

JAK REFLEKTUJEME ČESKOU LITERATURU VZNIKLOU V ZAHRANIČÍ

MICHÁL BAUER

PETR A. BÍLEK

ALEŠ HAMAN

ALICE JEDLIČKOVÁ

JOSEF KROUTVOR

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

VLADIMÍR NOVOTNÝ

JIRÍ PECHAR

MICHAL PŘIBÁŇ

FRANTIŠEK VŠETIČKA

TOMÁŠ KUBÍČEK

LADISLAV SOLDÁN

ALENA ZACHOVÁ

KRISTIÁN SUDA

JAROSLAV MED

VLADIMÍR PAPOUŠEK

MILOŠ POHORSKÝ

ANTONÍN JELÍNEK

**JAK REFLEKTUJEME
ČESKOU LITERATURU
VZNIKLOU V ZAHRANIČÍ**

SBORNÍK REFERÁTŮ
A DISKUSNÍCH PŘÍSPĚVKŮ
Z KONFERENCE USPOŘÁDANÉ
24. – 25. 11. 1999
OBCÍ SPISOVATELŮ,
ÚSTAVEM PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
A CENTREM FRANZE KAFKY

OBSAH

Antonín Jelínek	
Úvodem	5
Referáty	7
<i>Vladimír Papoušek</i>	
Proměny ideových a estetických modelů v tvorbě poúnorového exilu	7
<i>Petr A. Bílek</i>	
Pojem „exilu“ jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení (vnímání české exilové literatury 70. a 80. let)	22
<i>Vladimír Novotný</i>	
Čeští literáti v cizině – nyní a teď	33
Diskusní příspěvky	41
<i>Josef Kroutvor</i>	
Totální exil Ivana Blatného	41
<i>Miloš Pohorský</i>	
Egon Hostovský pořád hledá byt. Problém asimilace	54
<i>Michal Přibáň</i>	
Tvůrčí schizma (?) Roberta Vlacha	62
<i>Kristián Suda</i>	
Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové	67
<i>Alena Zachová</i>	
Paměť jako vnitřní vztah k celku	74
<i>Ladislav Soldán</i>	
Josef Baby Kratochvil – vědec, skaut a spisovatel	83
<i>Michal Bauer</i>	
Milan Kundera pod dvěma tyraniemi	89
<i>Tomáš Kubíček</i>	
O pasti idyly	108

František Všeticka

Tvar Kunderovy Nesmrtelnosti 113

Aleš Haman

Škvoreckého „krajanské romány“
a jejich přijetí kritikou u nás 123

Jiří Pechar

Trojí exilová generace ve Škvoreckého románu
Příběh inženýra lidských duší 129

Alice Jedličková

Snění o citátech – Sylvie Richterové 133

Jaroslav Med

Exil jako vzdor i smír (Nad poezií Ivana Diviše) 139

Vladimír Křivánek

Návraty do ztracených rájů – dílo Jaroslava Vejvody
(K situaci a recepci posrpnové exilové literatury) 143

Kdysi dávno mi Angelo Maria Ripellino řekl polonevázně, ale také polovážně: „Vy v Československu klamete svět. Tvrdíte, že je vás patnáct milionů, ale musí vás být nejméně třikrát tolik! Uvážím-li, kolik inteligence od vás odešlo před válkou a hlavně po letech 1948 a 1968, nepochopím, jak si stále udržujete svůj tvůrčí potenciál. Itálii by tak mocné exilové vlny zabily.“

Ve skutečnosti nás nezabily, ale ochromovaly. Přerušily přirozenou kontinuitu literatury. Česká literatura byla jedna, zatímco knihu bylo možné vydat trojím způsobem: venku, doma oficiálně, doma neoficiálně. Možnosti vzájemné reflexe a zejména možnosti čtenářské reflexe byly pochopitelně omezené. Podle toho, jak se co komu do ruky dostalo. Změna poměrů tyto vnější bariéry radikálně zrušila. Ale jaké bariéry vytvořila tato letitá situace v čtenářském povědomí několika generací? Pro studenty, jak jsem se přesvědčil, je najednou objevem Egon Hostovský. Sice pozdě, ale přece. Josef Škvorecký díky tomu, že jeho knihy z šedesátých let mezi čtenáři stále kolovaly, je brán přirozeně jako současný spisovatel. Ale jsou jiní, o nichž se takřka nic neví anebo ví jen velmi málo, a přitom je jejich význam pro moderní českou literaturu nepominutelný. Mám na mysli třeba Miladu Součkovou.

