

PSEUDO NEJEN JAKO LEŽ A FALEŠ

Ivan Dorovský

Před více než půl stoletím charakterizoval Michail Michajlovič Bachtin román jako žánr, který se dosud vytváří a jenž není pojat do žánrového systému, neboť má k ostatním žánrům parodický vztah. Román je ovšem přitom bezesporu jedním z nejrozmanitějších, nejvýraznějších a nejrozvinutějších žánrů, které prodělaly ve svém vývoji nejvíce proměn, mj. také v žánrové struktuře. V posledních několika desetiletích se pak jeho teoretickými otázkami zabývala řada evropských literárních vědců. Výrazné místo zaujímají nejen práce Bachtinovy, nýbrž zejména také studie členů Pražské školy a dalších strukturalistů i sémiotiků.

Nové prozaické dílo černohorského prozaika a dramatika Gojka Čelebiće (nar. 1958) *Pseudo* (2. rozšířené vydání, Podgorica 1995, 463 strany) prozrazuje, že autor je velmi dobře obeznámen nejen s pracemi pražského strukturalismu, nýbrž také se sémiotickými studiemi např. dvojdomé bulharsko-francouzské autorky Julie Kristevové, dále s pracemi Umberta Eca, C. Léviho-Strausse, L. Goldmanna, Tz. Todorova aj.

Autor nazval svoje texty „divadelním románem“ (Theaterroman) zřejmě v souladu s pojetím, které prosazují právě strukturalisté a sémiotici. Jde tu o texty, jež jsou řazeny volně za sebou přesně podle Ecova pojetí dynamiky otevřeného moderního díla. Pojem série (v tomto případě série textů) definoval U. Eco jako „strukturu, která o sobě pochybuje a rozpoznává svou historičnost“. A to je podle mého názoru také případ námi analyzovaného Čelebićova díla.

Proces postupné proměny formy románu a potlačování hlavní postavy v něm začal vlastně už romány Franze Kafky a dospěl až k „novému románu“, jehož nejnovější variantou by měl být „nový evropský román“, v němž postava často není nahrazena jinou realitou a v němž vzniká tendence k románu bez subjektu. Obdoba nového románu v divadle a ve výtvarném umění je divadlo absurdity a nefigurativní umění. Čelebić uznává, že román je „dominantním literárním žánrem našeho století“, zároveň však poznamenává, že román prochází neustále strukturálními změnami, že je dnes stále více rozšířeno

„romanizování jiných žánrů“. A jako příklad uvádí právě tento svůj „Theaterroman“ (s. 397).

Ve svém krátkém zamyšlení o vývojových fázích a proměnách, kterými román od dob renesance prochází, Čelebić vychází z teoretických postulátů francouzských strukturalistů a sémiotiků o polyfonii, o hromadění zorných úhlů pohledu, o volnosti postupů při vytváření a pochopení struktury (architektury) estetického objektu. Přitom je si vědom, že teprve obsah nepochybně tvoří nezbytný konstitutivní moment estetického objektu. Bachtinova koncepce od žánrové teorie k teorii textu vedla ostatně k pojetí textu jako dialogu textů. Čelebić se zmiňuje (s. 282) o polyfoničnosti, kterou prosazoval Bachtin a o níž se opírá pojem interetextuálnosti např. Julie Kristevové. V souladu s Bachtinovým pojetím pak Čelebić chápe také dynamizaci žánru, jeho vícero žánrové zdroje, tj. jeho polygenezi. Proto můžeme jeho román *Pseudo* chápat jako stylově hybridní, který je jako literární dílo zapojen do celku kultury a světa.

V Čelebićově chronotopu lze rozeznat několik hlavních obsahových celků: divadlo, zvláště alžbětínské (Shakespeare), umění režie, Prahu a její divadelní kulturu, černoorskou literaturu a kulturu a evropský (především berlínský, pařížský a varšavský) kulturní a hlavně divadelní život. Přitom je v nich patrné sepětí biografického a historického času s proměnlivým prostorem společenské a lidské aktivity. K nim čerpal Čelebić informace kromě z domácího prostředí především v době svého pobytu v Paříži a zejména pak v Praze (kde žil více než deset let).

