Petreková, Lucie

Evžen : k dosud nepublikované próze Zdeňka Barborky

Bohemica litteraria. 2025, vol. 28, iss. 1, pp. 97-112

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/BL2025-1-7
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82439
License: CC BY-NC-ND 4.0 International
Access Date: 16. 10. 2025
Version: 20250714

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

https://doi.org/10.5817/BL2025-1-7

Evžen. K dosud nepublikované próze Zdeňka Barborky

Lucie Petreková

Abstract

Evžen. On the Unpublished Prose of Zdeněk Barborka

The study intends to provide an interpretative analysis of the unpublished prose *Evžen*, written by Zdeněk Barborka, and offers the possibility of situating it in the broader context of unpublished literature in the period of normalization. In Czech literature of the 20th century, we can encounter the name Zdeněk Barborka in the context of experimental (concrete) poetry, which dynamically grew during the second half of the 1960s in the circle of authors around Jiří Kolář and Josef Hiršal. After 1968 Barborka closed himself into creative and interpersonal isolation, but he continued to search for creative possibilities to express deeply existential themes, dealing with the topic of collective and individual memory, the authenticity of human existence. These themes play a fundamental role in the self-reflexive prose to which his late poetics turns and in which he finds new possibilities of experimental expression in the form of short stories "*etudes*" and advanced postmodern *studies*. Zdeněk Barborka's proses offer a number of crucial and actual themes and it represents a not fully explored and appreciated site in the history of Czech literature.

Keywords
Zdeněk Barborka; experimental prose; authenticity; new roman; trauma; self-reflective prose; memory.

Klíčová slova
Zdeněk Barborka; experimentální próza; autenticita; nový román; trauma; sebereflexivní próza; paměť.

Vývoj poetiky Zdeňka Barborky: od nové poezie k nové próze

Hluboké porozumění tradici, bravurní ovládnutí dané formy a její následná dekonstrukce budiž výchozí premisou našeho bádání o díle Zdeňka Barborky, experimentálního básníka, libretisty a prozaika. Cílem této studie je analýza dosud nepublikované deníkové povídky *Evžen* (tč. uložené v autorském fondu Zdeňka Barborky v LA PNP), přičemž úvodem pokládáme za nezbytné alespoň krátké nastínění okolností Barborkova přechodu od nové poezie[1] k *nové próze*. Dramatická transformace tvůrčího počínání je vedena kontinuálním vnitřním vývojem svérázné poetiky. Již od raných básnických textů soustředěných do sbírky *Plavba* (1967, psáno na počátku šedesátých let) je neopominutelným znakem příklon k epizaci básnické výpovědi a v pozdějších textech již narativní složka nabývá zcela kardinálního významu. V jednom z mála Barborkových rozhovorů dokonce zaznívá, že útvar, o nějž se snaží, jsou takříkajíc prózy v básních (BARBORKA – ZAHRADNICKÝ 1991: 8). Samotný proces se stává podstatou jen o několik let mladších procesuálních textů. Vnitřní pohyb procházející strukturou básně vnáší do textu epický impulz zachycený v neukončeném a synchronně probíhajícím dění. Právě v procesuálních textech, básnickém přepracování barokních fug a v textech preparujících nejvýznamnější literární artefakty naší historie dochází poprvé Barborka na samu hranici možností básnického experimentu. Tuto etapu monumentálně završuje předlohou k elektroakustické opeře *Nevěstka Raab*, jejíž libreto je tvořeno lettristickými shluky tzv. parajazykových souzvuků a asémantických melodických trsů rozmístěných nepravidelně na volných arších do vizuálních kompozic. Starozákonní příběh o obléhání města Jericha je aktualizován dobovým děním a stává se kritickým komentářem nastávající nesvobody.

Ačkoli se Barborka v polovině šedesátých let připojil k okruhu již etablovaných konkretistů kolem Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, setrval ve své tvůrčí metodě nadále solitérní. Zahraniční antologie *Concrete poetry: A world view* dokonce představuje Barborku jako představitele druhé generace československých experimentálních básníků, která dosavadní východiska problematizuje a přichází s vlastní reflexí (SOLT 1968: 25–26). V Barborkově „racionálně spekulativní metodě," jejíž základ tvoří myšlenka básnické harmonie, jde primárně

1) Termín *nová poezie* užíváme spolu s autorem jako souhrnné označení experimentálních básní různého typu (konkrétní, permutační, vizuální atd.).

o akcentování katolického hlediska, které je aplikováno na ontologickou rovinu literární tvorby (BARBORKA 1967: 39–40). Dichotomií citu a rozumu, jakož analogicky přirozenosti a nepřirozenosti vyplétá Barborka mřížku nahlížení na člověka a jeho možnosti autentického vyjádření. Imaginace podněcovaná tvůrčí silou nezůstává pouze atributem ryze uměleckého uchopení světa, ale je doménou obecně lidskou, rovinou, v níž se člověk autenticky vztahuje k tomu, co jej obklopuje a utváří. Umění dle Barborkova programu musí aktuálně a necenzurovaně reagovat na proměnu světa, a zvláště na technickou civilizaci, jež se stala naší sekundární přirozeností. Kritika techniky je ale v básníkových očích pokrytectvím moderního člověka, neboť odpovědnost za současný stav přenáší z člověka na stroj. Lidská přirozenost, a tedy oblast citu a afektivity, je charakterizována odvěkou tendencí ke zlu, zatímco stroj (a v tomto kontextu i sám jazyk jakožto nástroj komunikace a poznání) je poslušným prostředníkem činů rozličných lidských motivací a citových výbojů, je zneužitelným mechanismem, který bez schopnosti vlastní reflexe plní příkazy člověka:

> „[přirozenost] může být člověku daleko nebezpečnější než všechno, co přichází zvenčí a co může být poslušným nástrojem čehokoli, především opět člověka a jeho nenávisti, lásky k vlasti nebo čemukoli, velikášství, hrdinství, obětavosti, spravedlnosti, touhy po moci atd. atd. […]“ (IBID).