Tak se v různých debatách zrodila myšlenka uspořádat konferenci právě na téma reflexe české literatury vzniklé v zahraničí. Sylvie Richterová měla bohuľibou představu, že bychom tuto literaturu, jak řekla, zmapovali. Ale to by bylo nad síly jedné konference. Dodnes žijí a píší čeští autoři venku, i když už nejsou v nuceném politickém exilu, a jsou to autoři významní: třeba právě Richterová, Konůpek, Drašnar, Novák, Martínek, Ulč, o Kunderovi, Linhartové, Škvoreckém a Salivarové nemluvě. A v zahraničí tvoří ještě mnozí další autoři. Co třeba Brousek, Gruša, Lustig, Fischl, Listopad, Kohout, Preisner, Krupička, v poslední době i Landsmann? Na podrobnou mapu si netroufám. Naše konference, doufám, alespoň otevřela průhled do minulých let a přinesla dost informací i podnětů pro příští reflexi. Takovou, která by konečně chápala českou literaturu druhé poloviny dvacátého století v přirozeném celku.

Antonín Jelínek

Vladimír Papoušek

Proměny ideových a estetických modelů v tvorbě pounorového exilu

Politická dramata přelila během právě dokonávajícího dvacátého století mimo český prostor tři velké vlny exulantů. Každá z těchto vln s sebou odnášela významnou část elity spoluutvářející českou kulturu. Během této trojí lobotomizace kulturního života se vždy na různě dlouhou dobu ocitá část české umělecké tvorby mimo obzor oficiální domácí scény, a na druhé straně tyto dočasně oddělené části žijí v cizím kulturním prostředí svým specifickým životem.

Každý exil, vznikající tak či onak z politických příčin, bývá obvykle sjednocován nějakou ideou konstituující se na principu negace těch idejí, které situaci vyhnanství zapříčinily. Samotná idea tohoto typu však tvoří jen velmi vratký základ pro uměleckou tvorbu. Tuto vratkost mimo jiné způsobuje určité umrtvování konfliktu, který musí být v politickém diskurzu konzervován do ustálené podoby, jež přetrvává alespoň tak dlouho jako samotné důvody exilu. Umělecká tvorba je však závislá na jisté proměnlivosti a nestálosti střetu, na dramatickém obnovování skutečnosti. Tento rozpor vede téměř zákonitě k určitému přirozenému oddělování umělecké tvorby od politických idejí a norem exilu, a mnohdy se s nimi dostává dokonce do konfliktu.

Umělecká tvorba v exilu je navíc limitována i známými a mnohokrát připomínanými faktory, jako je ztráta publika, ztráta původních komunikačních kódů, nemožnost přirozené obnovy jazyka a podobně. Je nutné rovněž počítat se skutečností, že exilová tvorba vzniká v silovém poli jiného kulturního prostředí. Vliv tohoto faktoru, zanedbatelný v případě válečné emigrace, která se počítala na roky, dramaticky narůstá tam, kde exil trvá řádově desítky let, jako tomu bylo u vlny pounorové a třetí exilantské vlny po roce 1968. Tady se vytváří dostatečný časový prostor k uvolnění původních sjednocujících vazeb ideologických, odpoutání se od deklarovaných politických cílů exilu a uplatnění umělecké autonomie. Prázdnota vznikající odstraněním původních komunikačních kódů je postupně vyplňována nově přijíma-

nými modely. Způsoby komunikace s cizím kulturním prostředím mohou mít různé úrovně i podoby, ale zcela jistě se odrážejí v samotné sebeidentifikaci umělce. A tak Hostovský zápasí o to, aby zůstal českým spisovatelem, a zároveň se pokouší o světovost tlumočením univerzálních podobenství o postupující destrukci lidství. Své romány píše stále česky, a tím se vystavuje nebezpečí překladů, v nichž vesměs mizí subtilnost jeho poselství na úkor efektních gest a zvýraznění akčních prvků díla. J. M. Kolár zas píše své výzvy k exilu v češtině, ale své romány vydává francouzsky a prosazuje se jako jeden z dobově nejúspěšnějších nefrancouzských prozaiků ve frankofonním prostředí. Věra Linhartová pak, podobně jako Kolár, přirozeně přejme francouzštinu jako jazyk své tvorby, Čep naopak v diskusi s ní a s Kunderou deklaruje svou závislost na původním jazykovém kódu, protože jazyk spojuje s fundamentální definicí prostoru své existence. U Škvoreckého se cizí kontext objevuje nejen v rovině jazykové, kde uplatňuje prvky poangličtělého krajanského newspeaku, ale i tematicky – v pokusech zobrazit český živel v anglosaském prostředí.

