za oknem je krásně, za oknem ptáčky
zpívají, konkrétně vrány. Krákají, to je taky druh zpěvu. Z nebe kapou
oslizlý ještěrky. Dešťový plaky, povlaky. Objevují se na stropě. A na
lidech. Ve studených krajích plesniví všechno.*²⁸⁸

Na první pohled běžný popis výhledu z okna, poučenější polský čtenář v něm však odhalí hned několik intertextových odkazů, ať už na lingvistickou poezii Mirona Białoszewského, nebo na „divokou“ estetiku slezské básnické skupiny Na Dziko²⁸⁹. Literární pastiš je navíc podtržen odkazy na polskou populární kulturu, vždyť *Szklana pogoda* je název písně kultovní rockové kapely Budka Suflera. Witkowski tu nerozlišuje mezi kulturou vysokou a populární, mísí vše v *campovém* mišmaši. Jindy zase text stylizuje na náboženský zpívaný text, jakousi „zповěď z konzumních hříchů“, a rytmického účinku dosahuje podobně jako Masłowska přesunutím přísudku na konec větného úseku:

*Powiem tak: w butach ‚Relax‘ chodziłem, w duraleksie kawę piłem, na
zegarek elektroniczny (z kalkulatorkiem) spoglądałem, używanego malucha
wersja ‚Sahara‘ nabyłem, jedną z pierwszych w Jaworznie antenę satelitarną
na dachu zamontowałem, na wypoczynku w kolorze kawa z mlekiem
wypoczywałem – oto moja spowiedź z konsumpcyjnych grzechów, dziecięcia
wieku.*²⁹⁰

²⁸⁷ WITKOWSKI, M., *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 49.

²⁸⁸ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 45.

²⁸⁹ Srov. např. s podobným obrazem z básně Marcina Świetlického *Wczesna jesień*: Wewnątrz pokoju lata ptak – wyrwany / z książki o ptaku. A okładki książek / coraz bardziej zniszczone. Mnóstwo słoneczników / niedodziobanych leży w domu. To / wczesna jesień. Bardzo wczesna jesień. / Od okien lekko ciągnie. Wielkie zaklamane / słońce na niebie. Proszę nie dotykać / - jesteśmy elektryczni. Żywe węże prądu.

Viz: <http://poema.pl/publikacja/23423-marcin-swietlicki-wczesna-jesien>

²⁹⁰ WITKOWSKI, M., *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 24.

*Takže takto: já chodil v botách Relax, z duritek kávu pil, elektronický hodiny na stěnu pověsil, ojetýho fiata model Sabara jsem nabyl, jeden z prvních satelitů v Javořně jsem na střechu instaloval, na kožené sedačce z hnědé koženky jsem sedával – toť je má zpověď z hříchů konzumu, zpověď dítěte svého věku.*²⁹¹

Záměrná archaizace a gombrowiczovský slovosled²⁹² jsou základem Hubertova vyprávění²⁹³. Jakmile v jeho monologu dojde na „metafyzická témata“ - zjevení Panny Marie, setkání s vědmami, pohanským bůžkem, lesní žínkou – jeho slovotok je najednou exaltovanější, knižní, „prorocký“:

*Gadajcie, wiedzmy, bedeż bogaty? Bedeż szczęśliw? Bedeż poteżn? Wrona się rozkrakała nad ugorem, chmury kiejby skiby piętrzyły się nad ziemią, a one już uciekały, krzykami memi przerażone (...). I z daleka dobiegło mnie jeszcze przez wiatr, przez deszcz, przez mrok jej krakanie, bardziej do wrony niż do człeka żywego podobne (...).*²⁹⁴

*Mluwte, wędmy – budu bogat? Budu šťasten? Budu mocen? Vrána se rozkrákala nad úborem, mraků roj vrstvil se nad ornicí a ony v úleku nad mým křikem daly se na útěk (...). A z dálky ke mně dolehlo přes vítr, přes déšť, přes tmu její krákání, vráně podobnější než člověku živýmu (...).*²⁹⁵

Jak se k překladu archaismů staví odborníci? Milan Hrdlička radí: „Při překladu pasáží psaných archaickou podobou určitého jazyka je důležité odlišit, zda se v případě historických prvků jedná o tvary skutečně dříve existující, či o autorem uměle vytvořené archaizované podoby slov.“²⁹⁶ A opět musíme konstatovat totéž, co u dialektismů; že i s archaismy mladí polští autoři nakládají zcela svobodně, nedrží se žádné konkrétní etapy

²⁹¹ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 24.

²⁹² Viz bravurní český překlad *Trans-Atlantiku* od Heleny Stachové. GOMBROWICZ, W., *Trans-Atlantik*. Praha: Revolver Revue, 2007.

²⁹³ Witkowského archaická stylizace není v současné polské próze výjimkou. Podobný způsob zvolila např. i Lidia Amejko (*1955) ve své knize *Żyoty świętych osiedlonych*, stylizované na středověké hagiografické texty. Více např. AMEJKOVÁ, L., *Żyoty svätých zo Súdliška*. „Revue svetovej literatúry“ 3/2012, s. 130.

²⁹⁴ WITKOWSKI, M., *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 141.

²⁹⁵ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 118.

²⁹⁶ HRDLIČKA, M., *Překladatelské miniatury*. Praha: Univerzita Karlova, 1995, s. 56.

historického vývoje svého jazyka, ale volně kombinují pestré literární inspirace a intertextové odkazy. Také překladatelé proto mohou s českými archaismy nakládat volněji, než je obvyklé. Na prvním místě tu je atraktivita, „exotičnost“ textu, jeho rytmus a zvukomalba („mraků roj vrstvil se nad ornici“), naopak zcela podružné je, zda má daný výraz určité historické konotace, ba dokonce, zda vůbec někdy v historické mluvnici existoval. Staropolské obraty bychom tu snad mohli nazvat ozdobami, elementy manýristického ornamentu. Tento ornament však nemá jen pouhou okrašlovací, „šperkovací“ funkci, neupřednostňuje metaforiku před realitou, ale ukazuje nám dosud nevídané možnosti literární a jazykové stylizace, ba dokonce – jak se přesvědčíme záhy – ukazuje možné podoby jazyka budoucnosti.

Tuto funkci ornamentu přisuzovali už modernisté v kontextu vizuálního umění. Ornament chápali jako hierarchizační a distribuční prvek, dávající uměleckému dílu členění, řád, strukturu. Dokonce považovali ornament za nástroj jakési „animace“ mrtvé hmoty uměleckého díla²⁹⁷. Podobně chápou ornament i někteří současní mladí literární vědci. Tomáš Jirsa například konstatuje, že moderní, a tím spíše i postmoderní literatura vzniká *navzdory* jazyku. Jirsa tu po barthesovsku nazývá literaturu *psaním*: „Představa neustálého rozrušování vnitřku – hmoty jazyka (ať už jde o jeho znakovost, gramatiku či intenciálnost přítomnou skrze autora), tedy pilířů, jež psaní podpírají a jimž se psaní odvděčuje jejich naleptáváním, ale stejně tak vizuální chápání jeho pohybu nás v této souvislosti přivádějí k (...) paralele psaní a ornamentu.“²⁹⁸

²⁹⁷ Srov. „Role ornamentu nebyla tedy pouze ‚okrašlovací‘. Ve snaze o pochopení Loosovy pozice vůči ornamentu je třeba připomenout, že pravou a důležitou funkcí ornamentu byla artikulace prostoru ve vztahu k vnímajícímu subjektu. V kontextu debat o povaze ornamentu se na počátku 20. století jasně rozlišovala pouhá podružná (nebesächlich) dekorativní ozdoba od komplexnější funkce ornamentu coby nezbytného činitele hierarchizace, distribuce prostoru a členění hmot (Massenverteilung). Ornament vymezoval, zpřehledňoval či ozvláštňoval určité vizuální pole, byl důležitým činitelem formujícím prostorovou představu. (...) Vhodně zvolený ornament uváděl plochy, objemy a celkovou prostorovou strukturu v rytmický řád a percepčně uchopitelný, poetický celek. Prostřednictvím ornamentu byla mrtvá hmota animována (...). HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L., *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*. Praha: VŠUP, 2011. s. 224.

²⁹⁸ Viz JIRSA, T., *Fyziognomie psaní*. Praha: Karolinum, 2013, s. 82. ISBN 978-80-7308-439-4.

9.3 Autor a překladatel: výměna rolí?

Jak jsme již osvětlili, mladí spisovatelé, tak, jako i jejich starší předchůdci, hledají inspiraci nejen v živém jazyce, a také v literárních vzorech. Mezi nimi zastávají významné místo překlady cizojazyčných děl. Opět tu ke slovu přichází Levého pojetí funkce překladu v národní kultuře a literatuře, vždyť i Michał Witkowski uvedl, že nejvíce archaického materiálu při psaní Královny Barbary našel v polském barokním překladu Apuleiova *Zlatého osla*. Podle Jiřího Levého „Překlad může nahrazovat a posilovat písemnictví původní (...), případně ty jeho oblasti, kde je domácí produkce nedostatečná (...), anebo mu může naopak konkurovat (...). Překlad může objevovat nové vývojové možnosti [domácí literatury], zvláště po stránce jazykové (...), nebo naopak zanášet do ní prostředky neústrojné(...)“.²⁹⁹ Všimněme si, že Levý neopomněl ve svém *Umění překladu* zohlednit i negativní dopady překladové literatury na národní kulturu, když uvedl, že překlad může národní literatuře *konkurovat*, případně ji *nabrazovat* a zanášet do ní *neústrojné* jazykové prostředky. Tento proces totiž se zvýšenou intenzitou probíhá i ve slovanských jazycích a literaturách. Odhlédneme-li od překladu *stricte* literárního, zjistíme, čeho si současná translatologie všímá především: se zrychlující se globalizací čím dál větší procento textů, se kterými se každodenně setkáváme, tvoří texty překladové, a to produkty jazykového průmyslu, masové produkce³⁰⁰.

Právě ona masová produkce má v současnosti zásadní dopad také na literaturu: stěžejní prozaické útvary (román, povídka) se přizpůsobují potřebám konzumenta (opět rozlišujeme mezi čtenářem a konzumentem³⁰¹), který již není ochoten trávit čtením několik hodin

²⁹⁹ LEVÝ, J., *Umění překladu* (4. vyd.). Praha: Apostrof, 2012, s. 100. Srov. také: „Także wspólnie się zdarza się, że przekład literacki z konieczności – podyktowanej względami pozaliterackimi – zastępuje lub wręcz modeluje język literacki kultury docelowej.“ KRZYSZTOFIK, M., *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu literackiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, s. 194.

³⁰⁰ Translatologie získává interdisciplinární charakter, v tomto ohledu je progresivní např. sociologie překladu, viz např. BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Przekład – Język – Literatura*. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 37. RAKŠANYIOVÁ, J., *Nové trendy v preklade*. In *Translatologija Ostraviensia 3*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 14-19.

³⁰¹ Srov. ECO, U., *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2007.

týdně: rozsah maximálně 150 stran, délka kapitoly max. 5 stran, členění fabule po přehledných kratších úsecích, úspornost vyjadřování. A nemáme tu na mysli jen vyloženě brakovou literaturu, potřebám konzumenta se přizpůsobují i mladí polští autoři, kteří mají ambice být avantgardou, rovněž Witkowski, Masłowska, Łoziński, ale především Agnieszka Drotkiewicz, Marta Dzido a další. Titíž autoři mnohdy paradoxně používají nástroje masové kultury, aby ji zároveň podrobili ostré kritice. Stávají se součástí komerčního knižního trhu, ale vzápětí jeho mechanismy kriticky reflektují ve svých prózách³⁰².

Z této situace se postupně zrodil nový fenomén: autor se záměrně stylizuje do role překladatele. Markantně se to projevilo v dosud posledním románu Doroty Masłowské, *Kochanie, zabiłam nasze koty*: prozaička stylizuje svůj text do špatného překladu z angličtiny³⁰³. Pohrává si se společnými třecími plochami polštiny a angličtiny, používá kalky, o nichž nevíme, zda se opravdu ustálily v jazyce mladých Poláků (třeba těch žijících v zahraničí): „Bierzemy dwie podwójne na skalach“³⁰⁴ – z anglického „double on rocks“ – dvojitá whiskey s ledem. Vytváří polské neologismy, které mají imitovat špatný překlad z angličtiny:

„Wzięła do tego wykonaną z gumy okładkę Kazań Piotra Skargi, cokolwiek to było. Zwariowany gadżet – można ją nałożyć na dowolną książkę i spędzić popołudnie w Bad Berry, popijając sojowe latte za osiem docłów i zżera raybanów łowić spojrzenia tych wszystkich sympatycznych więźniów własnej przewidywalności...

Efekt murowany: nareszcie nikt, naprawdę NIKT nie wie, o co ci chodzi. A to Bad Berry jest teraz naprawdę trendowe. Mają nawet przedłużone espresso dla psów i stoliki, gdzie psy mogą usiąść sobie ze swoimi MacBookami. To teraz szal: niby mają tylko trzy litery na klawiaturze (H, A i U), ale mają normalnie Firefoxa i twój pies może w chwilach wolnych od zabawy, nauki i zakupów oglądać filmiki na Youtubie, (...) w ogóle ma

³⁰² Máme na mysli především *Královninu šavli* D. Masłowské a román *Ještěr (Jaszczur)* Sławomira Shutyho.

³⁰³ Dalším zdrojem autorčiny inspirace by mohl být i legendární polský překlad Burghessova *Mechanického pomeranče* od Roberta Stillera, v němž překladatel vytvořil hybridní polsko-anglický jazyk, jehož bázi je hovorová (resp. slangová) polština s anglickými zápůjčkami.

³⁰⁴ MASŁOWSKA, D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, s. 86.

*fajny design, jest na niego mniej wirusów i jej pies dużo bardziej go sobie chwali od peceta, którego miał poprzędnio.*³⁰⁵

Všimněme si v tomto úryvku několika vrstev práce s jazykem: od módních obrátů dnešní mládeže, které vesměs vycházejí z angličtiny („naprawdę trendowe“, „fajny design“, „filmiki na Youtubie“, „o co ci chodzi“, „pecet“), přes kalková slovní spojení („cokolwiek to było“, srov. angl. „whatever it was“, „przedłużone espresso“, srov. angl. „long/prolonged espresso“), až po zcela pokřivené, vyšinuté vazby („jest na niego mniej wirusów“, „w chwilach wolnych od zabawy“, „to teraz szal“). Autorka navíc implantuje obrovské množství anglických vlastních jmen do polského textu, čímž jej nepřiměřeně zatěžuje („zra raybanów“, „ze swoimi MacBookami“, „mają Firefoxa“, „na Youtubie“). Pozornost si zaslouží i výraz „sympatyczny“ – v polštině efemerní spojení slov „sympatyczny“ a „patyczny“, tedy sympatický a patetický; v angličtině však „sympathetic“ znamená „dojímavý“. Všechny tři významy tu přitom zapadají do kontextu. Většina těchto postupů by si v případě překladové literatury vysloužila ostrou kritiku, ovšem u Masłowské se stávají regulérním autorským záměrem. Citujme z jednoho z jejích rozhovorů: „Ten jazyk umělého překladu, který vidíme v negramotně přeložených knihách nebo na internetových stránkách, to je tak trochu budoucnost polského jazyka. Zánik pádů, gramatické kalky, cizí vsuvky.“³⁰⁶

Autorka má nejspíše pravdu, když tvrdí, že právě takto bude vypadat polština budoucnosti. Průměrný čtenář, či spíše konzument, je podobnými polopřekladovými texty zahlcen již nyní – na internetu, v komerčních médiích, reklamě. Z hlediska literární kritiky však lze pochybovat, zda román *Kochanie, zabiłam nasze koty* je skutečně objevnou diagnózou stavu našeho jazyka a naší mysli, jak bylo zřejmě autorčiným záměrem. Kritik Dariusz Nowacki v recenzi románu konstatuje: „Nelze si nevšimnout, že Masłowska demaskuje demaskované, odhaluje umělost

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 105.

³⁰⁶ „Ten język sztucznego tłumaczenia, który widzimy w niegramotnie przetłumaczonych książkach czy na stronach internetowych, to trochę przyszłość języka polskiego. Znik odmian, kalki gramatyczne, obce wtręty.“ SURMIAK-DOMAŃSKA, K., *Dorota Masłowska: jestem Bogiem rzeczy małych*. „Wysokie obcasy.pl“ 2012. Překlad autor. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,12689562,Dorota_Maslowska__jestem_Bogiem_rzeczy_małych.html.

a nesnesitelnost toho, co je skutečně umělé a nesnesitelné, ale to přece vidí každý. [...] – ano, právě taková je naše kondice, postmoderní a postkonzumní zároveň, ale ksakru - je snad někdo, kdo o tom neví?“³⁰⁷

Přesto si troufněme tvrdit, že „zmrzačený“ jazyk románu *Zabila jsem naše kočky, miláčku* je již třetí další významnou cézurou, kterou Masłowska v polské literatuře stanovila. Citujme z provokativního eseje mladého kritika Jana Bělíčka: „Samotný jazyk, nikoliv jako norma, ale jako potence, totiž může sloužit za konstrukci, která zakládá architekturu nových utopických vizí, poněvadž proměna jazyka je z našeho pohledu také proměnou vnímání reality.“³⁰⁸ Utopickou vizí Doroty Masłowské, již konsekvntně prohlubuje každým dalším románem, je jazyk umělý, konvencionalizovaný a nekomunikativní, jazyk vyprázdněných a pokroucených významů, jazyk zmrzačený a odindividualizovaný, jazyk ovládaný a zneužívaný systémem, a konečně, jazyk chápaný jako zboží.