Nevyhnutelností, jež pro Zdeňka Barborku z uvedeného vyplývá, je racionalizovat přístup k umělecké činnosti a dílo nově organizovat pomocí přísné vnitřní kázně. Forma textu je vedena logickým řádem (v procesuálních textech například předem stanovenou sérií operativních kroků, které jsou postupně aplikovány na primární text), zatímco obsahu je dána vůle a svoboda imaginace. Tyto texty představují výzvu čtenáři, jenž by měl mít možnost nahlížet v průběhu recepce procesuálních básní k metatextové poznámce o metodě. Aby mohl přistoupit na literární hru tohoto druhu a aktivně do ní vejít, musí získat přístup k plánu hry, k autorským instrukcím. Technický pokrok ve vztahu k umění a k situovanosti člověka ve světě je ve skupině experimentálních básníků živě diskutovaným problémem, otevřená umělecká debata však neústí ve společný program, ale rozpíná se v řadu subjektivních reakcí. Stvrzením této plurality se stala kupříkladu výstava *Nová citlivost*, kterou ve spolupráci s experimentálními básníky uspořádala umělecká skupina Křižovatka, jejíž devizou byla právě různorodost svébytných a individuálních přístupů k nahlížení na svět a materiál, z něhož dílo počíná. Katalog výstavy vybízí k zjednání nového vztahu umělce k proměněné skutečnosti, pročež se zdá nezbytné nalézt „nový druh citlivosti

k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby“ (PADRTA 1968). Barborkovy teze o harmonii v umění vedené katolickou perspektivou nacházejí právě v tomto prostředí podněty, které jej samotného již po dlouhou dobu zneklidňují a směrují na tvůrčí cestě.

Počátkem sedmdesátých let je Barborka donucen opustit pozici dramaturga Experimentálního studia Československého rozhlasu. Spolu s rodinou poté opouští kulturně podnětnou Plzeň a stěhují se do průmyslové oblasti severních Čech. V oficiální literární produkci již dále nesmí publikovat a většina textů z období normalizace zůstává v jeho autorském fondu nezpracována až do devadesátých let, některé texty dodnes. Pozornost Barborka nově obrací k drobnějším prozaickým žánrům ponejprve inklinujícím k realistickým etudám[2] a později nabývajícím specifického tvaru tzv. *studií*, které – evokujíce jak vědecké pojednání, tak studie či skici malířské – představují příklon k autorům francouzského nového románu. Kromě těchto se dochoval také románový scénář *Iluminace* připomínající Robbe-Grilletovy *ciné-romans*. Rozporné místo v Barborkově prozaické tvorbě z doby normalizace zaujímá deníková povídka *Evžen* kombinující výše zmíněné prozaické útvary, čímž se ocitá na rozhraní dvou tvůrčích etap. Izolován od okolního světa, Barborka znovu promýšlí ve svých textech již dříve akcentovaná témata, podrobuje umělecké analýze vztah světa a lidské autentické existence, mapuje úlohu paměti, a to jak na rovině individuální, tak obecně kulturní, a úlohu umělecké imaginativní tvorby.

Povídka *Evžen*

Bez jakýchkoli bližších údajů zůstává v Literárním archivu Památníku národního písemnictví povídka, jejíž název *Evžen* přejímáme dle autorské rukopisné poznámky na deskách strojopisu; přímo v textu se pojmenování nenachází a je možné pochybovat, zda se jedná o finální název. Avšak ještě více než název zůstává zastřeno její časové situování ve vývoji Barborkovy poetiky: možné je pouze přibližně odvozovat, že v době psaní povídky *Evžen* již autor upustil a uzavřel období realistických povídkových etud, o nichž byla zmínka výše, ale zatím ne-

2) Realistická povídka představuje pro Barborku základní narativní formu, již potřebuje ovládnout, aby se dále mohl zabývat její dekonstrukcí. Objevuje se zde výše zmíněná snaha o detailní porozumění vztahům ve struktuře díla a téměř řemeslná práce s textem, který se stává materiální bází pro následující proměnu. Povídky tohoto typu představuje např. dosud nepublikovaný soubor šesti povídek s pracovním názvem *Útěk*, nacházející se v LA PNP, nebo pozdní *Pověsti od Husího křídla* vydané v roce 1995.

přistoupil k formě prozaických studií, jimiž se zabýval soustavně od roku 1977, volně ji tedy datujeme do poloviny sedmdesátých let. Jelikož povídka dosud nebyla publikována, dovolíme si nastínění dějové linie prolínat s vlastní interpretací, v níž se soustředíme na tři vzájemně se protínající stěžejní komponenty tohoto textu: komunikaci nespolehlivého vypravěče s intencionálním čtenářem (v kontextu deníkové prózy), tematizaci času a paměti a problematizování prožitků autentické existence.