Lze tedy předpokládat, že se extrémní situace exilu – v kombinaci s připomínanými faktory – podílí na posunech tvůrčí poetiky konkrétního autora a v různé míře proměňuje jeho výchozí ideové a estetické koncepty, s nimiž do vyhnanství přichází. Nutno připomenout, že historie všech tří exilových vln, alespoň v oblasti literatury, registruje především ty spisovatele, kteří byli tak či onak literárně aktivní ještě před svým odchodem z vlasti. V exulantském kontextu je možné nalézt množství slibných talentů, kteří buď předčasně umírají (jako básník Václav Pavel), či definitivně umlkají po několika publikacích (jako Vilém Špalek), ale jen obtížně se hledá autor, který by svou specifickou tvůrčí řeč založil, zcela konstituoval a pak dlouhodobě v exilu rozvíjel za využití původního jazykového kódu.

Pokusím se tedy alespoň naznačit některé proměny v těchto ideových a estetických modelech několika nejvýraznějších literátů pounorové exilové vlny, a na jejich základě pak navrhnout opět jen některé nejmarkantnější jednotící principy tvorby exilových spisovatelů v tomto období, které snad mohou přispět k obecnější charakteristice literární tvorby sledované periody.

Pounorový exil byl důsledkem násilného politického převratu a jeho příslušníky byli v první linii právě politici – Zenkl, Lettrich,

Ripka – spolu s novinářskými osobnostmi, jako byli Peroutka, Tigrid, Herben. Je tedy přirozené, že počátky exilového písemnictví definoval právě politický diskurz, jehož ústředními tématy byla jak negace komunistického režimu jako prapůvodní příčiny situace exilu, tak pokus o interpretaci samotné historické události způsobující exodus, tedy února 1948. Nejpůvodnějším a nejstarším fundamentem tvorby poúnorového exilu bylo množství brožur, pamfletů i vážných studií od Otakara Machotky, Vratislava Buška, Petra Zenkla, Ferdinanda Peroutky a mnoha dalších autorů, kteří zde reflektovali únorové události a mnohdy i hledali politického viníka neúspěchu demokratických sil.

Přes mnohé obtíže a interní spory vytvářel ovšem poúnorový exil poměrně svižně své první politické organizace, jako byla Rada svobodného Československa v roce 1949 pod vedením Lettricha a Zenkla. Ve stejném roce vznikl i Free Europe Comitee, připravující provoz pozdějšího vysílače Rádio Svobodná Evropa, kde vedle novinářů nacházelo uplatnění i mnoho literátů (Němeček, Součková, Hostovský). Politická žurnalistika ovládala většinu exilových periodik z počátku padesátých let, například časopis Skutečnost.

Významným momentem charakterizujícím počátky poúnorového exilu bylo vytváření nesprávné historické analogie s exilem válečným. Blízkost těchto událostí i skutečnost, že značné množství osobností politického i kulturního života se ocitalo v exilu už podruhé, vzbuzovala dojem, že se opět jedná o víceméně krátkodobou záležitost, která musí vyvrcholit zvratem poměrů. O tomto čtení historické situace svědčí mimo jiné i to, že mnoho českých exulantů žijících v Americe žádalo o americké občanství až v druhé polovině padesátých let.

Určitá eschatologická vize exilu upjatá k blízkému horizontu, v němž se opět vše zvrátí, přiváděla k politické angažovanosti i tvůrce tak vyhraněných uměleckých konceptů, jakými byli Milada Součková či Egon Hostovský. Mnohem přirozenější byl výskyt politicky orientovaných témat u Zdeňka Němečka, kterého exil od počátku přijímal více jako diplomata a člena protinacistického odboje než spisovatele.