Zdá se, že s experimentální prózou nové generace se kompetence autora a překladatele podivuhodně prolínají. Masłowska stylizuje své texty do „špatného překladu z angličtiny“, Witkowski se snaží ovlivnit, jak budou jeho knihy překladatelé interpretovat, doplňuje cizojazyčná vydání svých románů o „slovníčky“, navíc používá vnitrojazykový překlad mezi slangem a spisovnou polštinou ve vysvětlivkách pod čarou. Práci překladatele však zároveň deformuje, neváhá třeba čtenáře mystifikovat, pokud to má přispět k celkové atmosféře textu.

Překladatelé naopak s originálem volně nakládají, posilují svou pozici „spoluautora“, na požadavek „věrnosti“ originálu rezignují a originál chápou jen jako inspiraci k vlastní volné tvorbě. Úkony, za které zodpovídá překladatel a redaktor, jako je např. vytvoření vysvětlivek,

³⁰⁷ „Trudno nie zauważyć, że Masłowska demaskuje zdemaskowane, odsłania sztuczność i nieznośność tego, co w istocie jest sztuczne i nieznośne - tyle że nikt nie myśli o tym inaczej. [...] - tak, taka jest właśnie nasza kondycja ponowoczesna i postkonsumpcyjna zarazem, ale, u licha, czy ktoś o tym nie wie?“ NOWACKI, D., *Nowa Masłowska. Boki zrywać? Niekoniecznie* [RECENZJA]. „Wyborcza.pl“ 16. 12. 2012. Překlad autor. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://wyborcza.pl/1,75475,12675595,Nowa_Masłowska_Boki_zrywac_Niekoniecznie_RECENZJA.html#ixzz2JYYDgwmw.

³⁰⁸ BĚLÍČEK, J., *Text na plechovkách s laněmitem*, „A2“ 2/2012, s. 6.

poznámek pod čarou či doslovu, pokládají za prostor pro vlastní exhibici. V českém překladu *Královniny šavle* najdeme následující oznámení: „Překladatelka projevila speciální přání poděkovat při hledání inspirace a při vzniku překladu českého to: MC Doris, (...)“³⁰⁹. Překladatelé jsou si plně vědomi, že se u překladu experimentální prózy stávají plnohodnotnými autory; autorovi originálu jsou přitom ochotni nanejvýš „poděkovat za inspiraci“.

V těchto tendencích se potvrzuje dekonstruktivistická teorie překladu, jak ji pojímal Jacques Derrida, hledající paradoxy ve vztahu originál – překlad, zavrhuující tradiční hierarchizaci těchto pojmů, zpochybňující nadřazenost originálu vůči překladu. Derrida překlad nechápe jako kopii, ani jako „rekonstrukci“ či „doplnění“ originálu, ale jako suverénní tvůrčí akt, jenž je autorské tvorbě rovnocenný, ba co víc, originál je svým překladem dokonce podmíněn.³¹⁰

Nelze tu nepřipomenout Benjaminovskou koncepci překladu jako „druhého života originálu“³¹¹, na kterou také Derrida odkazoval ve svém eseji *Babylonské věž*³¹², a která zcela přeformulává roli překladatele. V dekonstruktivním pojetí totiž překladatel originálnímu textu vdechuje druhý život, zajišťuje mu další existenci, osvobozuje jej od autorovy nadvlády, obnovuje jeho jazyk díky odrazu v zrcadle jiného jazyka, díky čemuž dokážeme lépe vidět vztahy a souvislosti mezi oběma jazyky. Vzniká nový významový prostor, společný oběma jazykům.³¹³ Otázku, zda je tato tendence okrajová, náhodná a efemerní, nebo se v budoucnosti stane standardem, ponechme prozatím otevřenou.

Již od 19. století sledujeme, jak překladatelé kanonických děl cizích literatur svými překlady a následně i vlastní volnou tvorbou přinášejí

³⁰⁹ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*, s. 136.

³¹⁰ BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Przekład – Język – Literatura*, s. 33.

³¹¹ Viz BENJAMIN, W., *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 58.

³¹² Do češtiny dosud nepřeloženo. Viz DERRIDA, J., *Wieže Babel*. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 373.

³¹³ BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Op. cit.*, s. 33-34.

nové prvky do cílové kultury.³¹⁴ Tak i Bára Gregorová nejprve našla metodu překladu D. M., a následně ji uplatnila ve své vlastní tvorbě – blogovém románu *kámen – hora – papír*. Ve způsobu překládání, jak si povšimla Kalina Bahneva, se vždy projevuje, jaké jsou aktuální procesy a tendence v kultuře cílového jazyka. „Revoluce“ v polštině se může přelít i do jiných jazyků a literatur, ale může být překladem také nivelizována a marginalizována. Tím, že Gregorová dělá z Nahaczových románů texty těžko čitelné až nečitelné, především omezuje možnost či rozsah jejich percepce v české kultuře. Pokud je v kontextu překladu *Královniny šavle* Gregorové vytýkáno, že „polská verze tíž knížky za českým překladem pokulhává“, a že je Gregorová důslednější než sama autorka³¹⁵, nebo naopak, že dovedla původní autorský záměr k dokonalosti, nelze to v tomto kontextu chápat jinak, než jako překladatelčino nepochopení potřeb cílové kultury. Gregorová „svým“ autorům vlastně prokazuje medvědí službu. Jiří Levý tvrdí: „Text díla se společensky realizuje a umělecky působí teprve tehdy, je-li čten.“³¹⁶ Pro akceptaci formálně experimentálního a obsahově kontroverzního textu v cizím prostředí musí být tento text spíše „uhlazen“, vždyť je v něm i tak příliš mnoho nepřirozených, exotických prvků; jeho expresivita nesmí být převáděna stoprocentně, nedejbože aby byla převedena důsledněji, než v originále. Překladatel má za povinnost v překládaném textu upřednostnit čtenářskou přístupnost, „komunikativnost textu“³¹⁷ před vlastní kreací a exhibicí, tak, aby se překlad „dal číst“³¹⁸. V tomto ohledu nejvíce utrpěl *Prce* Mirosława Nahacze, paradoxně oceněný Tvůrčí prémie v rámci

³¹⁴ Srov. např. vznik bulharské národní sonetové tradice v 19. století, jejíž základy položil Ivan Vazov překladem Mickiewiczových *Krymských sonetů* a následnou vlastní sbírkou *Makedonských sonetů* (v češtině součást sbírky *Balkánské písně*). BAHNEVA, K., Metoda przekładowa i ewolucja myślenia poetyckiego. In CUDAK, R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom I. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2008. s. 227-234.

³¹⁵ BOŘILOVÁ, M., *Dvě královny, dvě šavle*. „A2“ 38/2008, s. 6. Dostupné on-line: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/38/dve-kralovny-dve-savle>.

³¹⁶ LEVÝ, J., *Op. cit.*, s. 47.

³¹⁷ Srov. SOBOTKOVÁ, M., maslo.of.pl w wersji polskiej i czeskiej. In CUDAK, R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom I. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2008. s. 245: „Bazę [překládaného] na czeski powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, [JJ] stanowią z pewnością język oryginału, choć [Gregorová, JJ] musiała zapewne brać pod uwagę „komunikatywność“ z punktu widzenia czytelnika czeskiego, który książkę kupi i przeczyta lub odwrotnie – wcale się nią nie zainteresuje.“

³¹⁸ *Ibidem*, s. 239: „choć [język książki, JJ] to sztuczny wytwór, to jednak dostatecznie funkcjonujący, tj. zrozumiały“.

Ceny Josefa Jungmanna za nejlepší literární překlad 2012. Jedná se o román nejméně experimentální, zato nejvíce podobný „tradiční“ naraci střední prozaické generace (ne náhodou byl Nahaczovi ideovým a řemeslným patronem Andrzej Stasiuk), na který však Gregorová naroubovala stejnou strategii, jakou dříve použila u překladů Masłowské, takže i formalizované, spisovné, či dokonce archaizované pasáže, jako jsou formule používané při katolickém vyznání hříchů („moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina“³¹⁹, česky „je to má vina, má veliká vina“) či při svaté zpovědi („Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu“, česky „Bože, slituj se nade mnou hříšným“) překládá směsí ledabylé obecné češtiny a nářečí: „moje vina, moje vina, moje děsně velká vina“ a „Bože, buď milostivej ke svýmu hříšníkuj“³²⁰.

Požadavek respektování „metody náznaku“ jako legitimní a osvědčené překladové strategie se snad jeví jako konzervativní a tradicionalistický. I u překládání nejnovější experimentální prózy je však zcela na místě.

Jednou z nejzajímavějších překladatelských výzev současnosti je „degradovaný“ jazyk třetího románu Doroty Masłowské *Zabila jsem naše kočky, miláčku*. Překladatelka (bude jí pravděpodobně opět B. Gregorová) bude postavena před otázku, do jaké míry tendence, které vykazuje polština pod vlivem „hegemonie“ anglického jazyka, skutečně existují i v jazyce českém; zda je vůbec čeština na onu „utopickou vizi jazyka“ připravena. Všechny slovanské jazyky bezesporu procházejí procesem internacionalizace, zrychlené politickou integrací a globalizací³²¹. Polština má však v některých ohledech „náskok“ (a ty se týkají právě jazyka knihy) – kupříkladu jazyk polských ekonomických emigrantů ve Velké Británii, Irsku, USA a Kanadě je fenoménem, jímž se začínají zabývat i lingvisté³²².

Stále zvyšující se počet překladové literatury lze konstatovat na základě statistik, jejichž vypracování zadalo polské ministerstvo kultury

³¹⁹ NAHACZ, M., *Bombel*, s. 18.

³²⁰ NAHACZ, M., *Prvek*, s. 21.

³²¹ Viz také: WASZAKOWA, K., *Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny*, Warszawa: WUW 2005.

³²² Vznikají i první internetové slovníčky tzv. ponglish – viz <http://www.ponglish.org>.

v roce 2007³²³: zatímco v Německu tvoří procento překladové literatury v rámci celkového počtu nově vydaných knih 7,15 %, ve Francii 14,2 % a ve Španělsku 24,7 %³²⁴, v České republice už je to 30 % a v Polsku dokonce 46 % veškerých nově vydaných knih. Vzhledem k tomu, že větší polský trh je atraktivnější pro nadnárodní korporace, lze vyvozovat, že i procento překladových textů v médiích, společenských časopisech a na Internetu bude výrazně vyšší než v ČR.

Pokud Gregorová zvolí opět „starou dobrou“ metodu svého idiosynkratického jazyka, půjde o promarněnou šanci. Román si zaslouží rozsáhlou a seriózní přípravu spočívající nejen v průzkumu světa „módních“ anglicismů dnešních teenagerů (do velké míry efemerních), fenoménu „ponglis“, ale především pátráním v oblasti jazykového průmyslu: ve společenských časopisech a populární (brakové) překladové literatuře.

Překladem Masłowské se otevírá svérázná Pandořina skříňka jazyka a už není návratu. S jejími romány je zkrátka třeba nakládat jako s výbušným materiálem. Po vydání českého překladu *Červené a bílé* kritik Jiří Peňás konstatoval: „Kniha, jako je ta Masłowské, stačí jedna za celou generaci.“³²⁵ Po letech se ukazuje, že tu máme knihy celé generace autorů, jako je Masłowska, a tato generace nenávratně změnila naši představu o tom, co je to jazyk v literatuře a kde jsou hranice jazykového experimentu.

³²³ DOBROLEŃCKI, P., *Raport o stanie kultury – „Przemysł książki“*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2008, dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKsiazka/ksiazka_raport_w.pelna.pdf%281%29.pdf.

³²⁴ Němčina, francouzština i španělština však samozřejmě patří k tzv. světovým jazykům, což se ve statistice projevuje i tím, že se procento překladů snižuje o část textů, které jsou v daném jazyce původní.

³²⁵ PEŇÁS, J., *Červenobílé hadí vejce*. „Týden“ 14. 3. 2005, s. 60.

10. Případové studie: dvě královny

Když měli dva význační polští kritici a odborníci na nejnovější polskou literaturu vybrat dvě osobnosti, které nejlépe reprezentují současnou tvorbu, shodli se docela snadno. Krzysztof Uniłowski a Dariusz Nowacki pro svůj literárněvědný seminář na Slezské univerzitě v Katovicích vybrali dvě položky povinné četby: *Královninu šavli* Doroty Masłowské a *Královnou Barbaru* Michała Witkowského.

Autor těchto řádků měl to štěstí, že k českému vydání *Královniny šavle* mohl napsat doslov, u *Královnny Barbary* se stal přímo jeho překladatelem. Dostal tak jedinečnou příležitost hlouběji prozkoumat podstatu a strukturu obou literárních děl a podělit se o své poznatky s českými čtenáři. Následující dvě skici se pokoušejí tyto poznatky shrnout.

10.1 Královna Barbara Michała Witkowského

10.2 O autorovi

Prozaickým debutem Witkowského byla sbírka povídek *Copyright* (2001), jež překvapila na debutanta nečekaně vytříbenou koncepcí souboru. Povídky mají společné téma: návrat do dětství a nostalgické vzpomínky na socialistické země východního bloku v neklidných 80. letech 20. století, spojené s životem na sídlišti (povídka *Baobab*). Všeobecný úpadek a materiální bída jsou viděny nostalgickými očima dítěte, jež spíše zajímají barevné žvýkačky s kačerem Donaldem než Wojciech Jaruzelski vyhlašující v televizi výjimečný stav. Echo cesty do rozděleného Německa z povídky *Žvýkačky s Donaldem (Donaldówki)* najdeme i v navazující skici *Pieroti (Pierroty)* ze souboru *Fototapeta*. Nostalgie po časech nedávno minulých, konfrontovaná ovšem s kritickým pohledem současnosti, je základním stavebním kamenem Witkowského tvorby. Jerzy Jarzębski autora už na základě četby sbírky *Copyright* zařadil mezi pět nejtalentovanějších prozaiků mladé generace.

Za nejhodnotnější povídku se souboru *Fototapeta* (2006) lze považovat *Kolaboraci (Kolaboracja)*, v níž autor líčí výlet malého Michálka do

socialistického ráje – Sovětského svazu – na sklonku brežněvovské éry. Divoký, karnevalový rytmus a barvitě popisy hroutícího se impéria připomenou *Rekreace* Jurije Andruchovyče, ovšem obohacené o pastiš socrealistické literatury let padesátých. Slovní ekvilibristika zase navazuje na nejlepší povídky Janusze Glowackého z 60. a 70. let minulého století. Mezi inspiračními zdroji Witkowského tvorby polská kritika nejčastěji uvádí dílo Elfriede Jelinek (*Milovnice*), Jeana Geneta (*Querelle z Brestu*) a samozřejmě Witolda Gombrowicze.

V povídce *Zasažení (Trafieni)*,³²⁶ jež vyšla ve stejnojmenné povídkové knize sedmi polských autorů a autorek se společným tématem – nemocí AIDS, nesmírně ironickým způsobem líčí krátké milostné vzplanutí dvou mladíků s fatálním koncem. Stejný ironický tón zaznívá v souvislosti s obavami ze smrtelné choroby také v povídce *Groś (Grosz)* z *Fototapety* a motiv AIDS dominuje i první části *Chlípnic*, v příběhu Džesiky. Ne náhodou Witkowski situuje příběhy pozvolného umírání a všeobecného rozkladu do postindustriálního Slezska, které jako zaprášený kraj plný beznaděje nejlépe vylíčil v románu *Královna Barbara*.

Ve svém prvním románu *Chlípnic* (2005) vsadil autor na kontroverzní téma homosexuálů „ze staré školy“, kteří prožívali svou zlatou éru za socialismu a nehodí se do dnešního prosazovaného modelu sebevědomého emancipovaného gaye ze střední třídy. „Buzny“, jak sami sebe nazývají, považují léta minulá, kdy „každý měl kde spát a co jíst“, za nejlepší období svého života, ačkoli byli vyloučeni na okraj společnosti do „vyšších sfér dna“ a vystaveni ponižování a šikaně. Tento román Witkowskému vynesl uznání u polské kritiky (nominace na Nike 2005, Literární cena města Gdyně 2005, Cena Sdružení polských knižních vydavatelství 2006) a spolu se *Smradem* Wojciecha Kuczoka a *Červenou a bílou* Doroty Masłowské je považován za stěžejní prozaický text poslední dekády v Polsku.³²⁷

Román je kompozičně rozdělen na dvě části, jež se podstatně liší strukturou, obsahem, pozicí vypravěče i celkovým vyzněním. Zatímco v

³²⁶ Česky vyšlo časopisecky: WITKOWSKI, M., *Zasažení*, „PLAV“, 5/2011, s. 30-37.