Povídka sestává z osmi deníkových zápisů tvořících sugestivní záznam *smrti* zaživa pohřbeného Petra Slabého a rekonstrukci předcházejících událostí. Na pouhých jednadvaceti strojopisných arších sledujeme z interní perspektivy zachycený vývoj psychického stavu člověka, jenž s chladnou věcností konstatuje vlastní smrt, ačkoli nezemřel, ale traumatizující mezní situace, jíž byl vystaven, přece navždy proměnila jeho schopnost sebereflexe.

> „Když jsem se probral na zadním sedadle svého vozu a když jsem po částech pochopil, co se vlastně stalo a v jaké jsem situaci, zmocnila se mne hrůza, ale nezpanikařil jsem natolik, abych byl neschopen srovnat si v hlavě čas. Ránu do hlavy jsem dostal v neděli asi v pět hodin odpoledne. Odhaduji, že jsem byl v bezvědomí více než dvanáct hodin, tj[.] do pondělního rána. Od té doby do dneška uplynuly čtyři dny. Počítám-li správně, je tedy dnes čtvrtek" (BARBORKA [1975]: 1).

Již během prvních odstavců se dovídáme, že Petr byl zaživa uvězněn v opuštěné budově průmyslového městečka, jež má být v následujících dnech zasypáno, a že muž stojící za procesem rekultivace bývalého důlního města je, jak se Petr domnívá a čtenáři s velkou přesvědčivostí podává, jeho nejdůvěrnější přítel Evžen Gassner. Ohromná burácející mašina, stroj zkázy, již neodvratně hrne vrstvy písku na doposud rozkvetlé záhony vybydleného maloměsta, zasypává kostel, školu i zemědělská stavení a právě jedna z těchto dosud stojících budov se má stát místem posledního odpočinku hlavního hrdiny. Spolu s ním se ocitáme přímo v absurdním dění, kterému jen stěží dokážeme přiznat určitý smysl. Deníkové záznamy umožňují čtenáři prožít s Petrem dny beznadějné rezignace i chvíle až maniakální aktivity ve snaze osvobodit se z uzavřeného prostoru. Se shodnou platností jako realita jsou líčeny sny, vzpomínky, halucinace i pochyby o vlastní příčetnosti, a to v podání vysoce sugestivním a pravdivém ve smyslu vnitřních prožitků. Zmatení prožívané vyprávějícím subjektem, podporující pocit časové dezorientace, je přenášeno do textu také v podobě chyb v dataci jednotlivých záznamů, popíráním dříve popsaných psychických stavů či ironickým odstupem od některých předchozích zápisů. Vypravěč kupříkladu o sobě

samém nejčastěji hovoří jako o mrtvém a jediný důstojný postoj k životu nachází v statické rezignaci: „Smířit se s tím, že jsem mrtvý. Ležet a čekat. Nemyslet na svět živých" (IBID: 19). V některých deníkových záznamech však nacházíme i popírání tohoto dřívějšího defétismu a ostrý sebeironický komentář:

> „Poprvé jsem si přečetl všechno, co jsem dosud napsal. Mnohé prozrazuje, že mi tahle situace leze na mozek, hlavně v posledních dnech. Ty žvásty o Evženovi! Že ho stále pokládám za genia! Že na něj myslím beze zloby! Blbosti! Je to darebák a nebezpečný šílenec. A jak o sobě píši jako o mrtvém! Blbost! Jsem dost živý na to, abych se ještě o leccos pokusil. A pak ten stupidní obdiv k sobě samému! Můj klid! Má statečnost!" (IBID: 17).

Ve způsobu, jakým text pracuje s popisem (ať už se jedná o popis prostředí či fyzického a duševního stavu), lze shledat podobnosti s narativní strategií románů Alaina Robbe-Grilleta či Michela Butora, k nimž Barborka nejednou odkazuje.[3] Nejedná se však o samoúčelnou a průhlednou imitaci, či dokonce epigonství autorů francouzského nového románu, nýbrž pouze o jakési následování směru uvažování o možnostech narace a vztahu člověka ke světu. Do popředí vstupuje reflexe skutečnosti,[4] jejímž přičiněním je možné poukázat na pravdivost vnitřního života, a úkolem takového typu psaní je pak prostřednictvím tvůrčího slova demaskovat iluze utvářející náš svět. Popis v kontextu nového románu nově pociťuje distanci mezi člověkem a jeho okolím, hodnota takové deskripce ale není v objektivnosti záznamu, která dle Robbe-Grilleta přináleží oblasti moderní vědy, nýbrž v individuálním pohledu *pozorovatele*, jenž vypovídá o jedinečné a neopakovatelné situovanosti člověka v prostoru a čase (PECHAR 1968: 17). V povídce *Evžen* se s ozvuky těchto premis shledáváme také, ale nelze se domnívat, že Barborka přijímá poetiku autorů nového románu zcela za svou, ba naopak zařazuje vybrané prvky (převážně v oblasti formy) do své již rozvité poetiky a přibližuje se jim právě v oblasti popisu prožívání, v zaznamenání nekontrolovatelného sledu myšlenek a vizí.