Egon Hostovský na začátku padesátých let spolupracoval s časopisem Československý přehled, kde uveřejňoval komentáře ke kulturním událostem doma. A především v roce 1952 a 1953 vydal dva politické pamflety: Manipulation of the Zhdanov Line in Czechoslovakia a Komunistická modla Julius Fučík a jeho generace. Oproti

hypercitlivým melancholickým vypravěčům a hrdinům jeho románů a povídek by bylo možné podle spektakulárních titulů čekat žurnalistickou přímočarost, ale při podrobnější analýze textu se ukáže, že i v tomto zcela odlišném žánru zůstávají zachovány typické znaky Hostovského stylu, hořká ironie a melancholie. Zvláště druhý text je důležitý, neboť obsahuje množství memoárových retrospektiv v duchu pozdějšího románu Všeobecné spiknutí, které osvětlují autorův vztah k avantgardě i jeho opatrnost vůči všem modernistickým ideovým konceptům. Fučík je tu navíc traktován jako literární postava – manipulátor se světem, „doboslovec“, připomínající třeba Kavalského nebo Becka, tedy postavy autorových románů. Hostovský podobně jako ve své dobově konsekventní tvorbě beletristické tu vychází z konceptu nerozpoznaných znamení označujících existenci nezfalšované reality, kterou postupně překrývají virtuální ideologické modely skutečnosti.

Zdá se tedy, že i v žánru zcela odlišném od dosavadní tvorby si autor uchovával svůj specifický styl jako jistou obranu před zřejmě okolnostmi vynuceným příklonem k zpolitizovanému diskurzu doby. Na druhé straně identický princip obrany skutečnosti, zachování autenticity jako podmínky osobní existence, objevující se jak v politických pamfletech, tak i třeba v románech Nezvěstný a Půlnoční pacient, zakládá jedno z nejpůvodnějších a nejrozšířenějších témat poúnorové exilové tvorby vůbec. V kontextu Hostovského tvorby však první autorovy romány vzniklé po jeho druhé emigraci – Nezvěstný a Půlnoční pacient – neznamenají zásadní převrat, ale rozvíjejí postupně budovanou koncepci, v níž autor své hrdiny nechává procházet stále dramatičtějšími krizemi, které vznikají následkem nesrozumitelných univerzálních dějů. Více než kdy jindy lze právě v těchto románech sledovat vpád konkrétní historické události do života jedince. Zřetelněji je tu definována i struktura světa, tak často se u Hostovského rozplývající v přízračném šeru. V Nezvěstném i v Půlnočním pacientovi je svět rozdělen ideologickými hranicemi, přičemž právě toto rozdělení je příčinou dehumanizace člověka a falšování skutečnosti. V mnohavýznamových textech obou románů lze mimo jiné číst jednak polemickou invektivu vůči simplifikovanému obrazu světa ve sféře politické, jednak polemiku s ideologickými koncepty kolektivistického člověka, které ve stejné době masově přinášela domácí česká literatura.

V Hostovského románech z počátku padesátých let tedy nacházíme hrdinu zasaženého dějinami, marně se pokoušejícího zachránit své lidství před intenzivními ataky dehumanizovaných struktur. Zároveň je však individuální existence hrdiny spjata s osudy velkých kolektivů. A tak špionské manipulace v obou textech ničí dominovým efektem většinu zúčastněných. Autor však naznačuje, že toto drama zasahuje mnohem větší společenství. Doktor Malík v Půlnočním pacientovi hovoří o svém plánu na psychologickou zbraň hromadného ničení. Nebývalá konkrétnost i transparentnost podobenství jako by svědčila o určité vypravěčově potřebě varovat před aktuálním historickým děním. Na druhé straně je ovšem známo, že právě jistý náznak větší spjatosti s realitou vedl třeba při americkém vydání Nezvěstného k nedorozumění, protože nakladatel deklaroval knihu z reklamních důvodů jako téměř nonfikci o smrti Jana Masaryka, a vyvolal tak u čtenářů neadekvátní očekávání. Místo politického thrilleru se dočkali typického „evropsky šifrovaného“ podobenství.

Vypravěčův pohled je zde pesimističtější než kdy předtím. Neexistuje ani náznak vykoupení, svět se propadá v chaotické hemžení plné absurdit, z něhož není úniku. Na jedné straně tedy stojí pokus o transparentní memento, zatímco na straně druhé jako by byla vyjádřena nevíra v jeho úspěch. Člověk je tu ještě součástí nějakých společenských vazeb, byť devastovaných. Nelze je už však napravit, fungují zcela zvrhlým způsobem. Jedinec je odkázán sám na sebe. Zdá se, že nacházíme zvláštní paradox v pozici vypravěče – touhu po objektivizujícím poselství, komunikaci, varování, a zároveň přesvědčení, že v této historické situaci zůstává člověk tragicky sám, bez možnosti dorozumění.