³²⁷ Viz např. tvrzení Blažeje Warkockého, že přelomový význam *Chlípnic* je nesporný. WARKOCKI, B., Poetyka i polityka współczesnej powieści gejowskiej. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*, s. 289.

úvodní *Knize ulice* (*Księga ulicy*) máme co do činění s klasickým schématem střídání dvou časových linií (novinář přichází udělat rozhovor s dvěma „tetkami“, Patricií a Lukrécieí, a ty vzpomínají na život za socialismu), ve druhé části nazvané *Bużnovská bíč* (*Ciotowski Bicze*) se kromě základní dějové linie (jeden den na pláži u Baltského moře) objevuje silvická koláž³²⁸ dalších textů více či méně souvisejících s tématem: výpisky z krásné literatury (mj. Miron Białoszewski), seznamovací inzeráty, úryvky z vlastního deníku, útržky zaslechnutých dialogů, a především portréty protagonistů *Velkého atlasu polských bužen*, jak se také nazývá jedna z kapitol. Do roku 2011 nakladatelství Korporacja Ha!art publikovalo sedm vydání románu, z nichž většinu Witkowski různě upravoval, přepracovával a obohacoval. V roce 2012 Witkowski vydal přepracovanou a výrazně rozšířenou verzi románu, nazvanou *Chłipnice bez cenzury* (*Lubiwo bez cenzury*).

Zatímco v *Knize ulice* si vypravěč Michaška zachovává novinářský odstup od zpovídaných hrdinů, což autor naznačuje i v reportážním stylu představování skutečnosti, ve druhé části se Michaška stává jedním z nich, začíná mluvit jejich jazykem, rezignuje na zdání novinářské objektivity ve prospěch intimní, otevřené zpovědi. „Vážné“ téma vyloučení ze společnosti, samoty a smrti v naprostém ponížení je ve druhé části vystřídáno *campovým* odhozením zábran a zářivou barevností.

Obě roviny se mísí také v druhém románu *Královna Barbara* (2007), v němž autor líčí životní příběh majitele zastavárny a neúspěšného podnikavce Huberta, jemuž se přezdívá Barbara, neboť stejně jako polská královna Barbara Radziwiłłówna nosí rád perly. Za nesplacený dluh zabavuje s pomocí svých ukrajinských pohůnků Sáša a Felouše studentovi medicíny počítač, na němž začíná po nocích psát své memoáry.

³²⁸ Mnozí kritici byli počátkem 90. let přesvědčeni, že v polské literatuře právě končí dvě dekády převládající proud „silvické prózy“ a je čas se vrátit ke klasické románové struktuře. Ovšem ani generace Olgy Tokarczuk a Andrzeje Stasiuka od fragmentárního, kolážovitého stylu psaní neupustila. I u nejnovější polské prózy lze konstatovat totéž, co uvedl už v roce 1972 Czesław Miłosz ve svém eseji *Soukromé závazky* (*Prywatne obowiązki*): „Ne, pravdu o naší epoše nepředá žádná epopéj, žádná *Vojna a mír*, žádná sociologická analýza. Záblesky, nedokončená slova, krátké sentence – nanejvýš to.“ Silvická struktura románu se projevuje v útržkovitosti, krácení, mozaikovitosti fabule, redukci jednotlivých kapitol, často až do podoby konspektu či aforismu a stává se jednou z hlavních a nejlépe patrných tendencí současné prózy. Takovým románem se silvickou strukturou jsou právě *Chłipnice* Michała Witkowského. Viz také: ZALESKI, M., *Op. cit.*, s. 89; WARKOCKI, B., *Poetyka i polityka...*, s. 291.

Witkowski v Hubertovi vytvořil prototyp svého hrdiny: těžko zařaditelná postava o obojetné sexuální orientaci a nevyhraněném genderovém statusu, jíž nemůžeme věřit nic, co nám o svém životě prozradí. Postava má tolik různých podob (vekslák a drobný podvodník, nebezpečný mafián, sečtělý aristokrat se sklony ke květnatému, archaizovanému vyjadřování, bigotní katolík uctívající Panenku Marii, Polák s židovskými předky), že se v důsledku jeví jako pimprlová loutka v rafinované autorské strategii. Polská kritika na díle nejčastěji oceňovala zdařilé (a v literatuře stále ojedinělé) vykreslení politické a hospodářské transformace přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století. Román využívající *campovou* estetiku (kritik Dariusz Nowacki jej s nadsázkou označil jako „zlatý důl milovníků queer theory“³²⁹) získal v Polsku několik ocenění včetně prestižního Pasu týdeníku „Polityka“ a byl přeložen do pěti jazyků.

Třetí Witkowského román *Margot* (2009) je uveden citátem z Ovidiových *Proměn*, který naznačuje, co je tématem románu: metamorfózy hlavních hrdinů – titulní Margot, řidičky kamionu, která se pod rouškou noci mění v lačnou nymfomanku, vesnického nedouka Waldíka, který se stává televizní hvězdou jedné sezóny, a chromé dívky Ašky, jež po zázračném uzdravení začne být uctívána jako světice, patronka řidičů kamionů. Michał Witkowski v románu *Margot* opět prokázal svou schopnost vyhledávat a mixovat jazyky různých sociálních a profesních skupin, ovšem jeho detailní zobrazení „napozlátkovaného“ světa šoubyznysu a mediálních celebrit zanechalo v polských recenzentech spíše vlažný dojem. Snad proto, že téma podobně experimentální formou zpracovala krátce před Witkovským už Dorota Masłowska ve své *Královnině šavli*.

Dosud nejobsáhlejší román *Dřevorubec* (*Drwal*) vydal Witkowski v roce 2011. Jednoznačně autorský vypravěč se v něm vydává do zapadlého přímořského městečka po sezóně, aby v lesní chatě svého známého (dřevorubce) našel klid na psaní knihy. Záhadné chování hostitele jej však fascinuje natolik, že se vydává po stopě tušeného (a léta tutlaného)

³²⁹ Tuto charakteristiku D. N. vyslovil při workshoppu *Nowe tytuły znanych pisarzy* na Druhém světovém kongresu překladatelů polské literatury v Krakově, 4. června 2009.

zločinu. Autor v románu opět využil formu, která mu sedí nejlépe – bezbřehý vypravěčský monolog v ich-formě. Osvědčený rejstřík motivů, známých už z rané povídkové tvorby i všech přechozích románů (nostalgie, fototapeta, genderová ambivalence...) obohacuje využitím kriminální zápletky a detektivní žánrové konvence.

10.3 Žvanící královna

Zdálo by se, že Michał Witkowski má ambice stát se kronikářem nedávné historie. Zatímco ve svém románovém debutu *Chlípnice* zachraňoval před zapomněním svět nočních dostaveníček perverzních homosexuálů v socialistickém Polsku 70. a 80. let, ve svém druhém románu *Královna Barbara* jako by se snažil zaznamenat bolestný přerod rozkládajícího se socialistického systému v divoký mafiánský kapitalismus raných devadesátých let. *Chlípnice* byly mnohými čteny především jako manifest polské queerové scény či dokument prehistorie gay emancipačního hnutí v Polsku. Dílo brzy dostalo nálepku prvního polského gay románu, literárního coming-outu. Takové povrchní hodnocení próz Michała Witkowského je však přinejmenším zavádějící. S jeho druhým románem je čím dál jasnější, že jakékoli, třeba tabuizované téma z dob nedávno minulých, je autorovi jediné prostředkem pro jazykové, stylistické a kompoziční experimenty. Jistěže, polskou politickou transformaci kniha popisuje velmi výstižně, ovšem tento popis je tak útržkovitý a časové plány jsou natolik promíchány, že celek objektivní výpovědní hodnotu ztrácí. Čtenář *Královně Barbary* vlastně nedokáže říct, *kdy* se daná scéna odehrává, jaká je časová posloupnost vyprávěného, co bylo předtím, co potom, a neví to často ani vypravěč. Časové roviny, příběhy, útržky z různých období a epoch se na sobě vrší, a ono „téma“ - historický přechod mezi socialismem a kapitalismem - se zcela relativizuje.

Hrdinou románu je podivný *Homo Wechselstubensis*, vekslák, kujón a hrabivec Hubert, muž mnoha tváří, jenž si v dobrém rozmaru nechává říkat Barbara. Přezdívku získal nejspíše díky svému obdivu k perlam,

který sdílí se svou slavnou předchůdkyní, polskou renesanční královnou Barbarou z litevského knížecího rodu Radziwiłłů.

Witkowski tu parafrázuje známou polskou legendu o krásné mladé vdově po litevském vévodovi Gastoldovi, do níž se zamiluje polský král Zikmund August. Okolí jejich lásce nepřeje, zlé jazyky navíc šíří informace, že krásná a vilná Barbara už stihla vystřídat na osmatřicet milenců. Zikmund August si nakonec prosadí svou a tajně se s Barbarou ožení. Dlouho si však manželského štěstí neužijí, neboť sotva půl roku po korunovaci polskou královnou Barbara umírá, údajně otrávena vlastní tchyní, královnou Bonou. V polské literatuře a výtvarném umění byla navíc mnohokrát ztvárněna i duchařská legenda o polském Faustovi, jistém mistru Twardowském, jenž na naléhání truchlícího krále Zikmunda vyvolal Barbařina ducha ze záhrobí.

V tomto romantickém příběhu se Hubert shlédl natolik, že se postupně s královnou Barbarou ztotožní. Nakonec i Hubert nachází svého Zikmunda Augusta, jímž je mafiánský boss přezdíváný Šejk Amal.

Hubert má vůbec jakousi mnohostrannou identitu: prodává langoše v přívěsu, přitom se ale vyzná v Miłoszově a Białoszewského poezii, cituje polské romantiky i symbolisty, hovorový slovtok proplétá staropolskými a barokními výrazy. Střídá identity jako ponožky: chvíli je aristokratem, chvíli Židem, nelítostným mafiánem i zženštilou „putzfrau“ – žádná z identit mu však nesedí, žádná není ta pravá. Přiznává svůj židovský původ, ale je schopen leda antisemitských kliše. Oklamává tím čtenáře, ale především sám sebe.

Hubert je jediný skutečný a plnoprávný hrdina knihy, z jeho perspektivy vidíme jej a jím vytvořenou *skutečnost*. Witkowského román je tak především román Hubertův: hlavní postava knihy se rozhodne napsat autobiografický román, Witkowského kniha se tedy automaticky stává knihou Hubertovou, konkrétně textovým souborem, který Barbara postupně komponuje na kradeném počítači. Přestože nám Hubert namlouvá, že své memoáry vytukává po nocích na klávesách počítače, velmi rychle si uvědomíme, že jde především o příběh vyprávěný, velký bezbřehý monolog, který se táhne od první do poslední strany. Tento monolog je tedy stylistickou, dějovou a kompoziční osou celé knihy.

Hubert tvrdí, že psaní je způsob, jak se vypořádat se světem, jehož převládající barvou je šedá:

*A já mám zase psaní. To je můj lék na svět. Člověk musí mít v životě nějakou zálibu, jenže většina lidí žádnou nemá. (...) Babička měla (...) to svoje noční štrachání na půdě. A já mám svou královnu Barbaru, počítání bankovek a líčení těchhle příhod.*³³⁰

Svůj svět si s notnou dávkou ironie zkrášluje, ačkoli ve smysl takového konání nevěří:

*Za oknem je krásně, za oknem ptáčky zpívají, konkrétně vrány. Krákají, to je taky druh zpěvu.*³³¹

To mu zároveň umožňuje zamlžit nepohodlné kapitoly svého životopisu (náznaky o pobytu ve vězení), dovoluje mu kontrolovat, co všechno se o něm čtenář dozví.³³² Některé záležitosti zamlčí, o jiných květnatě fabuluje, na závěr však čtenáři prozrazuje zásadní informaci – jeho adorovaný ukrajinský pohůnek Sáša *neexistuje*. Čtenář je nucen přemýšlet: pokud si Barbara vymyslila Sášu, tak co ještě? Kde je hranice, po kterou jí ještě můžeme věřit? Kdo ve skutečnosti vykonával špinavou práci, když ne Sáša, a kdo zavraždil tetičku?

S odpovědí přichází sám vypravěč, když říká, že svět je jedna velká iluze.³³³ *Barbara* je vlastně trojitou fikcí, neboť je fiktivním románem fiktivní osoby o fiktivnosti světa, ve kterém žijeme. Za prvé: Objektivní historická pravda o světě po pádu impéria *neexistuje*. Jsou jen zkreslené útržky našich vzpomínek, dojmů a představ. Za druhé: Sáša, Felouš, ani Šejk Amal nejsou. Hubert si je přece vymyslel, sám to přiznal. Hubert je chameleon. Je mužem i ženou zároveň. Fabuluje natolik, že bychom mu raději neměli věřit ani slovo. Za třetí: Jazyk, jakým jej vybavil autor, ukazuje na to, že by ani Hubert sám nikdy nemohl existovat. Je to jazyk umělý, vykonstruovaný. Zdánlivě dynamický, živý monolog je zvláště a

³³⁰ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 72-73.

³³¹ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 45.

³³² Snad aby se svým čtenářům zalíbil, neboť to vlastně dává jeho životu smysl: uhlazuje svůj život tak, aby se líbil navenek. Witkowski není sám, kdo takovou postavu vytváří, stačí připomenout *Prvka* Mirosława Nahacze. O tom více: ZIENIEWICZ, A., *Op. cit.*, s. 63.

³³³ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 69.

nepřirozeně prodchnutý staropolskými obraty, slangy a nářečímí. Takhle přece nikdo nikdy v Polsku nemluvil. Witkowski k tomu v jednom z rozhovorů uvedl: „vypravěč *Královny Barbary* je takový žvanící strojek. Vymyslel jsem si ho, abych pomocí něj ničil různé diskurzy: kamkoli takového hrdinu vypustíš, zabarví se přesně podle diskurzu, se kterým zrovna přijde do styku, a při té příležitosti ho ničí nebo dekonstruuje.“³³⁴ Witkovského pojetí se mimochodem nápadně podobá obrazu z *Červené a bílé* Doroty Masłowské:

*Arleta silně vopilá a zbhulená, dealerka smíchu. Skartovací mašina, cokoliv Arletě řekneš, nakonec z ní po chvíli pusou vyletí v podobě smíchu, v podobě cárů, papírů, smetí, konfet a rozsype se to ve vzduchu.*³³⁵

A tak se v knize vrství různé, často zcela protichůdné polské společenské diskurzy. Podnikatelsko-mafiánský, židovsko-aristokratický, měšťansko-sarmatský, katolicko-rouhačský. Vrstvení stylů, mišmaš, jenž nelze uspořádat - vše, co se v knize děje, se děje v jazyce a skrze jazyk. Autor k tomu ostatně říká: „Pokud budeme chápat jazyk ne jako nositele významů, ale jako význam sám o sobě, může dokonale ukázat, co všechno lidé nosí v hlavě.“³³⁶

Jaký je tedy jazyk *Královny Barbary*? Susan Sontagová by jej zřejmě hodnotila jako typický *campový* mišmaš. Základem je obecná hovorová polština, obohacená o květnatou barokní mluvu (Witkowski se podle vlastních slov inspiroval barokním překladem Apuleiova *Zlatého osla*, překladatel vycházel mimo jiné z české barokní lidové poezie a lidových her, v nichž se šťastně mísí archaická čeština s dodnes živým středočeským nářečím). K tomu gombrowiczovská větná skladba, již zná i české čtenářstvo z *Trans-atlantiku* díky českému překladu Heleny Stachové.³³⁷ Vyprávění je často rytmizované, až se zdá, že přechází do

³³⁴ „Narrator z ‚Barbary Radziwiłłówny...‘ to maszynka do gadania. Wymyśliłem ją sobie do niszczenia dyskursów: wpuszczasz takiego bohatera, a ten zabarwia się na taki kolor, na jaki dyskurs akurat napotka, i go po drodze niszczy albo dekonstruuje.” BERESZ, S., *Op. cit.*, s. 20. Překlad autor.

³³⁵ MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*, s. 103.

³³⁶ „Jeśli język potraktuje się nie jako nośnik znaczeń, tylko znaczenia same w sobie, można doskonale pokazać, co ludzie mają w głowach.“ CIEŚLIK, M. – MIŁOSZEWSKI, Z., *Być jak Paris Hilton*. „Newsweek“ 19. 08. 2007. s. 98. Překlad autor.