Domnívám se, že z Djoka Čelebiće vychovalo české kulturní prostředí a zejména Praha a zdejší studium nejen režiséra, nýbrž také dobrého znalce anglického divadla a dramatu doby alžbětínské, moderního avantgardního a experimentálního divadla, českých kulturních dějin a v neposlední řadě literárního tvůrce černoorského nového románu.

Zdá se mi, že struktura Čelebićova divadelního románu *Pseudo* není určována (podobně řekněme jako Dostojevského *Deník spisovatele* nebo Gombrowiczův třídílný *Deník*, o němž se autor zmiňuje, aby podepřel zvolenou formu) nějakým předem daným plánem nebo předem promyšlenou kompozicí. Je dána tím, co chce čtenářům sdělit, o co se chce s nimi podělit. To znamená, že se román vyznačuje polygeneričností: v samostatných kapitolách obsahuje téměř encyklopedicky, slovníkově pojaté výklady o byzantských autorech a genealogických pojmech i zkratkovitě dějiny („minidějiny“) na území Sandžaku a „minigenezi“ Černé Hory s přesnými citacemi některých pramenů, chrestomatii z Mejercholdovy inscenace Gogolova *Revizora* v roce 1926, jež je proložena citáty z režisérových úvah a postupů. Čelebiće zajímají režisérské

postupy Bertolta Brechta, Jindřicha Honzla, Ervina Piscatora, Jerzyho Grotowského.

Zkrátka: Čelebićův „divadelní román“ se skládá z převážně přesných informací, stylizovaných dialogů, z citátů, úryvků z rozhovorů, z úvah, rozprav, z často esejisticky pojatého výkladu, z komentářů, poznámek, různých extempore, z denkových faktografických záznamů i z poznámek cestopisné povahy. Všechny uvedené různorodé útvary tvoří slovesný celek a vytvářejí svébytnou estetickou entitu. Ve většině textů nechybí úvahy o tvorbě, jejím smyslu, o člověku a světě vůbec. Autor pochopil, že se změnil čtenářův způsob recepce uměleckého díla, že cit i struktura emocí mohou vést k formálním změnám románu, že lze soukromou kroniku, denkové záznamy číst, vnímat a přijímat jako román.

Gojko Čelebić hledá odpověď na otázky, čím se vyznačuje fenomén zvaný exil a exilový tvůrce, který tu existuje nejméně od doby Ovidiova desetiletého vyhnanství v černomořské Tomidě (kde zemřel) „pro báseň a omyl“ (carmen et error), co je to literární vyhnanství, zda je to „lazaret, privremena bolnica“ (s. 168) a zda „izgnani književnik je barokni reformator u panici“. Táže se, „je li maternji jezik raj, tudji pasoš čistilište, a izgnanstvo pakao. Ili obrnuto: jezik pakao a egzil raj na zemlji?“ Svě úvahy o moderním vyhnanství, jehož prototyp leží v „jednom zcela určitém nomádkém exilu starých dob“ (s. 171) Čelebić ilustruje na příkladu tzv. bloudícího exilu Kurzia Malaparta, dvojdomého rusko-amerického spisovatele Vladimira Nabokova a jednoho dnes už zcela neznámého (spíše zapomenutého) byzantského teologa Jakuba Palaiologa (1520-1585), kterého rehabilitoval až teprve pražský historik Miroslav Hroch v knize *Příliš smělé sny* (Praha 1986).

Filozoficky promyšlená, lidsky proteplená a vysoce střízlivá jsou autorova aktuální zamyšlení a uvažování o Evropě a evropanství a o jednotném evropském kulturním prostoru, o pseudounitárních a federalistických perspektivách i o dezintegrační úloze různých církví a konfesí. Za svého pobytu v různých evropských městech Djoko Čelebić zjistil, podobně jako kdysi v 17. století všestranný slovinský badatel Janez Vajkard Valvasor, že průměrně vzdělaný Evropan (ať Francouz nebo Angličan) se pramálo zajímá dokonce i o to, s kým sousedí jeho země a jaké jsou její dějinné osudy. O duchovním společenství a společných historických osudech balkánských národů pak toho Evropa ví pramálo. A v tom tkví také zásadní nepochopení (a z toho plynoucí také nesprávné řešení) událostí, jež se odehrávaly na Balkáně v minulosti nebo probíhají dnes. Autora zneklidňuje tzv. vnitřní nacionalismus, jenž je příznačný pro balkánský prostor a který je založen „na nesnášenlivosti, nenávisti a agresii

národů s blízkým nebo společným jazykem, se společným nebo sousedcím územím, se spleťtými nebo společnými dějinami“ (s.295).