V dalších Hostovského románech se subjektivizace ještě stupňuje; počínaje Dobročinným večírkem a konče poslední novelou Epidemie, černou groteskou právě o absolutní ztrátě možnosti komunikovat s lidmi, se jediným hrdinovým partnerem k rozmlouvání stává svět mrtvých. Prohlubuje se vědomí lidské samoty, odhalenost existence v jejím bezvýchodném čekání na smrt. U Hostovského vede prohlubující se skepse ke ztrátě transcendentální naděje, i když se s ní občas v jeho díle setkáme, třeba v ironické polemice s literárním druhem v exilu. V závěru Tří nocí se objevuje scéna, jež je zřejmou parafrází Čepových povídek. Zoufalému hrdinovi se tu zjevuje za newyorského

rána nebeská kombinace modré a zlaté. Čepovské vykoupení, realizované prostřednictvím hrdinova objevu transcendentního světa – alternativního věčného domova –, je u Hostovského předvedeno v hrůzně groteskní křeči.

S prodlužující se dobou exilu tedy spěje Hostovského tvorba k stále děsivějším obrazům lidské izolace. Souvislost individuálního příběhu s osudy větších kolektivů se stává méně zřejmou. Do popředí se dostává téma záchrany individuální existence, zachování identity, vědomí lidství. Z nebezpečné temnoty, vykonávající na hrdinu tlak, se vynořuje stále větší množství příznaků, temných znamení a absurdních událostí.

Podobný vývoj lze také sledovat v díle poněkud staršího Zdeňka Němečka. Pro Němečka jsou na rozdíl od Hostovského východiskem tvorby velké objektivizující obrazy, ať už v románech *New York* – zamlženo, *Na západ od Panonie*, nebo v *Evropské kantiléně*, která je ne zcela zdařilým pokusem o velký obraz krize evropské civilizace.

Němečkova exilová tvorba byla úzce spjata s autorovým působením ve Svobodné Evropě, pro niž kromě řady skriptů připravoval i množství rozhlasových her nijak zvláště zajímavých umělecky, ale významných především jako komentář doby a otevřená polemika s komunistickým režimem. Němeček byl ovšem i autorem jednoho z prvních velkých exilových románů – *Tvrdé země* (editované v roce 1954 v New Yorku). Román, jehož děj se odehrává převážně v kanadské divočině, je budován jako polemika s obrazem socialistického pracovního kolektivu. Hrdina-exulant je příkladem silného člověka, schopného se vyrovnat se všemi peripetemi své situace vyhnance. Je schopen obstát v nové zemi, v divoké přírodě i v drsném společenství dřevařů – společenství s přirozenými zákony mužské solidarity, které tvoří kontrast k obrazu organizovaných kolektivů v zemi, z níž hrdina musel odejít. Tento zdánlivě pevný ideový koncept, dominující často vlastnímu vyprávění, se však prolíná se scénami, v nichž se odhaluje vratkost hrdinovy situace, úzkost a zoufalství vyhnanství. Novým prvkem v kontextu Němečkova díla je akcent na motivy náboženské, objevování role církve jako obránce tradičních duchovních hodnot před ideologickou demagogií.

Již zcela nepodobní exulantskému supermanství Josefa Navary, hlavního hrdiny *Tvrdé země*, jsou protagonisté dalších Němečkových

próz Stín a jiné povídky, Bloudění v exilu, a především řady dosud nepublikovaných textů. Jejich hlavním charakteristickým prvkem je samota, chorobná melancholie, zoufalé bloudění v labyrintu velkoměsta New Yorku i v labyrintech vlastní paměti. Základním motivem pohybu postav v prostoru příběhu se stává zoufalá snaha po prolomení samoty a navázání alespoň chvilkového lidského kontaktu.

I v Němečkově tvorbě lze sledovat určitý trend k subjektivizaci, obrazům lidské izolace a k existencializaci témat. Rovněž zcela mizí původní rozčlenění fiktivního světa na zónu dobra a zónu zla, představované ještě v Tvrdé zemi světem demokracií a světem komunismu. V osobních tragédiích postav z Manhattanu tento prvek zcela přestává mít smysl. Zvýznamňuje se však jejich bloudění v labyrintu odlidštěného světa, kde se moment lidské vzájemnosti stává svátkem a obřadem.