³³⁷ Witkowski je podle Sławomira Sierakowského z mladých autorů Gombrowiczovi nejbliže. Srov. SIERAKOWSKI, S., *Ironia, literatura, system*, s. 49-50.

hip-hopového freestylu, který použila již o rok dříve Dorota Masłowska v románu *Královnina šavle*. K tomu je třeba dodat lexikum typické pro hornoslezskou uhelnou pánev (v překladu se tak objeví třeba *dělnák* a *hajmat*), zápůjčky z ruštiny a němčiny, ale také slang židovských obchodníků (v překladu najdeme *šaberplac*, *ajvaj!*, *cinkvajs*, *dugong*, *šetl*, *gešeft*). Jako by toho bylo málo, Witkowski kreativně využil i všudypřítomný slovní balast reklam a telenovel. Oblíbeným jazykovým materiálem je nejen pro Witkowského tzv. „katolický folklór“, jak jej trefně nazval Slawomir Shuty.³³⁸ Vizuální parodie modlitebních knížek smíchané s reklamními slogany a hypermarketovými letáky byly doménou Shutyho rané tvorby (zvláště jeho *Batony*, přílohy časopisu „Halart“, sebrané v knize *Produkt Polski* z roku 2005). Totéž ale dělá třeba Masłowska v divadelní hře *Mezi náma dobrý* nebo právě Witkowski v *Královně Barbaře*, jak už jsme uvedli v kapitole o překladu mladé prózy.

V prozaických textech tohoto vřatislavského autora neznáme dělení na vysoké a nízké, v *campové* estetice si je vše rovno. Textový materiál záměrně není nijak hierarchizován, a tak vyznání víry, úryvky z modlitební knížky či Mickiewiczovy básně mají stejnou váhu jako reklamní slogany.

Witkowski navíc v *Královně Barbaře* oproti *Chlípnicím* využívá „poetiku nevyjádřené touhy“,³³⁹ kterou *Chlípnice* do velké míry ignorovaly; v *Chlípnicích* bylo vše řečeno na rovinu³⁴⁰, v následujícím románu je vše ukryto v jinotajích a narážkách, mezi řádky. Této poetiky si ve zvýšené míře začala literární věda všimnout s rozvojem queer studies. Takovou nevyjádřenou touhou může být i touha po jedinci stejného pohlaví, jež však nemůže být vyjadřována přímo, ale prostřednictvím náznaků, symbolů, zámlk. V posledních letech byly z tohoto úhlu pohledu „reinterpretovány“ některé prozaické texty Jaroslawa Iwaszkiewicze, Marie Konopnické. Už v *Chlípnicích* Witkowski použil citáty z textů předválečných (Tadeusz Breza) i poválečných autorů (Miron Białoszewski), jež v kontextu celé knihy dostávají zcela nové vyznění.

³³⁸ Viz MARECKI, P., *W gumiakach przez podświadomość...*, s. 26.

³³⁹ Srov. WARKOCKI, B., *Poetyka i polityka...*, s. 293.

³⁴⁰ Warkocki používá výstižné „chujowym językiem“.

Jak uvádí Blažej Warkocki, dnes však už není možné poetiku nevyjádřené touhy používat jinak než ironicky, za účelem travestace nebo pastiše. Když se podíváme na postavu Huberta, musíme konstatovat, že si buď svou orientaci („slabost pro Sášu“) opravdu neuvědomuje, nebo ji záměrně obchází, zamlčuje. Ve chvíli, kdy je nucen jít s pravdou ven, nedočkáme se od něj přímosti, ale jen dalšího z mnoha klišé:

*Co se kontaktů se ženama týče, jsem dost nesmělej.*³⁴¹

Jak podotýká Warkocki, každý divák *Sexmise* (a tedy každý Polák) hned ví, oč tu kráčí.³⁴²

Witkowski v každém svém textu používá určitá klíčová slova, jež vystihují jeho podstatu, a jejichž vhodné převedení do češtiny je věcí zásadního významu.³⁴³ Třebaže autor pečlivě vyhledává takové výrazy, jež podle něj přesně vystihují dobový kontext a mají vysoký asociativní a obrazotvorný potenciál, nejsou tyto výrazy v žádném případě stavebními prvky nějakého kronikářsky přesného a historicky věrného obrazu doby. Kniha totiž nepojednává – jak by se mohlo zdát – ani o komunistickém Polsku, ani o vekslácích a mafiánech, které prý autor v rámci přípravných rešerší navštěvoval ve vězení, nýbrž o polských mýtech, stereotypch, mentalitě, politických diskurzích a společenských vzorcích. Každá proměna jazyka je zároveň proměnou vnímání skutečnosti.

Staré polské báje a pověsti jsou zde karikaturně využívány tu v názvu občerstvení (grill bary *Goplana* a *Siemovit*), tu jako jména dětí (Měšek a Wanda). Witkowski tak mimo jiné zesměšňuje polské uzurpování si práva na území, jež sice ve středověku patřila piastovským knížatům, ale která několik posledních staletí zvelebovalo převážně německy mluvící obyvatelstvo. Staletá nesnášenlivost ke všemu německému se tu mísí s patolízalskou úslužností. Jak směšně pak působí servírčina jmenovka, na níž stojí: „Goplana. Kann ich Ihnen helfen?“³⁴⁴

³⁴¹ V originále: „Nie mam jakoś śmiałości do kobiet.“ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 37.

³⁴² WARKOCKI, B., *Poetyka i polityka...*, s. 295.

³⁴³ Tématu je věnována část kapitoly o překladu.

³⁴⁴ WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*, s. 127.

V polských hlavách vězí nánosy doby minulé jako palimpsesty, ať už se jedná o antisemitismus, komunismus, národní hrdost nebo barokní sarmatismus, který vychází z přesvědčení polské šlechty 17. století, že Poláci mají svůj původ ve starověkém kočovném sarmátském lidu, jenž se prý vyznačoval svobodomyšlností, dobrodušností, pohostinností, odvahou a hrdinstvím. Tyto vlastnosti údajně zdědili i Poláci. Sarmatismus natolik ovlivnil polskou kulturu, že ještě dnes si bohatí Poláci (Šejka Amala nevyjímaje) nejraději stavějí sídla podobná venkovským šlechtickým dvorcům s bělostným sloupovím. Ostatně, v takovém dvorci se narodil Mickiewicz i Chopin.

Witkowského autorskou intencí přesně vystihují slova českého literárního vědce Jana Bělíčka: „Literatura je umělý konstrukt, jímž se autorský subjekt vyjímá ze skutečnosti, aby v příkrytu fikce vydal pohled tzv. z druhé strany. Jejím základním výrazovým prostředkem je lež, díky níž komplikuje „přirozené“ vazby textu na konsenzus reality. Tento neustále opakovaný pokus o pohled zvnějšku ztroskotává na své nemožnosti. Avšak čím větší je míra stylizace, oproštění, tím intenzivnější, ale i komplikovanější je návrat zpět.“³⁴⁵

Witkowski možná ve vrtkavosti svých postav vystihl podstatu polské národní identity: místo pragmatismu čirý romantismus, pochyby o vlastní totožnosti, komplexy a pocit méněcennosti, snaha vystupovat před světem jako někdo jiný. Nebo je tu druhá možnost: že se Michał Witkowski snaží stereotyp Poláka porazit jeho vlastními zbraněmi.

10.4 Královnina šavle Doroty Masłowské

10.5 O autorce

Dorota Masłowska debutovala jako čerstvá maturantka románem *Červená a bílá*, jenž se řadí k nejúspěšnějším dílům mladé generace v Polsku. Kniha se záměrně archaickým názvem vypráví o mladíkovi Ondřeji Robakoském zvaném Silnej, patřícím do specifické subkultury sídlištních „dresařů“ a ubíjejícím čas v klubech, na večírcích a

³⁴⁵ BĚLÍČEK, J., *Op. cit.*, s. 6.

amfetaminových dýcháncích. Potud by román mohl být (a také byl) chápán jako generační výpověď o zkažené mládeži, která, dezorientována dravostí raně kapitalistické společnosti, v ní nenachází své místo. Silnej, místy drsný frajer, jindy ublížená třasořitka, s níž se právě rozešla dívka Magda, vede svůj monolog složený z vulgarit a vyprázdněných sloganů produkovaných komerčními médii a reklamními agenturami.

Teprve od scény setkání s anorektickou satanistkou Andželou, jež zvrací do vany kameny, se v textu začínají objevovat trhliny, které mění svět románu ve stále zřetelnější kulisu autorčiny postmoderní hry. Narace se stále více „narkoticky“ rozvolňuje a fikční svět získává důsledně metaforickou podobu. Vrcholem je závěrečná scéna v lepenkových kulisách policejního komisařství, kdy se zapisovatelka Masłoska snaží sdělit Silnému, že je „jen“ výplodem její fantazie. Ani titulní „polsko-rusáckou válku“ nelze chápat doslovně jako boj Poláků proti nepříteli na východní hranici. Abstraktní „Rusáci“ tu vyjadřují negativní referenční bod, jehož pomocí získává obrysy papouškované pseudovlastenectví a xenofobie hrdinů, potažmo polské společnosti. Nejen proto je dílo Masłowské možné jako celek zařadit do společensko-kritického (angažovaného) proudu současné literatury.

S odstupem času lze některé banální charakteristiky románu zavrhnout jako důsledek mediální bouře, jež se po jeho vydání strhla, a snad i důmyslné marketingové strategie vydavatele a literárního kritika Pawła Dunina-Wąsowicze, kterému 130 tisíc prodaných exemplářů umožnilo mj. založit a finančně zajistit kulturní časopis „Lampa“. Jde především o tisíckrát opakovanou frázi o „prvním polském dresářském románu“, neboť:

1. román díky své komplikované naraci, střídání konvence realismu a grotesky, jazykovému novátorství a metatextovosti není určen sídlištní mládeži a „akceptovali jej pouze čtenáři elitní“ (Krzysztof Uniłowski),³⁴⁶

2. román nepojednává o výše zmíněné sídlištní mládeži, ale využívá její prostředí jako platformu pro zkoumání možností současného jazyka,

³⁴⁶ „Media zdecydowały o sukcesie i karierze autorki, ale dla czytelników stała się ona antybohaterką, zaakceptowali ją natomiast czytelnicy elitarni.” MICHAŁOWSKI, P., *Dwadziesięć lat literatury polskiej. Tematy, idee, koniunktury literackie*. „Pogranicza” 1 (78)/2009, s. 17.

stejně jako je takovou platformou svět médií a polský pozdně romantický nacionální diskurz,

3. román nebyl ani první, neboť podobný způsob práce s jazykem subkultur najdeme (podle Wojciecha Rusinka)³⁴⁷ už v románu *Blábol* (*Belkot*, 2001) Sławomira Shutyho nebo v raných povídkách Wojciecha Kuczoka. Pokud bychom přesto chtěli hledat prozaické dílo, které by bylo možné označit za generační výpověď ztracené mládeže počátku 21. století, byl by jím nejspíše román *Osm čtyři* Mirosława Nahacze.

V každém případě *Červená a bílá* dokázala ve správný čas odpovědět na „kumulaci očekávání“ (Wojciech Rusinek),³⁴⁸ která na polském mediálním a knižním trhu panovala po roce 2000, kdy se střední generace prozaiků a prozaiček poněkud vyčerpala a mladí se nechtěli nebo nedokázali prosadit v „mainstreamu“. Pravdou zůstává, že teprve po komerčním úspěchu o téměř dekádu mladší Masłowska se knižní trh v Polsku otevřel také *generaci 70’*.

Podle *Červené a bílé* byl v roce 2009 natočen stejnojmenný film režiséra Xaweryho Żuławského, v němž Dorota Masłowska ztvárnila onu románovou zapisovatelku Masłoskou. Film získal řadu ocenění na festivalech a tři Orly – Polské filmové ceny za rok 2010. Sám Żuławski obdržel za film, k němuž vytvořil také scénář, Pas týdeníku „Polityka“ 2009 v kategorii film.

Jestliže v *Červené a bílé* Masłowska „skotačila na smetišti slov“, jak také laškovně konstatoval kritik Dariusz Nowacki³⁴⁹ a dovysvětlil, že zaujala „lingvistický postoj ke světu“, pak se právě tento postoj stal východiskem jejího druhého románu *Královnina šavle*.

Po čtyřleté odmlce a napjatém očekávání přišla s románem, v němž se divoký rytmus pouliční rapované poezie mísí s konvencí polské gawędy (vyprávěnky) či kramářské písně a barokními kudrlinkami. Silně rytmizovaný text je založený na rýmu (či alespoň asonancích), opakování vět, variacích a refrénech. Tok narace je zpřetrhán digresemi a

³⁴⁷ RUSINEK, W., *Przebudzenie*. „Studium“ 2 (38)/2003, s. 128.

³⁴⁸ „Kumulacja oczekiwania.“ *Ibidem*, s. 128. Překlad autor.

³⁴⁹ NOWACKI, D., *Złość nieprzedstawiona*, s. 19. „Pierwsza, najszerzej znana za sprawą wystrzałowego debiutu Doroty Masłowskiej to „postawa lingwistyczna“. To decyzja, by pobaraszkować na śmietniku słów i od tej strony zaatakować świat.”

neustálými návraty k dějovému základu. Hlavním hrdinou je hvězdička jedné sezóny, zpěvák Stanislav Retro (srov. S Waldíkem Mandarinkou z Witkowského *Margot*) a jeho přátelé ze světa šoubyznysu, kteří se pro Masłowskou stali příležitostí, jak karikovat a ironicky komentovat „velký“ svět médií, jenž sama dobře poznala po úspěchu své prvotiny. Postava MC Doris navíc slouží autorčině autokomentáři na téma vlastní (ne)schopnosti tvůrčího psaní.

Královnina šavle získala cenu Nike 2006, byla přeložena do několika jazyků včetně češtiny a němčiny a s úspěchem byla inscenována mj. v Praze v Mezinárodním centru současného umění MeetFactory v režii Jana Horáka.

Na objednávku progresivního režiséra Przemysława Wojcieszka z varšavského divadla Teatr Rozmaitości napsala Masłowska své první drama *Dva ubohý Rumuni co uměj polsky*³⁵⁰ (*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*), díky němuž zaznamenala úspěch i na poli činoherním. Držela se v něm již prověřené konvence grotesky a vytvořila postavy dvou ztroskotanců – Parchy a Džiny, kteří se v přestrojení za chudé Rumuny vydávají na alkoholovo-drogovou cestu Polskem. Jak konstatoval divadelní kritik Roman Pawłowski, autorka ve své první hře opět vypráví „o polském komplexu méněcennosti, který si kompenzujeme pomocí stereotypu ‚Rumuna‘, ‚Rusáka‘, ‚Cikána‘, ‚vesničana‘ či ‚teplouše‘ neboli bytosti stojící níže v hierarchii.“³⁵¹ Stejnou kritickou notu zvolila i v o poznání ponuřejším dramatu *Mezi náma dobrý* (*Między nami dobrze jest*).

V roce 2012 Masłowska publikovala svůj třetí román, *Zabila jsem naše kočky, miláčku* (*Kochanie, zabiłam nasze koty*). Hlavní roli v ní opět hraje jazyk – banální mluva dnešních mladých lidí, jejichž světonázor i slovní zásobu deformují masmédiá a všudypřítomná reklamní propaganda. Kniha byla recenzenty přijata s rozpaky. Zdá se, že autorčina snaha o parodování banality nemůže dopadnout jinak než banálně.³⁵² Přesto lze

³⁵⁰ Hra byla v roce 2010 nastudována v anglické jazykové verzi v pražském Divadle na Zábradlí v režii Davida Peimera.

³⁵¹ „Masłowska opowiada w *Dwojgu biednych Rumunów...* o polskim kompleksie niższości, który kompensujemy sobie za pomocą stereotypu ‚Rumuna‘, ‚Ruskiego‘, ‚Cygana‘, ‚buraka‘, ‚pedala‘, czyli istoty stojące niżej w hierarchii.” PAWŁOWSKI, R., *Królowa w rumuńskim przebraniu*. „Gazeta Wyborcza” 23. 5. 2006. s. 18. Překlad autor.

³⁵² Srov. NOWACKI, D., *Nova Masłowska...*

konstatovat, že tvorba Doroty Masłowské je již nyní jednou z cézur literárního dvacetiletí v Polsku.

10.6 Královnina demarkační čára

Dorotě Masłowské bylo 23 let, když napsala *Královninu šavli*, svou druhou knihu. Její debut *Červená a bílá* znamenal vpád mladé generace do vydýchaného ovzduší polské prózy. Díky komerčnímu úspěchu Masłowské se vydavatelé konečně přestali bát mladých autorů. Na scénu tak mohla vstoupit generace *ročníku 70'*, skupina nadějných prozaiků, které skoro o 10 let mladší dívka z Wejherowa proklestila cestu.

Ve své první knize Masłowska dekonstruovala mýtus věrohodnosti, „pravdivosti“ hlavního hrdiny a ukázala, že hrdina a spolu s ním celý fikční svět jsou jen kartónová blamáž, elektrické hračky, které lze prostě v příhodné chvíli vypojit ze zásuvky.