Pozornost věnuje autor ve svých úvahách fenoménu disentu, který není dnešní ani včerejší, jak jsem již jednou uvedl, jak to ostatně ilustruje na mnoha příkladech, zvláště pak na postavě disidenta z poloviny 18. stol. Stefana conte Zanovače, rodáka z černohorské Budvy, člověka renesančního typu, ale i dobroducha, literárního Ahasvéra, jenž skončil svůj život v amsterodamském vězení. Čelebić hledá odpověď na otázku o možnosti podobných Zanovičů v postmoderní době.

V postdisidentské Evropě již (doucejme!) nezdstanou „některá divadla Krakova, Prahy, Budapešti, Lipska a dalších měst... bez lepší poloviny souboru“. Zato bude mnoho poutníků, neboť fenomén exilu bude nahrazen mírnějším substitutem tuláctví. Budou však ještě platit slova nejlepšího disidentského dramatika Slavomira Mrožka, že se neutlíká směrem k něčemu, nýbrž před něčím? „Danas je disidentima ime nostalgija“ - říká Djoko Čelebić a pokračuje: „Stavljena je tačka na taj čudesni i neobično privlačni proces u istoriji moderne i postmoderne misli. Disidenti su stavili tačku na modernu, veliku kao dijamant, svesni da je njihov parket u stvari postmodernizam.“ (Str. 304.) Přitom je podle některých autorů „postmodernistický okamžik umění koncem renesance“.

Přímo i nepřímo s autorovými úvahami o disidentství souvisí také text o pěti stoletích černohorské knihy a knihtisku, který v prvním vydání knihy chybí. Začíná vydáním první knihy psané cyrilicí roku 1494 Djordjem Crnojevičem a končí Miodragem Bulatovičem, jehož prozaické dílo si získalo evropský věhlas. Strohá fakta, jména, místa, data - to vše má nejen informativní povahu, nýbrž zároveň dokumentuje existenci disentu, exilu a azylu již mnoho století před námi, kdy se o evropské unii mohlo mluvit pouze jako o utopii, kdy důležitý byl výsledek úsilí emigrantů či exulantů, nikoli místo narození nebo jazyk, v němž je dílo napsáno. Autorova láska k době baroka je tu více než zřetelná a zmíním se o ní ještě na jiném místě.

Zastavme se u dvou z uvedených tvůrců, u Vladimira Nabokova a Jakuba Palaiologa, jejichž osudy jsou tak či onak spjaty s „městem exilu“ - s Prahou. Po různých peripetiích se Nabokovova matka přestěhovala do Prahy, kde spolu se sestrou a chůvou zůstala až do smrti. Jakub Palaiolog z ostrova Chios byl jedním z těch, kteří „zůstali věrni svým ideálům“ a dali přednost „neúspěšné pravdě před úspěšnou polopravdou“. Patřil k radikálnímu proudu evropské reformace. Dostalo se mu českého azylu, ovšem jeho „soukromá pře“ s církví ho stála život, protože chtěl osvobodit ducha.

Jakub Palaiolog byl dávným předchůdcem Vladimira Nabokova. Právě Nabokov svou tvorbou ovlivnil mj. své osudově spřízněné bratry v exilu Milana Kunderu i Danila Kiše a mnohé jiné literární tvůrce.

Svůj příchod do „města mystéria“, jak Čelebić nazval Prahu, zaznamenává deníkově přesně. Uváděné podrobnosti o přechodu ze západoberlínské části do tehdejšího východního Berlína i útok jistého „Dalmatince“, který mu rozpáral nožem stehno, vystihují politickou situaci tehdejší rozdělené Evropy.