U Milady Součkové je vztah k normujícímu světu politických cílů exilu nejméně zřetelný. Součková nepíše politické pamflety a do Svobodné Evropy přispívá pouze jako recenzentka knih. Ve stejném roce jako Němečková Tvrdá země (1954) vychází anglicky její studie o české literatuře *A Literature in Crisis*, kde je zřejmá tendence polemizovat s ideologickými konstrukty komunistické literární vědy. Autorka se tu pokouší dokázat, že kořeny aktuální dobové krize české literatury, normované doma komunistickými ideologickými vzorci, lze nacházet už v tvorbě levicově orientovaných autorů z periody předválečné. V její básnické sbírce *Gradus ad Parnassum* (1957) se objevuje množství motivů odkazujících k národní historii, k obecně uznávaným českým literárním mýtům. Sbíрку lze v jedné z významových rovin interpretovat podobně jako *A Literature in Crisis* – jako výzvu k záchráně subtilních hodnot domácí kultury před nárazem vulgarizující ideologie a před nebezpečím zapomenutí. Ani tento koncept nepředstavuje u Součkové nic nového, vzpomeneme-li její díla z období, kdy republiku ohrožovali nacisté (Mluvící pásmo), či její spolupráci s Vančurou.

V dalších básnických sbírkách Milady Součkové – *Pastorální suita*, *Alla Romana* – pak těchto objektivizujících motivů ubývá ve prospěch obrazů spojených s pamětí lyrického subjektu. Tento trend se ještě prohlubuje ve sbírce *Případ poezie* a především v *Sešitech* Josefíny Rykové, kde se průzkum vlastní paměti stává pro lyrický subjekt

fundamentálním existenciálním gestem, v němž vědomé bytí znovunalézá smysl v analýze strnulých struktur objektů uchovávaných v paměti. Součková se pokouší o dialog mezi odcizujícími se obrazy interiérů či exteriérů a kdysi žitou událostí.

U všech výše uvedených autorů lze tedy sledovat několik společných prvků. Především je to distance od dobově vázaného žurnalistického obrazu exulantství jako aktuálního politického konfliktu s předdefinovanými ideovými hranicemi a pokus o zobrazení individuálního exilového traumatu – úderu dějin vpadajících do života jednotlivce. Nejprve poutá pozornost autorů konflikt sám, a jeho hrdinové představují symbolické oběti. Prostřednictvím individuálního příběhu je jako memento zobrazována celá lidská kultura, která se ocitá v ohrožení. Subjektivní zkušenost exulanta je transformována v obecně platné podobenství, postupně však nabývá na důležitosti samotný problém zápasu osamělého jedince o vlastní identitu. Díla se subjektivizují, akcentují intimní konflikt jedince s okolím. Dominujícími prvky se stává skepse a obraz izolovaného světa individua.

Tento proces subjektivizace díla u všech dosud sledovaných autorů spadá historicky do druhé poloviny padesátých let a jistým způsobem se kryje s dobou, kdy eschatologická vize rychlého zvratu brala za své. Je to rovněž období, kdy v exilu probíhalo mnoho diskusí o tehdy módním existencialismu, který svým akcentem na odhalenost jedince v bytí, na mimořádnost situace existence, tvořil přirozenou analogii a duchovní základ exulantského konfliktu. Od počátku se v esejích Věry Stárkové či Karla Vrány (Pavla Želivana) zvýrazňovala distance od konceptů Sartrových ve prospěch duchovněji orientovaných existencialistických filozofů, například Jasperse nebo Kierkegaarda. Ovšem rozvíjející se skepse v díle Hostovského či příbuzných prozaiků, k nimž patřil Jaroslav Havelka s novelou Pelyněk, případně novinář Lubor Zink s románem Únor, nějaký čas považovaném dokonce za dílo Hostovského, implikují zřejmou poučenost na konceptech Sartrových či Camusových. Ostatně Hostovský v jednom ze svých posledních dopisů americkému filozofovi Lewisi Mumfordovi přiznává svou inspiraci Camusem při tvorbě novely Epidemie.

Tendenci k subjektivizaci, skepsi a izolaci zobrazovaného světa lze považovat za jeden ze základních trendů v dílech poúnorového exilu. Míra její realizace je ovšem u jednotlivých autorů velmi rozdílná.