Konstitutivní charakter textu vytváří práce s časem, anachronie různého druhu způsobují napětí mezi časem v textu aktuálně prožívaným a časem vzpomín-

3) Podnětnou paralelu tvoří například komplikovaný deníkový román s detektivní zápletkou Michela Butora *L'Emploi du temps* (1956), rozehrávající složitou hru s časem v několika rovinách a splétající neprostupnou síť objektivně pravdivých informací a subjektivních vjemů, vzpomínek, snů a představ hlavního hrdiny.

4) „Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on proměne le long d'une route; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation; el est auto-representation" (RICARDOU 1971: 262). Utváří se tedy jistý druh reflexe zrcadlící samotný proces narace, v jejímž středu stojí vypravěč-protagonista tvořící deiktické centrum (IBID: 256).

ky, snu či halucinace. Přítomnost je sycena a oživována minulostí i budoucností zároveň, pročež se čas jeví nejen jako lineární sled událostí v čase ohraničených a rozprostřených, ale také jako čas absolutní projevující se pouze ve své aktuální podobě *nyní*, která již sama v sobě obsahuje všechny momenty okolní. Úzký čas vyprávění je rozvržen do osmi deníkových záznamů v krátkém intervalu od 10. do 15. října, k nimž je přidružen krátký reflektivní zápis z 5. ledna následujícího roku (o tomto samostatném zápisu pojednáme níže), zatímco čas vyprávěný (*temps de l'histoire*) zahrnuje jak analeptický návrat k událostem bezprostředně předcházejících dnů (5. až 9. října), tak snahu postihnout celý život hlavního hrdiny a stanovit základní psychologické linky vedoucí do přítomnosti. Díky tomuto časovému rozvrhu text stále osciluje mezi autentickým záznamem traumatizující reality, analeptickým hledáním příčin aktuálního stavu, vžíváním se do doby dávno minulých událostí a snahou představit si budoucnost, která má pro Petra Slabého pouze dvě tváře: fyzickou smrt (tu považuje za nevyhnutelné završení již započatého procesu) a extenzi vlastního života v hmotné paměti deníku. Text, který píše, nechce být pouze svědectvím, záznamem o události, ale též obžalobou a vyznáním. A jelikož primárním záměrem deníku je usvědčit vraha,[5] komunikační síla vzrůstá v persvazivních momentech explikace jednotlivých událostí. Logické a až podezřele konzistentní líčení minulosti je však pravidelně přerušováno chaotickými výpověďmi o aktuálním dění, v nichž se pozornost obrací k popisu fyzických prožitků a dispozic. Jakožto lékař je Petr schopný odborně diagnostikovat svá zranění a do deníku připisuje informace týkající se tělesných změn. Smrt z počátku charakterizuje jako proces dlouhodobějšího rázu, který již započal (čímž si v mysli legitimizuje označení *mrtvý* ve vztahu ke své osobě), postupně však dochází k proměně tohoto vnímání a smrt se stává jediným, nač dokáže myslet, co jej všudypřítomně obklopuje. Tato fascinace graduje v nutnost podat svědectví o smrti autentickým a bezprostředním záznamem. Petr si celé dny představuje, jak se stěny jeho vězení propadají, jak strop již nemůže unést nadměrné množství písku a poslední zrnko spustí nezadržitelný proces propadu. „Umínil jsem si, že až se to sem začne řítit, dám se do psaní a budu psát, dokud budu moci. Jako sebevrazi, co si pustí plyn a do poslední chvíle píší nebo natáčejí na magnetofon" (IBID: 16). Všechna pozornost se nyní upírá již pouze k této jediné události, která má završit Petrův osud. Na svou chvíli však protagonista musí dlouze vyčkávat, až jednoho dne zpozoruje světlo ve stropních puklinách a pustí se do maniakálního

5) „[…] kdyby ho [Evžena] to, co píšu, přivedlo na šibenici nebo aspoň do blázince" (BARBORKA [1975]: 1).

zápisu, v němž se syntaktické vazby vět rozbíjejí v úsečné obrazy smyslových počitků a vjemů:

„[…] Řítí se to na stodolu všechno se
chvěje všechno v pohybu proniká sem prach – sype se to na
střechu – nade mnou to praská, něco padá jako déšť nebo krupo-
bití teď kusy dřev trámy fošny strop Spousty se valí
něco rozbíjí okna
vrata padají na vůz ale za nimi tma
jen spousty
země se valí vrata mě chrání
hroutí se stěny
střechy
Světlo
Slunce
světlo bolí a bodá ticho úplné ticho
dívám se nahoru – vidím oblaka prachu a nebe modré
ticho vysoká konstrukce lidé tam mávají rukama – volají
ukazují dolů na mě na“

(BARBORKA [1975]: 20).[6]

Jak vyplývá z již řečeného, do fikčního světa jsme vstoupili prostřednictvím intimní zpovědi traumatizované postavy, která nemá odstup od svého příběhu a předkládá hned několik různých interpretací reality. Ačkoli se jedná o postavu nedůvěryhodnou co do sféry interpretace fikčních faktů i samotného prožívání, dokážeme s postavou soucítit, spoluprožívat její zmatení a strach. Díky rafinované narativní strategii je vystavěna silná vypravěčská autorita, jejíž jádro spočívá v deníkové (quasiautobiografické) formě, díky níž připouštíme a akceptujeme nespolehlivosti souvisící se subjektivitou vyznání. Tuto autoritu též podporují promluvy reflektující a obhajující potřebu deníkové výpovědi, jež se vyvíjejí od soukromé kontemplace vyprávějícího subjektu až k navázání dialogického vztahu s intencionálním čtenářem. Motivace psaní deníků se též postupně proměňuje: deník chce být místem hledání koherence a smyslu celé události, jakož i zpovědí a obžalobou, má se rovněž stát externí pamětí hlavního hrdiny, která jej bude suplovat v době, kdy již nebude žít.