Co však bylo v Dorotině debutu opravdu přelomové? Agresivní, s ničím se nemazlící jazyk, jazyk sídlištních hejsků a televizní reklamy. Sousto pro nimravého jazykozpytce: deformovaná rekce sloves, vyšínutí z větné vazby, fonetický zápis. Jazyk Masłowské je umělý, zároveň však čerpá z mnoha konkrétních vrstev polštiny, především „subkulturních a popkulturních“,³⁵³ jak uvádí Anna Sobolewska. Totéž konstatuje i Wojciech Browarny³⁵⁴ a mnozí další.

Dorota se stala vděčným objektem společenských časopisů: pohádka o zlobivé popelce, kterou objevil princ v podobě vydavatele Pawła Dunina-Źasowicze na čtenáře zabírá. Jenže Dorota ne a ne rychle napsat další knížku. Zájem o „zázračné dítě“ pomalu upadal, Dorota přestala udělovat rozhovory, odstěhovala se na Pragu, do chudinské čtvrti Varšavy, a pořídila si dítě. Na scéně se objevily mladší autorky – namátkou Marta Dzido, Agnieszka Drotkiewicz – ochotné převzít štafetu a zapózovat pro „Elle“.

A dál to známe přímo z *Královniny šavle*:

³⁵³ SOBOLEWSKA, A., *Op. cit.*, s. 340.

³⁵⁴ BROWARNY, W., *Op. cit.*

Hej, lidi, tak schovejte ty nože, vona už nikdy nenapsala žádnou knihu, pražádnou, vona vodu vaří, voda vařící s masem se páří, brambory loupe na talíři, zemáky takový, po bytě tam a sem chodí, když tu ji nějaký krámy z domácnosti poznají, na nověj román se jí zeptají, z úzkýho krubu vokolí vobčas vyžívají, aby jí radost událi, jestli je to vážně vona, Dorota Masłowska, když tu jí náhodou z davu někdo vyloví, tak aby pocit, že je furt slavná a populární, zůstal v ní, i když sama moc dobře ví, že to je podvod normální, ví, že úspěchu je konec, známej ksicht z MHD pověsila na zvonec, všude se jen Kuczok Wojciech zjeví, Kuczok Wojciech v Płocku na čtení, Kuczok Wojciech panelová diskuze v Rudawě Dolní, se zástupci knihoven školních, na téma ‚Násilí domácí, násilí ve školách,‘ a ona doma s dítětem sedí a z okna ven na auta, co kolem jezdí, hledí.³⁵⁵

Wojciech Kuczok, autor poctěný jako první z generace ročníku 70' prestižní cenou Nike 2004 za svůj román *Smrad*, si jezdí po autorských čteních, zatímco Dorota sedí doma na Praze, vaří oběd a uspává dítě.

Když v roce 2006 vydává *Královninu šavli*, všechno se rozbíhá nanovo. Obhájit titul je však těžší, než jej získat. Masłowska překvapila všechny. Čekali uhlazenost, vytríbenost, pilování stylu, a dostali agresivní amorfní fosforovou hmotu, jež pohltila nejen hrdiny a vypravěče, ale také autorku a nakonec i čtenáře.

„Snažím se vzpomenout si na ty nejzoufalejší věci, jaké jsem kdy slyšela nebo vymyslela a dělám z nich kompozice. (...) Já jsem přece v určité míře básnířka, jenom neumím psát básně. Mně se do verše nic nevejde, zdá se mi mrzácký, osekaný. A právě *Šavle* má formu, která vznikla ze snahy psát básně, ale snahy osoby, které se do básně nic nevejde. Hledám formu prózy, která mi umožňuje psát poezii.“³⁵⁶ A Masłowska ji našla: s neuvěřitelnou obratností kombinuje styl středověké hrdinské epeje, typicky polské gawedy (vyprávěnky) s kramářskou písni a celovečerní hiphopovou improvizací.

³⁵⁵ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*, s. 109-110.

³⁵⁶ „Przypominam sobie różne najbardziej beznadziejne rzeczy, jakie slyszalam albo myslalam i robie z nich kompozycje. (...) Ja przeciez jestem w jakimis stopniu poetka, tylko nie umiem pisac wierszy. Mi sie w wierszu nic nie mieści, wydaje mi się kaleki, za mały. ‚Paw‘ ma właśnie formę, która wynikała z chęci pisania wierszy przez osobę, której się w wierszu nic nie mieści. Szukam formy prozy, która umożliwi pisanie poezji.“ GRUSZCZYŃSKI, P., *Jak urodzenie dziecka*. „Tygodnik Powszechny“ 42/2006, s. 8.

Vidíme to ve výstavbě celého textu: opakování vět i celých odstavců, jejich variace, refrény, věčné digrese a návraty k tématu; kolikrát jsme jen slyšeli ono *Silvestr. Prosinec, čtyři dva tisíce, Varšava...*, nebo pouťovou vykřikovanou *Hej lidi, tak hejbněte už kostrou, poslyšte storku vostrou*, jež nám nejspíše připomene principálovo vábení do panoptika s mořskou pannou a siamskými dvojčaty v láku. Jiné pasáže karikují hatmatilku současné popkultury, výborným příkladem je stokrát variovaný refrén o písničce, co vznikla *za peníze Unie Evropské*.

Podívejme se na jazyk románu o něco detailněji. Masłowska v jednom rozhovoru uvedla, že je jako přerostlé dítě, které musí nazývat všechno pěkně od začátku.³⁵⁷ A tak kompozice slov ve větě působí jako dětská skládačka: Dorotka si hraje se slovy, někdy jí vyjde věta brutální a násilná, jindy se slůvka složí v jemné náznaky ironie. Pak si vzpomene, že ve škole probírali slovní druhy a pohotově třídí výrazy ve větě na hromádky – jedna hromádka slovesa, potom podstatná jména (občas se jí pomíchají) a nakonec předložky, pěkně v řádku vedle sebe jako ptáci na drátě. A mezi tím vším – rým: nedůsledný, ledabylý, často se omezuje na pouhou asonanci, přízvuk se posouvá podle potřeby (ale na to už jsme u hiphopu zvyklí). Jak napsal jeden polský recenzent, královna Dorota zkrátka spolkla jazyk a hodila šavli.³⁵⁸

Řečeno s nadsázkou, autorka se rozhodla kompletně inovovat slovník literárněvědných výrazů; začala u Aluze, skončila u Zeugma. Zastavme se na chvíli právě u aluzí, jsou totiž typické pro polskou prózu i poezii posledních dvou set let (od romantika Julia Słowackého až po Witolda Gombrowicze, Czesława Miłosze či Zbigniewa Herberta). Masłowska se jim vysmívá, vkládá do úst velkých antických filozofů dětské blábolení, když někomu nebo něčemu odkazuje, nenechá čtenáře hádat, ale rovnou mu citované autory pěkně přehledně vypíše na konci knihy.

³⁵⁷ „Nagle uświadomilam sobie, pewnie też pod wpływem posiadania dziecka, że realny człowiek zaczyna się wtedy, kiedy zaczyna nazywać.“ DROTKIEWICZ, A. – DZIEWIT, A., *Głośniej! Rozmowy z pisarkami*, s. 185.

³⁵⁸ Nabízí se tu srovnání s jazykem románu Petry Soukupové *Marta v roce vetřelce* z roku 2011. Recenzentka při jeho hodnocení uvedla: „Expresivita jazyka souzní s postavou [devatenáctiletou Martou, pozn. JJJ], takže kromě obecně českého charakteru mluvy se dočkáme i všech nešvarů sociálně sít'ového komunikování, jež podle mé osobní teorie má často rádobu humorným popíráním pravopisu zastříti skutečnost, že jím autor nevládne, což je zřejmě stále ještě faux pas. (...) A nejde jen o pravopis a ‚spratkovskou‘ slovní zásobu, záměrně iritující je i větná stavba, která se velmi často prakticky obejde bez sloves, případně si vystačí s infinitivem.“ KLÍČOVÁ, E., *Vetřelec v české próze*. „Host“ 10/2011, s. 54-55.

Kdybychom chtěli být škarohlídy, mohli bychom tvrdit, že aluze má pouze dva cíle: poukázat na autorův rozhled („podívejme, jak jsem sečtělý“) a pochlebovat čtenáři, který aluzi v textu dešifruje („podívejme, jak jsi sečtělý“). Obojí Masłowska neguje, zůstává na povrchu, jako by chtěla říct „já tu knihu nečetla“ a čtenáři bere radost z objevování tím, že na konci textu umísťuje seznam „samplů a travestací“ i s odkazy na příslušnou stránku.

Když už jsme zmínili čtenáře, musíme konstatovat, že to s Dorotou vůbec nemá lehké. Kolik jen si vyslechne nadávek a moralizování! Autorka nejenže zdůrazňuje svou lhostejnost ke čtenářově mínění, ale ještě se mu vysmívá, uráží ho, ničí neustálými digresemi:

*Helejs, ty seš pěkněj kokot, table story už nikam nevede, je konec, jak se teď díváš na takovýho egoistu, jakej je tvůj systém hodnot?*³⁵⁹

A jaký je systém hodnot hrdinů *Královniny šavle*, „studie lidí z hyperbazaru kultury“?³⁶⁰ Dost nevalný, zdá se. Retro, Šimon, Patricie – povrchní, otravné, pitomé postavičky, které se chovají jako malé děti. Mají pocit, že ovládli zákonitosti divokého kapitalismu a umějí z něj pro sebe získat maximum. Přitom je to systém, který je ždíme, dokud jsou mu dobré, a pak je jednoduše odstříhne od zdroje. Autorka se na své hrdiny dívá s despektem a ironií a ani čtenáři nezbyvá nic jiného. Celá ta přehlídka škarodek a naivních nul unavuje; vždyť i vypravěčka MC Doris by s tím vším občas nejradyji skoncovala:

*Někdy mám sen, že chci zavřít voči jen, a v tu chvíli mi víčka chyběj.*³⁶¹

Přesto jsme všichni nuceni postavu románu tak nějak tolerovat, se sympatií sledovat Retrovu touhu po ideálním švédském životě s blondatou rodinou a srubem na břehu jezera, nenaplněné ambice prodavačky-modelky Kateřiny Lepové, a snad i tu hroznou Annu Navátou, jež je schopná dát za kadeřníka 500 zlotých. Vždyť jsou to vlastně jenom lidé, řekne si čtenář, jenže vzápětí mu autorka důrazně připomene: žádní lidé, nýbrž postavičky z kartónu umně vystřižené!

³⁵⁹ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*, s. 26.

³⁶⁰ „Studium ludzi z hiperlumpeksu kultury“. ZALESKI, M., *Op. cit.*, s. 89. Překlad autor.

³⁶¹ MASŁOWSKA, D., *Královnina šavle*, s. 26.

Dorota Masłowska za svůj druhý román získala prestižní polskou cenu Nike 2006. Michał Witkowski (ostatně finalista stejné Nike 2006 a Masłowskou tedy „poražený“) v jednom z rozhovorů prohlásil: „Masłowska udělala revoluci v jazyce literatury, po ní už nelze napsat v románu, že někdo vyšel z domu, přelo, zahrnul doleva či doprava...“³⁶² Masłowska ukázala, že je možné naprosto nelogickými větami vyjádřit víc emocí, než ve sto větách logických.³⁶³ Každý další její román je jako demarkační čára, jež posunuje hranici možného zase o trochu dál.

³⁶² „Uwielbiam Masłowską. Uważam, że ona zrobiła rewolucję w języku literackim, że po niej nie można już napisać w powieści, że ktoś wyszedł z domu, padło, poszedł w lewo czy w prawo...“ CIEŚLIK, M. – MIŁOSZEWSKI, Z., *Op. cit.*, s. 98. Překlad autor.

³⁶³ Srov. „Paw królowej stanowi kulminację w procesie przesuwania akcentu z fabuły na język w najnowszej literaturze polskiej.“ SIERAKOWSKI, S., *Polknąć język i puścić pawia*, s. 55.

Streszczenie

Celem, który stawia sobie autor niniejszej pracy, zatytułowanej *Młoda proza polska w kontekście środkowoeuropejskim*, jest zbadanie i ocena współczesnej polskiej twórczości prozatorskiej młodych autorów i autorek, urodzonych w latach 1970-1985. Autor pracy skupia się przede wszystkim na twórczości Sylwii Chutnik, Wojciecha Kuczoka, Doroty Masłowskiej, Mirosława Nahacza, Michała Witkowskiego i Sławomira Shutego. Jednym z głównych założeń pracy jest próba umieszczenia tekstów wymienionych autorów w kontekście współczesnej twórczości prozatorskiej w Europie Środkowo-Wschodniej, przede wszystkim w kontekście twórczości czeskiej, słowackiej, ukraińskiej i niemieckiej.

Rozdziały wstępne poświęcone zostały opisowi dotychczasowych badań oraz próbie podsumowania, co wspólne mają ze sobą młodzi pisarze z terenów byłego bloku wschodniego. Poza doświadczeniami historycznymi wspólne są dla nich przede wszystkim estetyczne i formalne punkty wyjścia – estetyka kampu, ładunek społeczno-krytyczny, eksperymenty językowe i gatunkowe.

W rozdziale drugim badacz śledzi ewolucję grupy polskich prozaików, nazywaną *rocznikami 70'*, od ich pierwszego wspólnego wystąpienia (2001) i publikacji pierwszych tekstów prozatorskich, poprzez ich pierwsze komercyjne sukcesy i nagrody, aż do rozpadu grupy i indywidualnego, dojrzałego etapu twórczości kilku jej członków. Rozdział poprzedza rozległa analiza działania infrastruktury rynku książki w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Ukrainie. Kontekst rynku księgarskiego, mediów i „przemysłu językowego“ jest dla twórczości młodych autorów szczególnie ważny. Stanowią oni bowiem pierwsze pokolenie w tym regionie, które musiało się w pełni dostosować do wymagań „biznesu księgarskiego“, jednocześnie zajmując wobec niego bardzo krytyczne stanowisko.

W rozdziale trzecim, poświęconym polsko-ukraińskim kontaktom literackim w okresie ostatnich dwudziestu lat, autor próbuje nakreślić elementy wspólne w twórczości młodych prozaików, takie jak odbicie dyskursu feministycznego w twórczości Sofii Andruchowycz i Sylwii

Chutnik czy nostalgiczne rysy prozy Serhija Żadana i Michała Witkowskiego.

Kolejne dwa rozdziały stanowią szczegółową analizę dwóch powiązanych ze sobą zjawisk młodej prozy: estetyki kampu wraz z jej rozumieniem złego gustu, brzydoty, różnic w pojmowaniu tożsamości płciowej oraz temu, co współcześni autorzy i autorki uważają za egzotyczne i atrakcyjne. Egzotyczne bowiem nie jest już to, co dalekie i obce, młodzi autorzy poszukują egzotyki przede wszystkim w środowisku lokalnym, wśród marginalnych grup społecznych, subkultur i mniejszości, często zanikających lub obciążonych społecznym tabu.

Najobszerniejsza część pracy, oparta na doświadczeniu przekładowym autora, została poświęcona przekładom prozy Kuczoka, Masłowskiej, Nahacza, Witkowskiego i innych na język czeski. Wiele z nich wyróżnia się nie tylko kreatywnością, ale przede wszystkim niespotykanym dotąd stopniem swobody twórczej tłumaczy, którzy często stają się równorzędnymi partnerami autorów. Opisuje także zasady teoretyczne oraz praktykę przekładu tytułów książek, elementów dialektalnych, socjolektów i archaizmów.

Pracę zamyka analiza dwóch fundamentalnych tekstów prozatorskich młodego pokolenia – *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej* Michała Witkowskiego oraz *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej. Badanie o charakterze eseistycznym próbuje przekonać czytelnika, dlaczego właśnie te dwie powieści są najciekawszym, co powstało dotąd w ramach młodej polskiej prozy eksperymentalnej.

Summary

The objective of the thesis entitled *The Young Polish Fiction in the Central European Context* is to investigate and evaluate the contemporary Polish fiction of the young authors born between 1970 and 1985. The thesis focuses particularly on the works by Sylwia Chutnik, Wojciech Kuczok, Dorota Masłowska, Mirosław Nahacz, Michał Witkowski and Sławomir Shuty. The thesis tries to class their texts within the context of the contemporary fiction in the Central and Eastern Europe, particularly the Czech, Slovak, Ukrainian and German fiction.

The introductory chapters resume the previous research, trying to sum up the features that the young writers from the countries of the Eastern Bloc have in common. Besides the historical experience, they share in particular formal and aesthetic bases – the *camp* aesthetics, the social criticism, the linguistic and genre experiment.

The second chapter follows the development of the group of Polish prose writers called *Years 70'*, since their first common appearance (2001) and the publication of the first prose texts, their initial commercial success and appreciations, up to the break-up of the group and the individualized, mature stage of writing of some of its protagonists. The chapter is introduced with an extensive analysis of the functioning of the book infrastructure in Poland, the Czech Republic, Slovakia and Ukraine. The book market, media and the “language industry” play a considerable role for the youngest authors. In fact, they are the first generation in the region that had to fully adapt themselves to the requirements of the “book business”, being at the same time very critical to it.