Tvrdím-li, že počátky Čelebićovy literární činnosti jsou spjaty s Prahou, činím tak proto, že argumenty čerpám nejen ze stránek samotného románu *Pseudo*, nýbrž také z dalších jeho děl. V Praze autor začal psát román *Ubistvo A. G. W. i gonjenje*, který zde také po čtyřech letech dokončil (1986).

S českým hlavním městem je tematicky spojena rovněž Čelebićova divadelní hra o deseti obrazech *Barok*. K jejímu napsání jej inspirovaly kostely a další pražské umělecké a architektonické barokní skvosty z období výrazného rozkvětu jezuitského řádu v Čechách. Děj hry je zasazen do středoevropského, především česko-polského prostoru a hlavně do Prahy první poloviny 17. století, kdy mj. probíhala třicetiletá válka a zuřila inkvizice.

Svým dojmem z Prahy, svým poznatkům z českých a evropských dějin dal Čelebić divadelní tvar v době, kdy působil jako scénograf v pražském Divadle S. K. Neumanna (dnes Divadlo pod Palmovkou). Jádrem umělecké epochy, která tak upoutala Djoka Čelebiće, spočívalo v 17. století, mj. ve století W. Shakespeara. Její stylové gesto bylo manichejským protikladem „klasiky“. Výtvarné umění a architektura barokní doby zřejmě inspirovaly, provokovaly a podněcovaly Čelebiće k tvorbě mj. svou dynamičností a psychologismem, teatralností a iluzivností, svou monumentalitou a dekorativismem. Bizarní stylovost, metaforičnost a citová exaltovanost tvoří podle některých autorů (J. Válka) stylovou „koiné“ různých uměleckých žánrů. Umění a kultura baroka tvoří zvláštní syntézu.

Jedním ze základních principů baroka je divadelní princip, který má v barokní kultuře hluboké kořeny. Chápe svět a život, které Bůh ponechal osudu a náhodě, jako divadlo, které nejvýstižněji vyjadřovalo pocity člověka té doby. Dovedlo totiž dobře vyjádřit vztah mezi realitou a iluzí, mezi realitou a fikcí. Pokoušelo se předvádět dokonalost a krásu řádu pomocí masek, jež si brali herci na sebe, aby všechny ctnosti personifikovali. Drama, kázání, výchovný spis i umělecké dílo období baroka chtělo oslovit diváka, posluchače, vnímatele bezprostředně, bez složitých kompozičních konstrukcí mu chtělo sdělovat zřejmě pravdy a působit tak na jeho smysly.

Divadlo jako orální žánr bylo součástí života barokního člověka, protože bylo přístupno mnohem většímu počtu obecnosti, než řekneme psané dílo. Dovedlo spojit vizuální a zvukové efekty s rétorickými gesty a s expresivním výrazem. Jedna z postav Čelebićovy hry *Barok*, královský zpovědník William Lamormain, se hned v prvním obrazu ptá svého spolubesedníka Valeriana Magniho: „Jeste li bili sinoč u jezuitskom teatru? ...Bez pozorišta bismo posrnuli u kal, u gubu, u jeres i ludilo“.

Divadelní představení v desetiletích baroka byla součástí významných slavností, bez jejichž poznání nikdy baroko nepochopíme. Potulní komedianti, klauni, artisti a šauklíři předváděli na volných prostranstvích a na náměstích své veselé kousky a výjevy ze života. V době baroka se objevilo rovněž loutkové divadlo.

S Prahou a s českými lidmi, kteří „nejvíce přejí dramatikům“ a jež „nejsou naivní v náboženských a národních otázkách a jsou vzdělaní“, je spojeno Čelebićovo studium Akademie divadelního umění i ze strany publika chladné přijetí jím režisrovaného Ejzenštejnova *Potěmkina* v roce 1988.

České hlavní město se pro Čelebiće stalo nevyčerpatelným inspiračním zdrojem svými památkami, dějinami, pohnutými osudy, Klementinem i metrem, staroměstskými uličkami a často tajemnými dojmy. Autor píše: „Dugo već smišljam da u tom lavirintu starogradskih kuca smestim jedan krimic: dugo smišljam, a još uvek me sprečava da počnem pisanje nizak stepen profanosti teme, koju zasad ne želim da otkrijem.“ (Str. 266.)