6) Grafická úprava je ponechána v původní podobě z důvodu zachování specifického významu, beze změn též přejímáme psaní velkých písmen.

V racionálních chvílích je deník prostorem k přemýšlení nad událostmi: „Píšu hlavně proto, abych měl co dělat, abych se nezbláznil z nečinnosti; ukládám si to psaní za každodenní povinnost“ (IBID: 1), čímž se stává prostředkem poznání situovanosti člověka v bezprecedentní situaci, nástrojem hledání smyslu v absurdním vývoji života. Později vypravěč stále častěji vyhledává komunikaci s fiktivním čtenářem, pročež se deníkový zápis proměňuje v rovině stylistické i věcné: „Ale ještě jsem kromě několika odborných článků nikdy nic nepsal, a tak jsem neměl možnost uvědomit si, že nelze psát bez myšlenky na případného čtenáře […]“ (IBID: 8). Jazyk již není jen noetickým nástrojem poznání světa, ale je též nástrojem komunikace a persvaze. Interní fokalizace dále přetrvává, ale z psaní pro sebe (*self-narrative*, vnitřně nekorigovaná zpověď o zmatení a počínajícím šílenství tváří v tvář smrti) se narativ mění ve psaní pro druhého. Tato změna přináší snahu o konzistentní a subjektivně nezabarvené vylíčení životního příběhu v chronologickém sledu, odvádí pozornost od aktuálně prožívaných událostí a orientuje se na zobrazení minulosti, v níž vypravěč hledá linky vedoucí do přítomnosti. Jako podnětné se nabízí srovnání s tezí o narativním konstruování identity (BRUNER 1991: 4–6), která předpokládá propojení jednotlivých úseků minulosti do konzistentního a v časovém pohledu stálého životního příběhu (*the story of the life*), přičemž tento příběh je konstruován a prožíván v dialogu s druhým. V tomto světle se plně vyjevuje stěžejní účast partnera v dialogu, jejž vypravěč nalézá v intencionálním čtenáři. Právě v kategorii intencionálního čtenáře je možno spatřovat úhelný kámen udržující jednotu povídky, jelikož tvoří bod setkání (a v určitém pohledu i splynutí) vnitrotextového autora deníku a čtenáře.

Hned v několika různých perspektivách je v povídce *Evžen* tematizován proces čtení. Prvním čtenářem deníku se stává sám vypravěč, a to ačkoli prožité trauma blokuje možnost jeho ztotožnění se sebou samým jakožto s protagonistou vlastního života. Autograf v tomto případě představuje unikátní možnost vrátit se přímo do aktuální chvíle traumatu a skrze slova vlastní výpovědi znovu prožít, pochopit a dát smysl absurditě předcházejících událostí. Paměť do této chvíle selhávající a vytěsňující události, jež nedokázala doposud zpracovat, je znovuprožitím příběhu z vlastní interní fokalizace nyní pomalu uzdravována. Jinými čtenáři se stávají i další postavy, které k příběhu přistupují zvenčí z pozice vyšetřovatelů či lékařů. V tomto významu se z deníku stává *corpus delicti* kriminální události a předmět psychologické analýzy traumatizovaného pacienta. Na hlavního hrdinu je pohlíženo věcně jako na oběť trestného činu, čímž je udržena odosobněná distance mezi vypravěčem-postavou a čtenářem. Obě

čtenářské perspektivy jsou patrny například z posledního deníkového záznamu, datovaného do 5. ledna následujícího roku:

> „Dnes [5. 1.] mi vrátili zápisník. Celé měsíce si ho půjčovali kriminalisté, právníci, psychiatři a novináři. Po dlouhé době jsem to všechno přečetl. Je to mé písmo, můj způsob vyjadřování, ale je to opravdu můj příběh?" (BARBORKA [1975]: 20)

Lze konstatovat, že reálný čtenář si nasazuje brýle nejen samotného vypravěče, ale i dalších osob z okruhu vyšetřujících, lékařů či novinářů. Čtenář vstupuje do deníku z pohledu vypravěče Petra Slabého a nachází se v místě deiktického centra, pomyslného průsečíku vnímání. Tato pozice se stává diskurzivně výhodnou, neboť usnadňuje možnost zaujmout k textu aktivní přístup zevnitř. Díky lednovému zápisu, který reflektuje vysvobození protagonisty ze sutin důlního městečka a krátce shrnuje následující průběh vyšetřování, má ale čtenář současně možnost udržet si od příběhu odstup a vžít se do analytické pozice kriminalistů. Oba do jisté míry neliterární, neestetické přístupy vytvářejí napětí mezi pozicí subjektu a objektu, mezi zvnitřněním subjektivní pravdy, totiž jejím aktivním prožitím, a pravdou objektivní. Horizont očekávání se v průběhu čtení proměňuje, a to v závislosti na vypravěčově argumentaci. Ačkoli předpokládáme, že Petr Slabý je vypravěčem nespolehlivým, velice dlouho nemáme pochyby, že vrahem je Evžen, na tomto výchozím předpokladu je již od počátku vypravěčem složitě konstruována koherentní a logická struktura textu. O to větší překvapení přináší závěrečný návrat do scény vysvobození:

> „Naložili mě na nosítka a nesli k černému pohřebnímu vozu. Nedivil jsem se. Ale černý vůz jsme minuli, nesli mě dál […]. Viděl jsem muže v montérkách, bílých pláštích, v civilu i v uniformách. Tísnili se u zdi jednoho stavení. Pak se hlouček rozestoupil a dva muži nesli nosítka přikrytá plachtou. U pohřebního vozu se plachta sesmekla a tu jsem spatřil tvář potřísněnou blátem a zčernalou krví, mrtvou, šklebící se tvář Evženovu" (IBID: 21).

Tímto zjištěním se spolu s posledními relikty vypravěčovy věrohodnosti proměňuje i horizont čtenářského očekávání; zklamání z nemožnosti dobrat se pravdy a pochopit smysl absurdní situace dosahuje svého vrcholu. Pouhých několik vět podává čtenáři věcné informace z kriminálních protokolů: za celou událostí stála od počátku Irena, Petrova dávná láska a současně Evženova žena, která se cítila být Petrem vmanipulována do nechtěného manželství a ze zoufalství se rozhodla pro dvojitou vraždu. Kdo je ale viníkem absurdní situace, není pro vypravěče

jasné, ba naopak otázka po odpovědnosti zůstává na konci příběhu viset nad všemi postavami: „A zároveň se s úzkostí ptám, zda jsem tomu nemohl zabránit, zda nejsem opravdu viníkem vlastního neštěstí“ (IBID: 21). Čtenáři jsou podány pouze kusé informace odporující dřívějším domněnkám a predikcím hlavního hrdiny. Odpovědi na stále narůstající počet otázek však nelze nalézt ani v úředních dokumentech, ani v deníku. Bez možnosti katarze a uzavření docházíme spolu s hlavním hrdinou k otázce viny, zodpovědnosti a svědomí. Kdo je pravým viníkem a kdo nevinnou obětí? Tvář Evžena Gassnera, domnělého vraha, zůstává nad koncem příběhu viset v podobě ironického šklebu.

Povídka *Evžen* v kontextu české ineditní literatury

Nahlédneme-li do próz *Hora* nebo *Ďáblův dům* Karla Miloty, modelového textu *Mlýn* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala nebo do románu *Upilované mříže* Jiřího Pechara, shledáme hlas svědomí a zobrazení absurdity životní situace jako dva pilíře podpírající tematický plán všech těchto textů. Jedná se o ineditní prózy tvořící subverzivní proud normalizační literatury, které si k čtenářům otevírají cestu až po mnohých desetiletích, v případě Milotovy *Hory* je tomu dokonce celé půlstoletí. Zcela kontrastně k publikačním možnostem těchto textů působí jejich apelativní síla. Texty vyzývající k autentickému prožitku lidského života v odpovědném uvědomění nenacházejí v oficiální dobové produkci místo – a tak se zdá, že Barborkova povídka o muži zaživa pohřbeném vstupuje do širšího interpretačního rámce v dobové politicko-kulturní situaci. Nejedná se ostatně o obraz zcela ojedinělý, motiv zaživa pohřbeného člověka se nejednou propojuje s motivy ticha a neschopnosti či nemožnosti promluvit o své individuální lidské zkušenosti, proniká do řady děl, a to nejen literárních. Trauma tematizované v povídce *Evžen* příběhem fiktivního jedince vypovídá ve druhém plánu i o kolektivním generačním traumatu, odvolat se proti promlčení je úkolem a tématem nejedné ze zmíněných próz. Výstižně tematizuje pocit prohry postihující každého v dobovém totalitním soukolí Karel Milota v románu *Hora*:

> „Neboť zima bude dlouhá; a my na této straně klikaté, leckde škaredě rozmazané, ale nakonec vždy znovu a znovu nepřekročitelné čáry musíme vědět, že účet za pohřbené zaživa, účet za zmařené, prohrané životy nikdy víc předložen nebude. A že celý **případ** je promlčen už předem“ (MILOTA 2023: 142).