The third chapter describes the Polish-Ukrainian literary contacts over the last twenty years, trying to find parallels in the works of the young prose writers. Let us mention the reaction to feminist discourse in Sophia Andruchowych’s texts or the nostalgic features of the fiction by Serhiy Zhadan and Michał Witkowski.

The two following chapters analyse in detail two phenomena interconnected in the prose of young writers: the *camp* aesthetics and its

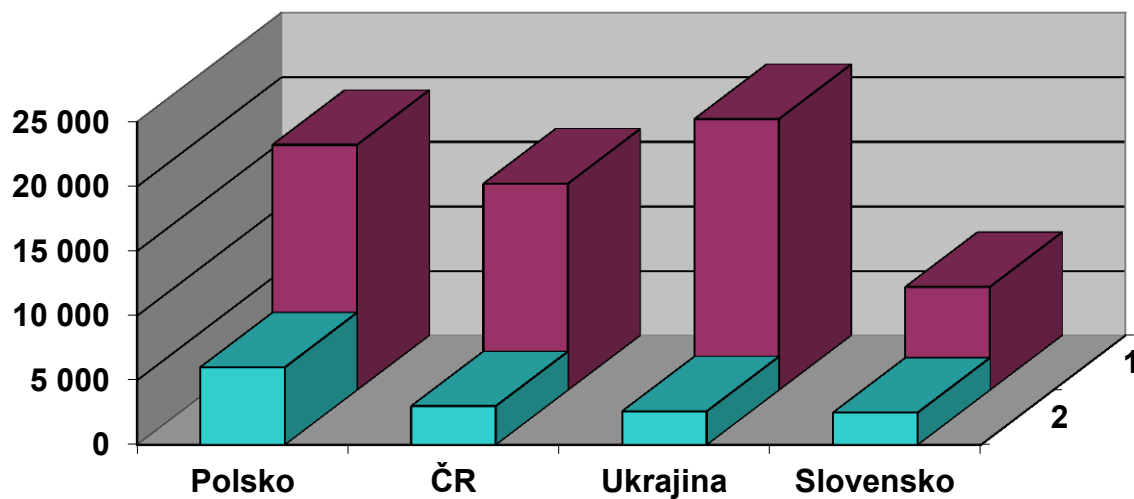
conception of bad taste, ugliness, different understanding of gender identity and the young authors' understanding of what is exotic and attractive. In fact, the exotic is no longer what is remote and what comes from abroad. Young authors search for the exotic in the domestic environment, in marginal social groups, subcultures and minorities, often disappearing or tabooed.

The largest part of the thesis is based on the author's translation experience, investigating the existing Czech translations of the texts by Kuczok, Masłowska, Nahacz, Witkowski and others. Many of the translations are highly creative and the translators use a freedom unheard of up to now, becoming often the authors' equal partners. This part also deals with the principles and practice of the translation of titles, dialectal elements, sociolects and archaisms.

The closing part of the thesis contains an analysis of two significant prose texts of the young generation, *Queen Barbara* by Michał Witkowski and *The Queen's Peacock* by Dorota Masłowska. The essayistic studies try to persuade the readers that these two particular novels are the most interesting texts of the young Polish experimental fiction.

Přílohy

Příloha 1 – Průměrný počet ročně vydaných titulů a jejich náklad



Legenda:³⁶⁴

1: Srovnání průměrného počtu ročně vydaných titulů v letech 2003-2006.

2: Srovnání průměrného nákladu jednoho titulu v letech 2002-2006.

Polsko: 19 tisíc titulů, z toho 4000 beletrie, průměrný náklad 6000 kusů.

Česká republika: 16 tisíc titulů, z toho 3600 beletrie, průměrný náklad 3000 kusů.

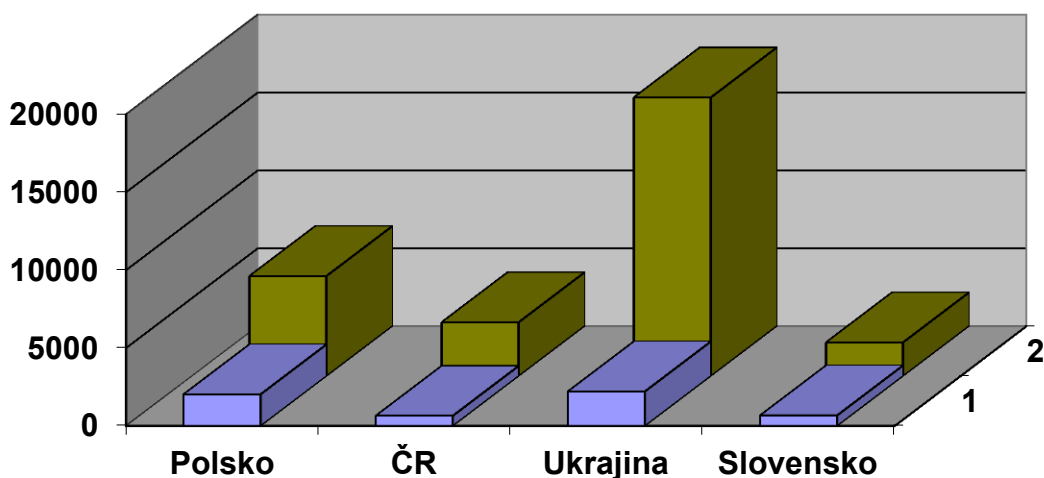
Ukrajina: 21 tisíc titulů, průměrný náklad 2600 kusů³⁶⁵.

Slovensko: 8 tisíc titulů, z toho 919 beletrie, průměrný náklad 2500 kusů.

³⁶⁴ Veškeré statistické údaje pocházejí ze zdrojů uvedených v bibliografii a ve třetí kapitole práce.

³⁶⁵ Údaje o podílu beletrie v průměrném počtu ročně vydaných titulů na Ukrajině se nepodařilo zjistit.

Příloha 2 – Počet obyvatel na jeden vydaný titul a průměrný náklad jednoho titulu



Legenda:³⁶⁶

1: Srovnání průměrného počtu ročně vydaných titulů v letech 2003-2006 vzhledem k počtu obyvatel (počet obyvatel na jeden vydaný titul).

2: Srovnání průměrného nákladu jednoho titulu v letech 2002-2006 vzhledem k počtu obyvatel (počet obyvatel na jeden výtisk jednoho titulu).

Polsko: 38 513 000 obyvatel, 19 tisíc titulů, průměrný náklad 6 000 kusů, 2 027 obyvatel na jeden vydaný titul, 6 419 obyvatel na jeden výtisk jednoho titulu.

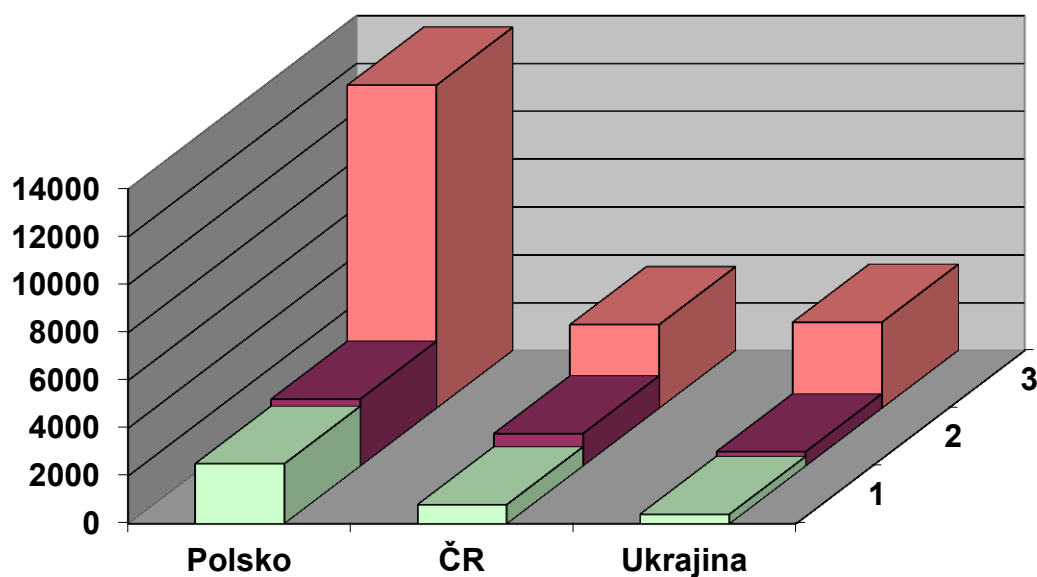
Česká republika: 10 349 372 obyvatel, 16 tisíc titulů, průměrný náklad 3 000 kusů, 647 obyvatel na jeden vydaný titul, 3 450 obyvatel na jeden výtisk jednoho titulu.

Ukrajina: 46 490 400 obyvatel, 21 tisíc titulů, průměrný náklad 2600 kusů, 2 214 obyvatel na jeden vydaný titul, 17 881 obyvatel na jeden výtisk jednoho titulu.

Slovensko: 5 396 168 obyvatel, 8 tisíc titulů, průměrný náklad 2 500 kusů, 675 obyvatel na jeden vydaný titul, 2 158 obyvatel na jeden výtisk jednoho titulu.

³⁶⁶ Pokud není uvedeno jinak, pocházejí veškeré statistické údaje ze zdrojů uvedených v bibliografii.

Příloha 3 - Počet vydavatelství a knihkupectví



Legenda:³⁶⁷

1: Srovnání počtu registrovaných vydavatelství v Polsku, ČR a na Ukrajině.³⁶⁸

2: Srovnání počtu aktivních³⁶⁹ vydavatelství v Polsku, ČR a na Ukrajině.

3: Srovnání počtu knihkupectví v Polsku, ČR a na Ukrajině.

Polsko: 13 500 vydavatelství, z toho 2 800 aktivních, 2 500 knihkupectví.

Česká republika: 3 500 vydavatelství, z toho 1 356 aktivních, 800 knihkupectví.

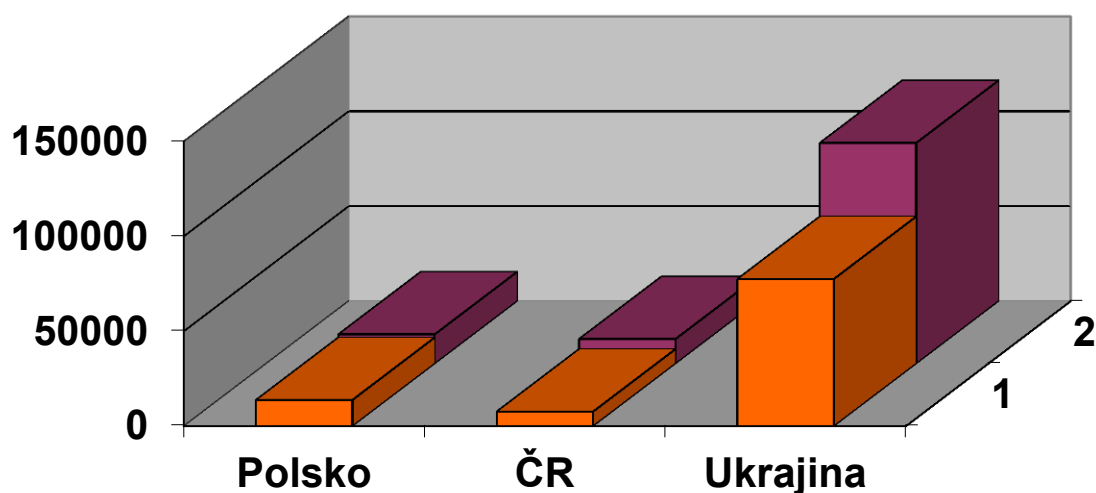
Ukrajina: 3 600 vydavatelství, z toho 600 aktivních, 400 knihkupectví.

³⁶⁷ Veškeré statistické údaje pocházejí ze zdrojů uvedených v bibliografii. Údaje pocházejí z let 2002-2006. V průběhu těchto let se změnily jen nepatrně.

³⁶⁸ Údaje o počtu registrovaných a aktivních vydavatelů a knihkupectví na Slovensku se nepodařilo zjistit.

³⁶⁹ Aktivní vydavatelství je takové, jež vydává alespoň jeden titul ročně.

Příloha 4 – Počet obyvatel na počet vydavatelství a knihkupectví



Legenda:³⁷⁰

1: Srovnání počtu aktivních³⁷¹ vydavatelství v Polsku, ČR a na Ukrajině vzhledem k počtu obyvatel (počet obyvatel na jedno aktivní vydavatelství).

2: Srovnání počtu knihkupectví v Polsku, ČR a na Ukrajině vzhledem k počtu obyvatel (počet obyvatel na jedno knihkupectví).

Polsko: 38 513 000 obyvatel, 2800 aktivních vydavatelství, 2 500 knihkupectví, 13 755 obyvatel na jedno aktivní vydavatelství, 15 405 obyvatel na jedno knihkupectví.

Česká republika: 10 349 372 obyvatel, 1 356 aktivních vydavatelství, 800 knihkupectví, 7 632 obyvatel na jedno aktivní vydavatelství, 12 936 obyvatel na jedno knihkupectví.

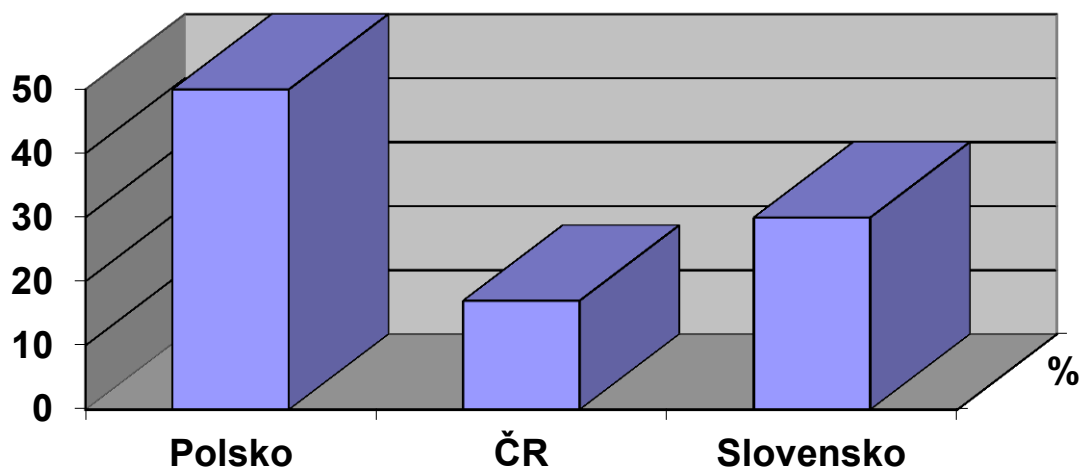
Ukrajina: 46 490 400 obyvatel, 600 aktivních vydavatelství, 400 knihkupectví, 77 484 obyvatel na jedno aktivní vydavatelství, 116 226 obyvatel na jedno knihkupectví³⁷².

³⁷⁰ Pokud není uvedeno jinak, pocházejí veškeré statistické údaje ze zdrojů uvedených v bibliografii.

³⁷¹ Aktivní vydavatelství je takové, jež vydává alespoň jeden titul ročně.

³⁷² Do statistiky nejsou započtení vydavatelé importovaných ruskojazyčných publikací.

Příloha 5 – Podíl nečtenářů v obyvatelstvu



Legenda:³⁷³

Srovnání procentního podílu nečtenářů v obyvatelstvu Polska, ČR a Slovenska³⁷⁴.

Polsko: ani jednu knihu ročně nepřečte 50 procent Poláků, dvě třetiny knihy nekupují.

Česká republika: ani jednu knihu ročně nepřečte 17 procent obyvatelstva.

Slovensko: ani jednu knihu ročně nepřečte 30 procent Slováků, knihy nekupuje také 30 procent obyvatel.

³⁷³ Pokud není uvedeno jinak, pocházejí veškeré statistické údaje ze zdrojů uvedených v bibliografii.

³⁷⁴ Údaje o podílu nečtenářů v obyvatelstvu Ukrajiny se nepodařilo zjistit.

Abstract

Name and surname: Jan Jeništa

Doctoral course faculty: Faculty of Arts

Doctoral course department: Department of Slavic Studies, Comparative Slavic Studies

Theme of doctoral thesis: *The Young Polish Fiction in the Central European Context*

Supervisor's name: Prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc.

Pages: 179

Characters (with spaces): 319 280

Characters (no spaces): 371 215

Number of attachments: 5

Number of bibliographical positions: 226

Key words: contemporary Polish literature; contemporary Ukrainian literature; experimental prose, translation analysis, book market, camp.