V námi analyzovaném Čelebićově románu jsou pro černohorského čtenáře četné vzácné informace z českých kulturních dějin. K nim patří např. velmi stručná, jednovětá informace o „knězi Koniášovi, který spálil 30.000 kacířských knih“. Český školák totiž neví o jezuitovi Antonínu Koniášovi (1691-1760) snad více než pouze název jeho spisku „Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající“ (Clavis haeresim claudens et aperiens). Koniáš je prostě u českého školáka spjat s představou fanatického katolického kazatele, který páčil herecké knihy v barokní atmosféře období „jiráskovsky“ chápaného temna. Je to přirozeně poněkud pokřivený obraz nesnášenlivého demagoga i pokřivený obraz českého literárního baroka, které je ovšem Djoku Čelebićovi tak blízké. A. Koniáš však nebyl pouze nesmírně aktivní při ničení tisíce spisů, nýbrž byl také vlastenecký a hluboce věřící misionář s uměleckým a sociálním cítěním. Antonín Koniáš byl také, možná to zní paradoxně, jedním z nejlepších znalců starší české literatury, jak to nejnověji prokázal vynikající český znalec staršího českého písemnictví Milan Kopecký ve vydání Koniášovy útlé knížky *Vejtažní naučení* (1995).

Student a čerstvý režisér Djoko Čelebić byl okouzlen pražskou židovskou čtvrtí, kde je „snad nejstarší zachovaný židovský hřbitov na světě s dvanácti tisíci náhrobních kamenů různých tvarů a nadpisů“. Díky Čelebićovi (a v tom je mj. také poznávací hodnota jeho románu) se černohorský čtenář dověděl také o tom, že na pražském židovském hřbitově leží pražský rabín Low ben Becalel, který na základě židovské pověsti oživil v roce 1580 mužskou hliněnou sochu golema kouzelným nápisem, aby mu sloužila.

Co autora románu Pseudo uchvacovalo, nadchlo a okouzlo, byl pražský divadelní život, jeho rozmanitost, způsoby úniku před tehdejšími cenzurními a administrativními zásahy, slavní režiséři (Otomar Krejča, Evald Šorm), kteří proslavili české divadelní i filmové umění zejména v šedesátých, ale i v pozdějších letech, osobnost a dramatická tvorba Václava Havla, který rovněž v oněch letech vstupoval do oblasti nového divadelního výrazu. Čelebić, ač zkratkovitě, stručně, velmi přesně vystihl tematicky, motivicky i jazykově Havlovu dramatickou tvorbu, která „není tak srozumitelná, jak by si diváci přáli“ (s. 336), neboť její „zvláštní jazyk je těžký, hermetický“.

Do druhého vydání románu Pseudo vložil Čelebić mj. krátké úvahy o dramaturgii a proměnách dnešního „evropského“ románu, aktuální úryvek z rozhovoru s prozaikem Mešou Selimovićem o bosenském jazyce a tzv. jazykových variantách a text o románu jako „králi literárních žánrů“. Druhé vydání je rozšířeno o celou kapitolu o „postevropském románu“, kterou bychom mohli přesněji označit mj. jako „návrat k novému čtení a recepcí tradice, k novému pohledu na literární díla, události a osobnosti“.

Označení postevropský román je podle mého soudu také poněkud matoucí, neboť je tu zmínka o barokním básníku a prozaiku Andreji Zmajevičovi, „primasi srbského království“, jenž ve své *Slovanské Dubravě* jako první básnicky zachytil katastrofální zemětřesení v Dubrovniku roku 1667, opěval kosovský a slovanský mýtus, a to vše v lidovém jazyce. Jeho nejvýznamnějším dílem je tisícistránkový *Ćirkevní letopis*, psaný srbsky a latinsky. Tradice jsou tedy podle Čelebiće nikoli soudy pronášené o nich, nýbrž je to „především potřeba přinutit jazyk, aby aktivně vyjádřil dialektiku člověka a Boha, člověka a smrti za předpokladu, že duchovní dědictví pro něj funguje jako aktivní kontext“ (s. 439). A to je právě filozofie baroka. Autorovy úvahy o vztahu literární historického a vypravěčského díla Milorada Paviče podle mého názoru prozrazují jeden z jeho inspiračních vzorů. Pavičovo dílo plně a správně pochopíme jedině za předpokladu, že vezmeme v úvahu literární středověk, baroko a postmodernu. Čelebić správně vystihl, že se Pavičovy literární a vědecké zájmy pohybují po ose, na jejímž jednom konci je Byzanc, na druhém pak