Místem autentické existence zůstává psané slovo – v tomto případě literární či deníková tvorba – ale základní princip literatury selhává, aktivní komunikace se čtenářem není možná a dochází k uzavření se do vlastního *hradu nitra*, v němž text představuje architekturu vědomí transponovanou z aktuálního světa do světa imaginace (GRÖGEROVÁ – HIRŠAL 1991: 150–161). Co zůstává, je ticho zasahující vnější svět; do prázdného prostoru vstoupivší texty představují „nevyužité možnosti uměleckého prožitku, jichž byli potenciální vnímatelé násilím zbaveni" (ČERVENKA 2009: 206). Stěžejním problémem však není pouze malý počet možných čtenářů, jak ve studii K sémiotice samizdatu upozorňuje Miroslav Červenka, ale zvláště rys nepropojenosti (ať ve smyslu propojení samotných čtenářů mezi sebou navzájem či ve smyslu otevřené vazby mezi vnímatelem a autorem nebo vydavatelstvím) a fragmentární informovanosti (IBID: 201). V Červenkově modelové typologii autorských postojů k normalizační vydavatelské situaci představuje tvorba Zdeňka Barborky pól vědomé rezignace na veřejnou oficiální literární komunikaci. Možnosti samizdatového publikování však Barborka taktéž nevyužívá a uzavírá se do vlastního tvůrčího světa, do nějž mohou nahlédnout pouze nejbližší. Své literární texty v průběhu následujících let několikanásobně přepracovává a v opisech je šíří pouze mezi nevelký počet adresátů v podobě individuálních darů. Paradoxem zůstává, že právě tato uzavřenost s sebou přináší svobodu uměleckého vyjádření, které se neohlíží na dobovou literární normu, ale naopak volně formuje vlastní, k experimentu a konceptualismu tíhnoucí program, jenž je završen na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let formou *prozaických studií*. Od počátků Barborkovy umělecké tvorby byla v jeho textech přítomna silně kritická pozice (nejen ryze protirežimní, ale obecně společenská a do značné míry mravní), pozdní prózy kritiku nezřídka stupňují a propojují ji s principy břitké ironie či parodie.[7] Povídka *Evžen* se nachází v určitém mezním postavení, jelikož události tvořící její fabuli lze číst i jinotajnou perspektivou. Zaživa pohřbený Petr Slabý je v určitém pohledu postavou člověka, který ztratil možnost komunikovat s okolím, člověka, jenž se nedobrovolně ocitl na hranici života. A právě v tomto smyslu je povídka *Evžen* schopna reflektovat situaci v dobové kultuře; uzavřena pod povrchem, zasypána, představuje zvenčí umlčovaný hlas svědomí. Již od šedesátých let se stávají charakteristickým znakem soudobé literatury otázky dehumanizace a odcizení člověka. Úzce tato tázání souvisí se zprofanováním a zneužitím jazyka a řeči, proti nimž se kriticky vymezovala již skupina experimentálních

7) Nejvyhraněnější je v tomto směru próza *Písni!* s podtitulem Studie kulturně-politického života parodicky pojednávající o postavě diletantského básníka Kultůry, který umělecké nadání velice úspěšně supluje ideologickou líbivostí.

básníků v okruhu Jiřího Koláře. Dochází taktéž k oživení kafkovské absurdity, která však podle Heleny Koskové nevystupuje v sedmdesátých letech jako něco přicházejícího zvenčí či shora, nýbrž se jedná o absurditu stvořenou lidmi:

> „V souladu s jejich životní zkušeností je to častěji společenská mašinérie uvedená v chod, která se pozvolna víc a víc vymyká možnosti zásahu jednotlivce. Možnost volby je povětšinou omezená a má silné prvky morální: buď se lze stát součástí, fungujícím kolečkem mašinérie a větší či menší měrou být spoluzodpovědný za její činy a zločiny, nebo zůstat mimo a dobrovolně zvolit úděl její oběti" (KOSKOVÁ 1996: 13).

Myšlenky o vztahu svědomí k smyslu lidského bytí byly v této době podníceny též Janem Patočkou a jeho známým esejem Co je existence? (1969), kde v návaznosti na Heideggerovu ontologii byla otevřenost lidského bytí vyložena jako vnitřní pohyb pravdy syntetizující individualitu a obecnou lidskost v jednotný smysl, jenž se ustavuje pochopením situovanosti sebe samého ve světě a mezi druhými. Svrchovanou úlohu sehrává hlas svědomí dovolávající se v člověku odpovědnosti za slova i skutky, čímž jej vede k otevřenosti a autentičnosti (PATOČKA 2009: 335–365). Svoboda spjatá s otevřeností je protknuta možností promluvy, hlasu, zatímco ticho a umlklost člověka představují pól represe, narušení svobody. V širším okruhu kolem samizdatové revue *Nacházení* (někdy též *Laches*[8]), v němž se výše zmínění autoři pohybovali, se těmito tezemi zabýval také fenomenolog Antonín Mokrejš, a to již přímo ve vztahu k modernímu umění. Podle Mokrejše je k zakoušení otevřenosti a původnosti (autentičnosti) nezbytné porozumění (přijetí a uznání) situovanosti sebe samého ve světě, což úzce souvisí s vědomím lidské moci a odpovědnosti za ni, včetně uvědomění si vlastní omylnosti a omezenosti v úsudku a poznání. Moderní umělecké dílo je v tomto kontextu schopno přinést reflexi a zprostředkování tohoto stavu, je impulzem ke hře, do níž umělec přichází v bodu zrodu: „Okamžik se tu prezentuje v podobě zdánlivě prázdného a neustále se vracejícího zde a teď, ve kterém se spatřuje možnost a příležitost tvorby" (MOKREJŠ 1995: 25). Smysl díla se v průběhu recepce ustanovuje vždy nově s cílem refigurovat čtenářovo vidění a zakoušení světa. Moderní sebereflektující texty vyhledávají kritického a nezřídka podezíravého partnera a bez aktivní čtenářské participace se neobejdou.[9]

8) Je možné uvažovat nad aluzí na postavu Lachéta ze stejnojmenného Platonova dialogu, v němž se ústředním tématem stává výchova mladých mužů, tedy otázka s ironickým podtónem analogická k *inženýrství lidských duší* a úloze spisovatele ve společnosti.