The objective of the thesis entitled *The Young Polish Fiction in the Central European Context* is to investigate and evaluate the contemporary Polish fiction of the young authors born between 1970 and 1985. The thesis focuses particularly on the works by Sylwia Chutnik, Wojciech Kuczok, Dorota Masłowska, Mirosław Nahacz, Michał Witkowski and Sławomir Shuty. The thesis tries to class their texts within the context of the contemporary fiction in the Central and Eastern Europe, particularly the Czech, Slovak, Ukrainian and German fiction.

Bibliografie

PRIMÁRNÍ ZDROJE

1. AMEJKOVÁ, L., *Životy svätých zo Sídliška*. „Revue svetovej literatúry“ 3/2012, s. 130. Preklad Katarína Laučíková.
2. ANDRUCHOVYČ, J. – STASIUK, A., *Moje Evropa*. Olomouc: Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-54-9. Preklad Tomáš Vašut a Václav Burian.
3. FILIPIAK, I., *Madame Intuita*. Warszawa: Nowy Świat, 2002. ISBN 83-88576-81-X.
4. FILIPIAK, I., *Niebieska menażeria*. Warszawa: Sic!, 1997. ISBN 83-86056-26-6.
5. GOMBROWICZ, W., *Trans-Atlantik*. Praha: Revolver Revue, 2007. ISBN 80-87037-04-9. Preklad Helena Stachová.
6. GREGOROVÁ, B., *kámen – hora – papír*. Praha: Labyrint, 2008. ISBN 80-85935-89-9.
7. CHUTNIK, S., *Kieszonkowy atlas kobiet*. Kraków: Ha!art, 2009. ISBN 83-61407-01-0.
8. CHUTNIK, S., *Vreckový atlas žien*. Bratislava: Ladon 2011. ISBN 978-80-9702-712-4. Preklad Katarína Laučíková.
9. KARPA, I., *Frojd by plakav*. Charkiv: Folio, 2005, s. 27.
10. KINDLEROVÁ, R. (ed.), *Expres Ukrajina. Antologie súčasnej ukrajinskej povídky*. Zlín: Kniha Zlín, 2008. ISBN 80-87162-39-2.
11. KRASNOWOLSKI, J., *Klatka*. Kraków: Korporacja Ha!art 2006.
12. KUCZOK, W., *Gnój*. Varšava: W.A.B., 2007. ISBN 83-7414-439-1.
13. KUCZOK, W., *Smrad*. Praha: Havran, 2009. ISBN 80-86515-90-8. Preklad Barbora Gregorová.
14. KUNDERA, M., *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
15. MASŁOWSKA, D., *Červená a bílá*. Praha: Euromedia Group a.s. – ODEON, 2004. ISBN 80-207-1175-9.
16. MASŁOWSKA, D., *Dva ubohý Rumuni co uměj polsky*. Praha: Fra, 2010. ISBN 978-80-86603-29-2. Preklad Barbora Gregorová.

17. MASŁOWSKA, D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2012. ISBN 83-7392-393-5.
18. MASŁOWSKA, D., *Królovnina šavle*. Praha: Fra, 2008. ISBN 80-86603-66-7. Překlad Barbora Gregorová.
19. MASŁOWSKA, D., *Mezi náma dobrý*, In *Čtyři polské hry*. Praha: Na konáři, 2010. ISBN 978-80-904-487-1-1. Překlad Barbora Gregorová.
20. MASŁOWSKA, D., *Paw królowej*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2005. ISBN 83-89603-20-9.
21. MASŁOWSKA, D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2002.
22. NAHACZ, M., *Bombel*. Wołowiec: Czarne, 2004. ISBN 83-87391-94-8.
23. NAHACZ, M., *Prcek*. Praha: Dybbuk, 2011. ISBN 80-7438-057-0. Překlad Barbora Gregorová.
24. NAHACZ, M., *Čáp a Lola*. Praha: Dybbuk, 2009. ISBN 80-7438-007-5. Překlad Barbora Gregorová.
25. NASIEROWSKI, J., *Zbrodnie i...* Kraków: Korporacja Ha!art, 2006. ISBN 83-89911-34-5.
26. REJMER, M., *Toksymia* (2. vyd.). Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2011. ISBN 978-83-89603-92-0.
27. REJMER, M., *Toksymia*. „iliteratura.cz“, 16. 9. 2010, Překlad Barbora Gregorová. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27023/rejmer-magorzata-toksymia>.
28. SHUTY, S., *Cukier w normie*. Kraków: Museum Novum & Krakowska Alternatywa 2002. ISBN 83-912142-3-0.
29. SHUTY, S., *Zwał*. Warszawa: W.A.B., 2004. ISBN 83-7414-045-3.
30. SOUKUPOVÁ, P., *K moři*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-234-3.
31. TOKARCZUKOVÁ, O., *Denní dům, noční dům*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-666-2. Překlad Petr Vidlák.
32. TOKARCZUKOVÁ, O., *Pravěk a jiné časy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-225-1. Překlad Petr Vidlák.
33. ZABUŽKO, O., *Polní výzkum ukrajinského sexu*. Praha: One Woman Press, 2001. ISBN 80-86356-08-6. Překlad Rita Kindlerová.

34. WITKOWSKI, M., *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa: W.A.B., 2008. ISBN 83-7414-446-9.
35. WITKOWSKI, M., *Fototapeta*. Warszawa: W.A.B., 2006. ISBN 83-7414-159-X.
36. WITKOWSKI, M., *Cblípnice*. Praha: Fra, 2007. ISBN 80-86603-56-8. Překlad Jan Jeništa.
37. WITKOWSKI, M., *Lubiewo*. (5. vyd.) 5 Kraków: Ha!art, 2005. ISBN 83-89911-04-3.
38. WITKOWSKI, M., *Lubiewo bez cenzury*. Warszawa: Świat Książki, 2012.
39. WITKOWSKI, M., *Margot*. Warszawa: Świat Książki, 2009. ISBN 83-247-1745-3.
40. WITKOWSKI, M., *Královna Barbara*. Praha: Fra, 2012. ISBN 80-87429-24-2. Překlad Jan Jeništa.
41. WITKOWSKI, M., *Zasaženi*, „PLAV“, 5/2011, s. 30-37. Překlad Jan Jeništa.
42. ŻURAWIECKI, B., *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota*. Warszawa: Sic!, 2005.
43. ŻURAWIECKI, B., *Ja, czyli 66 moich miłości*. Warszawa: Sic!, 2005.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

1. BAHNEWA, K., Metoda przekładowa i ewolucja myślenia poetyckiego. In CUDAK, R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom I. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2008. s. 227-234.
2. BAKUŁA, B., *Historia i komparatystyka: szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*. Poznań: Instytut Filologii Polskiej UAM, 2000. ISBN 978-83-8817-617-3.
3. BAKUŁA, B. (red.), *Polska – Ukraina: partnerstwo kultur*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003. ISBN 83-232-1299-6;
4. BAKUŁA, B. (red.), *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2001. ISBN 83-232-1113-2.
5. BAKUŁA, B. (red.), *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej: 1989-2004*. Poznań: Bonami, 2007. ISBN 978-83-8952-55-9.

6. BALAŠTÍK, M., *Je pro mě těžký napsat knihu o současnejch Čechách...* (rozhovor s Petrou Hůlovou). „Host“ 2 (22)/2006, s. 7.
7. BAŃKO, M., *Polszczyzna na co dzień*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2006. ISBN 83-0114-793-8.
8. BENJAMIN, W., *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-456-5.
9. BEGUIVIN, A., *Román demokratické existence*, „A2“ 7/2010, s. 7.
10. BĚLÍČEK, J., *Text na plechovkách s lančmitem*, „A2“ 2/2012, s. 6.
11. BENEŠOVÁ, M., *Angažovaná – velmi dobré slovo. Rozhovor se spisovatelkou Sylvií Chutník*. „A2“ 12/2010, s. 9.
12. BEREŠ, S., *Witkowski: Świat jest szyty grubymi nićmi*. „Dziennik Polska-Europa-Świat“, 22. 08. 2007, s. 20.
13. BÍNOVÁ, G. – POSPÍŠIL, I., Ukrajinská literatura. In POSPÍŠIL, I. (red.), *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri 2001. s. 67.
14. BLÁHOVÁ, K. – PETRBOK, V., *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1584-6.
15. BŁOŃSKI, J., *Powrót powieści, czyli co czytać na wakacjach*. „Tygodnik Powszechny“ 28/1995.
16. BOŘILOVÁ, M., *Recepcja Witolda Gombrowicza w współczesnej literaturze polskiej* [rukopis]. Diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
17. BOŘILOVÁ, M. – HOŘÁK, M. – JENIŠTA, J. – TARNAWSKA-GRZEGORZYCA, A., *Triatřicet. Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011. ISBN 978-80-244-2735-5.
18. BRÁZDA, R., Jean Baudrillard simulace, simulakra a reverzibilita. In BAUDRILLARD, J., *Dokonalý zločín*. Olomouc: Periplum, 2001, s. 157-180. ISBN 80-902836-7-5.
19. BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008. ISBN 978-83-61552-19-2.
20. BROWARNY, W., *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*. Wrocław: Atut, 2008. ISBN 978-83-7432-438-0.

21. BUCZEK, M., Przetłumaczyć subkulturę: o słowackim tłumaczeniu powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną*. In Bolecki, W. – Kraskowska, E., *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*. Warszawa: IBL PAN, 2012, s. 253-264. ISBN 978-83-61750-20-8.
22. BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., Przekład – Język – Literatura. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 5-37. ISBN 978-83-240-1147-6.
23. CIEŚLIK, M. – MIŁOSZEWSKI, Z., *Być jak Paris Hilton*. „Newsweek“ 19. 08. 2007. s. 98.
24. CZAPLIŃSKI, P., *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004. ISBN 83-08-03652-X.
25. CZAPLIŃSKI, P. – ŚLIWIŃSKI, P., *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2006. ISBN 83-88176-84-6.
26. CZAPLIŃSKI, P., *Polska do wymiany*. Warszawa: W.A.B., 2009. ISBN 978-83-7414-508-4.
27. CZAPLIŃSKI, P., *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007. ISBN 978-83-08-03970-0.
28. CZAPLIŃSKI, P., Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989-2005 wobec wielkich narracji. In BAKUŁA, B., *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2007. ISBN 83-8952-55-9.
29. CZAPLIŃSKI, P., *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90*. Kraków: Znak, 2002. ISBN 83-240-0145-X;
30. CZAPLIŃSKI, P., *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas, 2003. ISBN 83-7052-487-7.
31. CZAPLIŃSKI, P., *Zwycięstwa i zwyciężeni*. „Odra“ 10/2004, s. 64.
32. DARSKA, B., *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne "Portret", 2006. ISBN 83-6047-701-4.
33. DUNIN, K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa: W.A.B., 2004. ISBN 83-89291-95-9.

34. DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009. ISBN 978-83-61006-21-3.
35. DUNIN, K., Sklep z Żydówkami. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 273. ISBN 978-83-61006-21-3.
36. DERRIDA, J., Wieże Babel. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 373-383. ISBN 978-83-240-1147-6.
37. DROTKIEWICZ, A. – DZIEWIT, A., *Głośniej! Rozmowy z pisarkami*. Warszawa: Twój styl, 2006. ISBN 83-7163-525-7.
38. DZIEWITOVÁ, A., *Polsko je větší exotika než Bangkok (rozhovor s Michalem Witkowským)*. „A2“ 38 /2008.
39. DUNIN-WASOWICZ, P., *Co tu się stało z literaturą?* „Lampa” 9/2004, s. 20.
40. ECO, U., *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2007. ISBN 80-7203-706-4.
41. FIUT, A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. „Dekada Literacka“ 18-19 (101-102)/1994, s. 7-32.
42. GALANT, A. – IWASIÓW, I., *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989-2009. Idee, ideologie, metodologie*. Szczecin: WNUS, 2008. ISBN 978-83-7241-710-7.
43. GODLEWSKI, K., *Zmierzb księgarerek*. „Gazeta Wyborcza“ 7/2005.
44. GOŁĘBIEWSKI, Ł. – MASŁOŃ, K. (red.), *Prognozy dla książki*. Warszawa: Wydawnictwo Magazyn Literacki – Biblioteka Analiz, 1999.
45. GOŁĘBIEWSKI, Ł. (red.), *Rozmowy o rynku książki*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2003.
46. GOŁĘBIEWSKI, Ł., *Rynek książki w Polsce 2007*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2008.
47. GRACZYKOWSKA, E. – WARKOCKI, B. – FRANCUZIK, K., *My, siódma dekada*. „FA-art” 4 (50)/2002, s. 78.
48. GROMBÍŘ, J., *Jdi na západ, mladá ženo*. „Host“ 1/2013, s. 65.
49. GRUSZCZYŃSKI, P., *Jak urodzenie dziecka*. „Tygodnik Powszechny“ 42/2006, s. 8.

50. HAVRYLIV, T., *Touha po románu. Ukrajinské literární perspektivy*. „Host“ 4/2009, s. 103.
51. HOCHÉL, B., *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. ISBN 978-80-220-0003-5.
52. HRBATA, Z., Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In ČERVENKA, M. (ed.), *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2005, s. 479. ISBN 80-7215-244-0.
53. HRDLIČKA, M., *Překladatelské miniatury*. Praha: Univerzita Karlova, 1995. ISBN 80-706-6987-X.
54. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L., *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*. Praha: VŠUP, 2011. ISBN 978-80-86863-18-4.
55. HUNDOROVA, T. *Pisljačornobylska biblioteka. Ukrajinskyj literaturnyj postmodern*. Kyjev: Krytyka, 2005.
56. CHLAŇOVÁ, T. (ed.), *Putování současnou ukrajinskou literární krajinou*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
57. JARNIEWICZ, J., Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją. In KUBIŃSKI, W. (red.), *Przekładając nieprzekładalne...* Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, s. 477-483. ISBN 83-7017-947-9.
58. JENIŠTA, J., *Dezertérzy społeczeństwa konsumpcji. Twórczość młodej generacji „roczników siedemdziesiątych” na tle współczesnej polskiej kultury* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
59. JENIŠTA, J., Literární infrastruktura ve Střední Evropě (PL, CZ, SK, UA). In *Slavica Iuvenum IX*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008.
60. JIRSA, T., *Fyziognomie psaní*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-7308-439-4.
61. KIERZEK, P. (red.), *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008. ISBN 978-83-7525-184-5.
62. KINDLEROVÁ, R., *Cesta z ghetta*. „A2“ 12/2006, s. 8.
63. KINDLEROVÁ, R., Ukrajinsky psaná literatura. In KITZLER, P., *Literatura ve světě. Svět v literatuře 2006-2007*. Praha: Gutenberg, 2007, s. 408. ISBN 80-86349-32-9.
64. KLETOWSKI, P., *100 filmów kampanych*. „Ha!art“ 1 (18)/2004, s. 65.
65. KLÍČOVÁ, E., *Vetřelec v české próze*. „Host“ 10/2011, s. 54-55.

66. KLUKOWSKI, B., *Na dalekiej Ukrainie...?* „Książki“ 5(128)/2007, s. 22.
67. KOTÁSEK, M., *Sex, drogy a Rachmaninov*, „Tvar“ 21/2006, s. 21.
68. KOVÁČOVÁ, H., *Exotické motivy v současné české literatuře* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.
69. KRAMAR, R., *Natalka Sňadanko: „Jsem ráda, když v Santa Barbaře seženu brokolici“*. „Ukrajinský žurnál. České vydání“ 2/2006, s. 56.
70. KRZYSZTOFIAK, M., *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu literackiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011. ISBN 978-83-232-2350-4.
71. KUFNEROVÁ, Z. (red.), *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 2003. ISBN 80-85787-14-8.
72. LACHMAN, M., *Gry z „tandeta“ w prozie polskiej po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2004. ISBN 83-242-0311-7.
73. LEVÝ, J., *Umění překlada* (4. vyd.). Praha: Apostrof, 2012. ISBN 80-87561-15-7.
74. LIPIŃSKI, K., *Mity przekładoznawstwa*. Kraków: Egis, 2004, ISBN 83-7396-314-6.
75. LOTKO, E., *Čeština a polština v překladatelské a tlumočnické praxi*. Ostrava: Profil, 1986.
76. MALINOWSKA, A. *Kamp, popkultura, literatura: literatura kampowa w kontekście kultury masowej*. „Literacje“ 1 (15)/2009, s. 86-91.
77. MALISZEWSKI, K., *Utracona część literatury polskiej*. „Czas Kultury“ 1/2005, s. 121-123.
78. MARECKI, P., *Avant-pop po polsku*. „Ha!art“ 13/2002, s. 124.
79. MARECKI, P. – SOWA, J. (red.), *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków: Krakowska Alternatywa 2003. ISBN 83-88668-47-1.
80. MARECKI, P., *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005. ISBN 83-89911-31-0.
81. MARECKI, P. – STOKFISZEWSKI, I. – WITKOWSKI, M. (red.), *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych“*. Kraków: Krakowska Alternatywa & Rabid, 2002. ISBN 83-88668-41-2.