postmoderna. A uprostřed leží baroko, které tak Čelebiče nadchlo nejen v Praze, nýbrž také po studiu Pavičových Dějin srbské literatury doby baroka.

Hledal-li Pavič své inspirační zdroje v Domentijanových životopisech srbské církve a státu ze 13. století a v Zmajevičově barokním díle, pak se stal ať bezděky, či vědomě a programově vzorem pro Djoka Čelebiče. Ostatně Čelebič výstižně poznamenává, že „umění erudice jako literární techniky a jako umění uměleckého postupu funguje fakticky pouze v Domentijanově středověku, Zmajevově baroku a Pavičově postmoderně“ (s.445). Netvrdil bych ovšem tak apodikticky jako Čelebič, že jihoslovanský středověký dvanáctislabičný verš vznikl podle vzoru byzantského „občanského verše“ (stichos politikos). Stichos politikos je totiž patnáctislabičný jambický verš s césurou po osmé slabice, který je veršem nejen byzantské poezie psané lidovým jazykem, nýbrž také veršem novořeckých lidových písní.

Přiznává-li tedy Djoko Čelebič, že jeho „generace spisovatelů postmoderny“ za mnohé podněty vděčí Pavičovu zpracování literatury srbského baroka, pak lze toto „přiznání“ chápat jako „navazování“ nebo též jako psaní „podle vzoru“. Takovou tvorbu chápů přirozeně v přísně pozitivním smyslu, nikoli jako nějaké epigonství.

Jednotlivé texty Čelebičova „divadelního románu“ *Pseudo* (ponechávám stranou zcela neodpovídající titul) by bylo docela dobře možné zařadit abecedně, obdobně jako je sestaven Pavičův „román-lexikon“ *Chazaruský slovník*. Ještě více by tak vynikl autorův umělecký postup i zvolená forma. Výrazněji by tak Čelebič prozradil svůj vzor (nebo by jasněji dal najevo, kdo byl jeho učitelem).

Domnívám se, že Čelebičův divadelní román by skutečně mohl být nazván divadelním slovníkem, svéráznou encyklopedií, v níž čtenář najde hesla o mnoha podstatných jevech, osobnostech a dílech v literatuře a divadle, jež jsou psána se zaujetím a tvůrčím zápallem, se znalostí řemesla, o němž Čelebič píše, s erudicí znalce přinejmenším současného (ve smyslu moderního) středoevropského divadelního života a literárních a kulturních dějin svého černohorského národa.

Každý slovník, lexikon, encyklopedie si činí nárok uvádět seriózní, ověřené, stroze vědecké a hlavně přesné informace. Nemělo by tomu být proto jinak ani v případě Čelebičova „divadelního slovníku“. Jeho autor se však neubrání několika omylům. Nejfrapantnější je snad informace, že autorem Prologu (Proglasu) k evangeliu je Konstantin Presbyter (?) a že text vznikl dokonce v 10. stol. „právě v Rašce“. Evropská paleoslavistická věda však již dávno má za to, že autorem básnické Předmluvy k překladu evangelií je Konstantin-Cyril, zvaný Filozof, a že vznikla nejpravděpodobněji za jeho pobytu s byzantskou

misí na Velké Moravě. Některé další drobnější nepřesnosti ponechávám stranou (nesprávné přepisy jmen, chybné cizojazyčné úryvky nebo slova aj.). V každém případě je ovšem nesporné, že Čelebićův román *Pseudo* patří k prvním významným dílům černohorského nového románu.