9) V již zmiňované studii K sémiotice samizdatu Červenka poukazuje na „intenci k veřejnosti" (ČERVENKA 2009: 205) vepsanou i do sémiotické struktury ineditních textů.

Závěrem

V rámci interpretační sondy do Barborkovy povídky *Evžen* jsme poukázali na provázanost deníkové formy s konstruováním narativní autority v případě nespolehlivého vypravěče, jakým je protagonista povídky Petr Slabý, který v sugestivní výpovědi zaznamenává svou domnělou smrt a události jí předcházející. Prizmatem kategorie času (rozporu mezi časem vyprávění a časem vyprávěných událostí; případně též časem orientovaným jako bytí ve vztahu ke smrti) jsme zaznamenali proměny přístupu k procesu psaní deníku (včetně opětovného čtení již napsaného rukopisu, přehodnocování afektivně prožívaných pasáží) a popsali tři fáze reflektující základní motivace k psaní tohoto typu textu v průběhu traumatizující události: 1. potřeba nalézt smysl v absurdním a racionálně nepochopitelném dění, získat orientaci v nastalé životní situaci (*psaní pro sebe*), 2. nutnost podat svědectví druhému, persvaze doprovázená hledáním koherence (*psaní pro druhého*), 3. obecně lidská nezbytnost kontaktu s druhým.

Povídka byla též zařazena do vývoje Barborkovy autorské poetiky a na základě charakteristických znaků (v proměně směřující od detailního porozumění klasické narativní formě realistické povídky na počátku sedmdesátých let až po její následnou dekonstrukci v podobě *prozaických studií* od roku 1977) ji datujeme přibližně do roku 1975, tedy do období na přelomu autorovy poetiky. Závěrem také bylo poukázáno na vztah povídky *Evžen* (jejích základních motivů a témat) k dalším ineditním textům v období počínající normalizace. Kromě Barborkova specifického přístupu k dobově aktuálnímu tématu technické, strojové civilizace, byl výrazněji charakterizován zvláště kritický akord podílející se na subverzivním, leč dodnes málo reflektovaném proudu české literatury druhé poloviny dvacátého století.

Barborkova povídka *Evžen* z poloviny sedmdesátých let se výše zmíněným zařazuje do dobové diskuze a výrazně k ní přispívá. V tvůrčím gestu, jež tematizuje prostřednictvím deníku a ručně psaného slova, je nalezen prostor k vyjádření subjektivní lidské zkušenosti v absurdním světě normalizačního období, autor se dovolává znovu nutně aktivované odpovědnosti člověka za svět, v němž mu bylo dáno žít, a požaduje jediné: upřímný hlas svědomí.

Prameny

BARBORKA, Zdeněk
[1975?] *Evžen* LA PNP, fond Zdeněk Barborka (inv. č. 38), rukopisy vlastní

[1968?] *Nevěstka Raab* (libreto k stejnojmenné opeře), fond Zdeněk Barborka (inv. č. 38), rukopisy vlastní

GRÖGEROVÁ, Bohumila – HIRŠAL, Josef
1991 „Mlýn", in *Trojcestí* (Praha: Mladá fronta), s. 115–162

MILOTA, Karel
2023 „Hora", in *Hora* (Praha: Fra)

Literatura

BARBORKA, Zdeněk
1967 „O nové poezii", in KABEŠ, Petr – KOŘÁN, Jaroslav – KARPATSKÝ, Dušan *Sešity: výběr z 33 ½ čísel časopisu* 1967, č. 13, s. 39–40

BARBORKA, Zdeněk – ZAHRADNICKÝ, Jiří
1991 „Poztrácené listy Zdeňka Barborky", *Tvar*, roč. 2, č. 32, s. 8

BRUNER, Jerome
1991 „The Narrative Construction of Reality", *Critical Inquiry*, roč. 18, č. 1, s. 1–21

ČERVENKA, Miroslav
2009 „K sémiotice samizdatu", in *Textologické studie* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 201–208

KOSKOVÁ, Helena
1996 *Hledání ztracené generace* (Praha: H&H)

MOKREJŠ, Antonín
1995 *Filosofie a život – život a umění* (Praha: Filosofia)

PADRTA, Jiří.
1968 *Nová citlivost: Křižovatka a hosté* [katalog výstavy] (Brno: Dům umění města Brna), bez paginace

PATOČKA, Jan
2009 [1969] „Co je existence?", in *Fenomenologické spisy II* (Praha: Oikoymenh), s. 335–365

PECHAR, Jiří
1968 *Francouzský „nový román"* (Praha: Československý spisovatel)

RICARDOU, Jean
1971 *Pour une théorie du noveau roman* (Paříž: Éditions du Seuil)

SOLT, Mary Ellen
1968 *Concrete poetry: A world view* (Indiana University Press)

Mgr. Lucie Petreková, 472213@muni.cz, ORCID: 0009-0002-8472-9925, Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Masarykova univerzita, Brno, Česká republika / Department of Czech Language and Literature Faculty of Education, Masaryk University, Brno, Czech Republic

Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.