82. MARECKI, P. (red.), *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*. Kraków: Korporacja halart, 2006. ISBN 83-89911-43-8.
83. MARECKI, P., *W gumiakach przez podświadomość. Ze Sławomirem Sbuty rozmawia Piotr Marecki*. „Halart” 34/2011, s. 29.
84. MARKOVÁ, L., *Emigrační tvorba mladých prozaiků a prozaiček* [rukopis]. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého 2011.
85. MATHESIUS, B., O překládání rozrušené země. In *Knihy o překládání*. Praha 1953, s. 111.
86. MATUSZEK, G., *Literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Studium Literacko-artystyczne UJ, 2005. ISBN 83-7188-815-5.
87. MICHAŁOWSKI, P., *Dwadzieścia lat literatury polskiej. Tematy, idee, koniunktury literackie*. „Pogranicza” 1 (78)/2009, s. 17.
88. MIŁOSZ, Cz., *O naszej Europie*. „Kultura” 4/1986.
89. MROZIK, A., Feminokracja? Recepce polskiej prozy kobiecej po 1989 roku. In ZIĘTEK-MACIEJCZYK, E. – CIELICZKA, P. (red.), *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?* Warszawa: IBL PAN, 2006, s. 93-107. ISBN 83-923224-0-2.
90. NĘCKA, A., *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012. ISBN 978-83-60949-46-7.
91. NOWACKI, D., *Kariera bez obciachu*. „Gazeta Wyborcza” 12. 03. 2005, s. 11.
92. NOWACKI, D. – UNIŁOWSKI, K., *20 lat literatury polskiej 1989-2009. Cz. 1: Życie literackie po roku 1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010. ISBN 978-83-226-1923-0.
93. NOWACKI, D. – UNIŁOWSKI, K., *20 lat literatury polskiej 1989-2009. Cz. 2: Życie literackie po roku 1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011. ISBN 978-83-226-2028-1.
94. NOWACKI, D., *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” 20. 10. 2003, s. 19.
95. OSTASZEWSKI, R., *Etapy*. Olsztyn: Portret, 2008. ISBN 978-83-60477-16-8.
96. OSTASZEWSKI, R., *Dzieci gorszej koniunktury*. „FA-art” 3-4 (41-42)/2000, s. 75-78.

97. OSTASZEWSKI, R., *Katastrofa przedstawiona*. „Gazeta Wyborcza“ 2. 12. 2003.
98. OSTASZEWSKI, R., *Pisarz jak coca cola*. „Dekada Literacka” 1/2004 (14), s. 32.
99. OSTASZEWSKI, R., *Środki przeciwbólowe i przeczyszczające*. „FA-art“ 1 (47)/2002, s. 22.
100. OSTASZEWSKI, R., *Zbędne rewindykacje. Z Dariuszem Nowackim rozmawia Robert Ostaszewski*. „Dekada Literacka“ 4 (218)/2006, s. 12.
101. PAWŁOWSKI, R., *Królowa w rumuńskim przebraniu*. „Gazeta Wyborcza” 23. 5. 2006. s. 18.
102. PEŇÁS, J., *Červenobílé hadí vejce*. „Týden“ 14. 3. 2005, s. 60.
103. PIETRYCH, K. – CIEŚLAK, T. (red.), *Literatura Polska 1990-2000*. Kraków: Zielona Sowa, 2002. ISBN 978-83-7389-515-9.
104. PIETRZAK, M., *Kilka uwag o zaangażowaniu na marginesach podrabiania*. „FA-art“ 2 (56)/2004, s. 78.
105. POKORNÝ, M., *Komentář k Poznámkám o fenoménu camp*. „Labyrint Revue“ 7-8/2000, s. 79-80.
106. POSPÍŠIL, I., *Česko-polské sblížení, Střední Evropa a literární věda*. In *Litteraria Humanitas VIII. Komparatistika – genologie – translatoologie*. Krystyna Kardyni-Pelikánová. Brno: Masarykova Univerzita, 2000, s. 21-24. ISBN 80-210-2440-2.
107. RAKŠÁNYIOVÁ, J., *Nové trendy v preklade*. In *Translatologica Ostraviensia 3*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 14-19. ISBN 978-80-7368-581-2.
108. RUBÁŠ, S. (ed.), *Slovo za slovem. S překladateli o překládání*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2054-3.
109. RUSINEK, W., *Przebudzenie*. „Studium“ 2 (38)/2003, s. 128.
110. RUSINEK, W., *Przekraczanie zaangażowania*. „Dekada Literacka” 5 (213)/2005, s. 38.
111. SAJKIEWICZ, V., *Nowy wspaniały pop*. „Dekada Literacka” 5 (213)/2005, s. 4.

112. SHUTY, S., *W paszczy konsumpcji*. In MARECKI, P. – SOWA, J. (red.), *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003. ISBN 83-88668-47-1.
113. SCHÄFER, J., *Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. „TEXT + KRITIK: Pop-Literatur“ 2003, s. 9.
114. SIERAKOWSKI, S., Ironia, literatura, system. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 50. ISBN 978-83-61006-21-3.
115. SIERAKOWSKI, S., Literatura pozornej niezgody. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 100. ISBN 978-83-61006-21-3.
116. SIERAKOWSKI, S., Polknąć język i puścić pawia. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 55-57. ISBN 978-83-61006-21-3.
117. SKUDRZYKOWA, A., *Gwara Śląska – świadectwo kultury, narzędzie komunikacji*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2002.
118. SOBOLEWSKA, A., Czy powieść psychologiczna jest dzisiaj możliwa? In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008. ISBN 978-83-61552-19-2.
119. SOBOTKOVÁ, M., maslo.of.pl w wersji polskiej i czeskiej. In CUDAK, R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom I. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2008. s. 239.
120. SONTAG, S., *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books 1990.
121. SONTAG, S., *Notatki o kampie*. „Literatura na Świecie“ 9/1979.
122. SONTAGOVÁ, S., *Poznámky o fenoménu camp*. „Labyrint Revue“ 7-8/2000, s. 80-86.
123. SOWA, J., *Bezsilność przedstawiona*. „Ha!art“ 3-4 (16-17)/2003, s. 59.
124. SOWA, J., Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji. In MARECKI, P. – SOWA, J. (red.), *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*. Kraków: Krakowska Alternatywa 2003, s. 3-9. ISBN 83-88668-47-1.

125. SOWA, J., *Sezon w teatrze lalek i inne eseje*. Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003. ISBN 83-88668-67-6.
126. STEINER, G., *Po Babelu*. Praha: Triáda, 2010. ISBN 80-87256-38-1.
127. STOKFISZEWSKI, I., *Od paradygmatu do ideologii*. „FA-art“ 2-3 (60-61)/2005, s. 63.
128. STOKFISZEWSKI, I., *Zwrot polityczny*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009. ISBN 978-83-61006-31-2.
129. SZYBOWICZ, E., *Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela*. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 107-131. ISBN 978-83-61006-21-3.
130. ŠMAHELOVÁ, H. – VOJVODÍK, J., *Generace, skupiny a programy v literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-34-8.
131. TRÁVNÍČEK, J., *Česká čtenářská krajina ze statistického pohledu*. „Host“ 1/2011, s. 46.
132. TRUBÁKOVÁ, A., *Jazyk varšavské ulice v tvorbě Sylwie Chutnik a problematika jeho překladu do češtiny [rukopis]*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.
133. UNIŁOWSKI, K., *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art, 2008. ISBN 978-83-60406-07-6.
134. UNIŁOWSKI, K., *Skądinąd*. Bytom: Kwartalnik Literacki „FA-art”, 1998.
135. UNIŁOWSKI, K., *Zaangażowani i ponowoczesni*. „Dekada Literacka” 1 (203)/2004, s. 12.
136. VENUTI, L., *Przekład, wspólnota, utopia*. In BUKOWSKI, P. – HEYDEL M., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak 2009, s. 265-293. ISBN 978-83-240-1147-6.
137. WARKOCKI, B., *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa: Sic!, 2007. ISBN 978-83-60457-34-4.
138. WARKOCKI, B., *Poetyka i polityka współczesnej powieści gejowskiej*. In DUNIN, K. (red.), *Polityka literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 289. ISBN 978-83-61006-21-3.

139. WASZAKOWA, K., *Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny*, Warszawa: WUW 2005. ISBN 83-235-0055-X.
140. WERETIUK, O., *Jurij Andruchowycz i Andrzej Stasiuk o tożsamości ukształtowanej przez historię*. „Porównania“ 9/2011, s. 89-100.
141. WIERZEJSKA, J., *Mit Południa jako kontrapunkt dla opozycji wschód – zachód i podstawa mitu Europy Środkowej*. „Porównania“ 11/2012, s. 71-85.
142. WITKOWSKI, M., *Recycling*. In MARECKI, P. – STOKFISZEWSKI, I. – WITKOWSKI, M. (red.), *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Kraków: Krakowska Alternatywa & Rabid, 2002, s. 614-643. ISBN 83-88668-41-2.
143. WITKOWSKI, M., *Jak przekładać Lubiewo* [rukopis]. 7. 7. 2005. Archiv autora.
144. WYKA, K., *Pokolenia literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
145. ZALESKI, M., Co dalej? In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008, s. 95. ISBN 978-83-61552-19-2.
146. ZIENIEWICZ, A., Efekty prozy (na przelomie stuleci) In BRODZKA-WALD, A. – GOSK, H. – WERNER, A. (red.), *Co dalej literaturo?* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008, s. 64. ISBN 978-83-61552-19-2.

INTERNETOVÉ ZDROJE

1. ANTOŠOVÁ, S., *Poselství postmoderny. Rozhovor s Janem Kellerem*. „Tvar“ 10/2010. Dostupné on-line [15. 3. 2013]: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=466&Itemid=28.
2. BALÁŽ, A., *Desať rokov českých a slovenských literárnych vzťahov*. „Literárne informačné centrum“ 22. 10. 2003. Dostupné on-line [04. 04. 2013]: <http://www.litcentrum.sk/25493>.
3. BOŘILOVÁ, M., *Dvě královny, dvě šavle*. „A2“ 38/2008, s. 6. Dostupné on-line: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/38/dve-kralovny-dve-savle>.

4. CÍSAŘ, J., *Knižní obor v českých zemích po 2. světové válce*. „Český knižní trh“, Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sckn.cz/ckt/index.php>.
5. CZAPLIŃSKI, P., *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, dostupné on-line [04.04.2013]:
http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych.
6. DOBROŁĘCKI, P., *Raport o stanie kultury – „Przemysł książki“*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2008, dostupné on-line [04.04.2013]:
http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKsiazka/ksiazka_raport_w_pelna.pdf%281%29.pdf.
7. DROTKIEWICZ, A., *Paris, London, Dachau*. „Wysokie Obcasy“ 21. 2. 2004. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:
<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1916300.html?as=2>.
8. GREGOROVÁ, B., *Drotkiewicz, Agnieszka: Paříž Londýn Dachau*. „iliteratura.cz“, 24. 4. 2006. Dostupné on-line [15. 3. 2013]:
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/19065/drotkiewicz-agnieszka-pariz-londyn-dachau->
9. JENIŠTA, J., *Ukrajinská literatura v Polsku (2005)*, „iliteratura.cz“, 1. 8. 2005. Dostupné on-line [04.04.2013]:
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/17675/ukrajinska-literatura-v-polsku-2005>.
10. *Každý Čech přečte v průměru 16 knih ročně*, „iHNed.cz“, 01. 10. 2007, Dostupné on-line [04.04.2013]:
<http://kultura.ihned.cz/c1-22133380-kazdy-cech-precete-v-prumeru-16-knih-rocne>.
11. KRATOCHVIL, A., *Jedna evropská dimenze současné české literatury: fenomén pop*. Dostupné on-line [04.04.2013]:
<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/56.pdf>.
12. MANDYS, P., *Rusové zaplavili česká knihkupectví*. „Týden.cz“ 09. 01. 2008. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/literatura/rusove-zaplavili-ceska-knihkupectvi_38153.html.

13. NIEMCZYŃSKA, M., *Wydawnictwo Świat Książki zostało sprzedane*. „Wyborcza.pl“ 12. 02. 2013, Dostępne on-line [04.04.2013]:

http://wyborcza.pl/1,75475,13391350,Wydawnictwo_Swiat_Ksiazki_zostal_o_sprzedane.html.

14. NOWACKI, D., *Nowa Masłowska. Boki zrywać? Niekoniecznie* [RECENZJA]. „Wyborcza.pl“ 16. 12. 2012. Dostępne on-line [04.04.2013]:

http://wyborcza.pl/1,75475,12675595,Nowa_Maslowska_Boki_zrywac_Niekoniecznie_RECENZJA_.html#ixzz2JYYDgwmw.

15. NOWACKI, D., *Ruchy, Sbuty, Sławomir*. „Gazeta.pl“ 06. 05. 2008. Dostępne on-line [04.04.2013]: <http://wyborcza.pl/1,82204,5182010.html>.

16. PEŇÁS, J., *Jeden den v rychlé knize Jaroslava Rudíše*. „Týden.cz“ 13. 01. 2008. Dostępne on-line [04.04.2013]:

http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/recenze/jeden-den-v-rychle-knize-jaroslava-rudise_38630.html

17. REITER, P., *Miłość w czasach Warszawki*. „Wysokie Obcasy“ 21. 2. 2004. Dostępne on-line [04.04.2013]:

<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1916297.html?as=1>.

18. SOBOLEWSKA, J., *Polska to nasz czyściec. Z Jurijem Andruchowyczem rozmawia Justyna Sobolewska*. „Przekrój” 16/2005, dostępne on-line [04.04.2013]:

http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0963.

19. SURMIAK-DOMAŃSKA, K., *Dorota Masłowska: jestem Bogiem rzeczy małych*. „Wysokie obcasy.pl“ 2012. Dostępne on-line [04.04.2013]:

http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,53662,12689562,Dorota_Maslowska_jestem_Bogiem_rzeczy_malych.html.

20. VNOUČEK, J., *Hořké je putování za mořem beznaděje*, „Aktuálně.cz“ 2. 12. 2008. Dostępne on-line [04.04.2013]:

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623750>

21. ZABALBEASCOA TERRAN, P., *A new Factor in Translation Theory, or Old Factor in Translation Practice: the Client*. „Sintagma“ 4/1992, s. 35-45. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/760000.pdf>.

22. ZÁBORSKÝ, J. – HORVÁTHOVÁ, J., JESNÝ, M., *Hľadanie strateného knižného trhu*. „eTREND“, 07. 03. 2006. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://ekonomika.etrend.sk/64176/slovensko/hladanie-strateneho-knizneho-trhu>.

23. ZAVADILOVÁ, T., *Jak se daří českému knižnímu trhu?* „BBC Czech.com“ 02. 12. 2005. Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2005/12/051202_cz_book_market_pckg.shtml.

JINÉ INTERNETOVÉ ZDROJE

1. ČESKÝ KNIŽNÍ TRH (statistiky) Dostupné on-line [04.04.2013]:
<http://www.sckn.cz/ckt/index.php>.

2. EMPIK (firma). Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://empikgroup.com/o-firmie/profil-dzialalnosci/>.

3. GOTTLAND (muzeum). Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://kultura.idnes.cz/kniha-gottland-vadi-muzeu-karla-gotta-dwy-literatura.aspx?c=A071112_121938_literatura_ob.

4. MERLIN.PL (firma) Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://merlin.pl/info/about_firm/main.html.

5. PENGUIN BOOKS (Vydavatelství) Dostupné on-line [04.04.2013]:

http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/aboutus/aboutpenguin_companyhistory.html.

6. PONGLISH (jazyk). Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://www.ponglish.org>.

7. PROGRAM HOMINES URBANI. Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://www.villa.org.pl/index.php/pl/programy-archiwalne/55-homines-urbani/216-homines-urbani-stypendia-i-stae-dla-pisarzy-i-tumaczy>.

8. RADAR.PL (časopis). Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://e-radar.pl/>.

9. WIERSZE MARCINA ŚWIETLICKIEGO Dostupné on-line [04.04.2013]:

<http://poema.pl/publikacja/23423-marcin-swietlicki-wczesna-jesien>.

10. ŽEBŘÍČEK SVAZU ČESKÝCH KNIHKUPCŮ A NAKLADATELŮ. Dostupné on-line [04.04.2013]: <http://www.sckn.cz>.

SLOVNÍKY

1. DUBISZ, S. (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, tom 3. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2003.

2. RESSLER, M., *Informační věda a knihovnictví: výkladový slovník české terminologie z oblasti informační vědy a knihovnictví: výběr z hesel v databázi TDKIV*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2006. ISBN 80-7080-599-4.

3. SŁAWIŃSKI, J. (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1998, ISBN 83-04-04417-X.

OSTATNÍ ZDROJE

1. MYŠKOVÁ, I., *Rozhovor s literárním kritikem Pavlem Mandysem*. „Český rozhlas 3 – Vltava“, pořad Mozaika, vysíláno 08. 02. 2007.