Například u Jana Čepa probíhá, zdá se, velmi rychle. Ve třech povídkách z publikace *Cikáni* pouze první dvě práce odkazují k autorově předešlé tvorbě, zatímco próza *Rozptýlení* je typickým obrazem exulantského traumatu s množstvím prvků autobiografických. Téměř deníkově jsou tu zachycovány všední momenty, které náhle nekončí v pro Čepa typické katarzi, v níž se zjevuje jistota jiné existence, ale v poněkud didaktické výzvě, která ještě podtrhuje vratkou pozici hlavního hrdiny v šedivě plynoucí skutečnosti. Tato próza ukazuje k Čepově další tvorbě esejistické, především pak k jeho existencialistické autobiografii *Sestra úzkost*, která však vychází až v roce 1975.

U Hostovského se proces subjektivizace a ontologizace realizuje postupně, v souladu s jeho konceptem, v němž testuje autentičnost skutečnosti prostřednictvím specifických hrdinů a zjišťuje míru viny individua za postupný rozpad přirozeného vztahu mezi člověkem a univerzem. V Němečkově díle má podobu prudkého zlomu, u Součkové je svým způsobem návratem k experimentální tvorbě čtyřicátých let a souvisí i s jejím korespondenčním kontaktem s Jindřichem Chalupěckým a Skupinou 42.

U všech vzpomínaných autorů hraje při zobrazování exulantského traumatu významnou roli návaznost na původní ideové a estetické modely právě ze čtyřicátých a třicátých let. Už tady se objevoval obraz člověka otřeseného civilizací, jenž se stává prostředkem podobenství. Zároveň tu však byla i zřejmá tendence k intimizaci ohroženého prostoru lidství v podobě návratu k základním hodnotám, dětství, v upevnování epického prostoru vyprávění. Na druhé straně byla tato jistota zpochybňována vpádem sebereflexivních prvků do prózy Součkové, Barényiové, Řezáče či Johna.

Všechny uvedené prvky se znovu objevují jako součást poetik pounorových autorů. Jen některým se ovšem podaří posunout tato původní východiska dál, například k nesentimentalizovanému rozbití prostoru bezpečí a vystavení hrdiny hrůze skutečnosti, jak to učinil Hostovský, Součková či dnes téměř zapomenutý Vilém Špalek. Pro tato díla je příznačná nezávislost na moralizujících a didaktizujících východiscích, jimiž byla česká literatura vždy zaplavena a která sama exilová situace implikuje svou podstatou – vyhnanství je vždy křivda jedněch vůči druhým. Moralizující akcenty jsou ostatně typickým prvkem celé publicistiky pounorového exilu a vztahují se i na poměrně

častý žánr eseje například v dílech Ladislava Radimského (Petra Dena) nebo Miroslava Rašína.

Vyhraněná etická východiska jsou rovněž příznačná pro značnou část exilové poezie, která se po roce 1948 stává nejprve skromným doplňkem časopisů orientovaných převážně na publicistiku, aby se v hojnější míře uplatnila především ve Vlachově Sklizni, v antologiích, jako třeba Neviditelný domov či Čas stavění, a postupně i v samostatných edicích. Ponecháme-li stranou verše satirické od Zdeňka Němečka či Jana Tumlíře, pak z větší části reaguje exilová poezie opět na absurdní vpád dějin do života jednotlivce, kdy se člověk ocitá bez domova a musí se vyrovnávat s křivdou vyhnanství. Rezultátem této výchozí situace bývá velmi často touha lyrického subjektu podržet zcizený prostor a hodnoty s ním související. Na této platformě se rozvíjejí básnické přístupy, které nabývají podob od zpěvného sentimentu touhy po domově, jako tomu bylo u Pavla Javora, přes spirituální hledání metafyzických konstant objevovaných prostřednictvím meditativní soustředěnosti u Jiřího Kovtuna či Ivana Jelínka, až po analytický průzkum vztahu mezi subjektivní pamětí a pamětí kolektivu u Milady Součkové.

Jiným přístupem je pokus o mytizaci exulantského údělu v díle Roberta Vlacha (Jiřího Kavky). Ve skladbě Plavba vede autor paralelu mezi moderním nomádstvím a odysseovským mýtem.

V obou případech akcent na výjimečnost pozice lyrického subjektu spolu s etickými východisky situace vytváří podklad pro častou patectickou stylizaci či sentimentální poetizaci evokovaných obrazů. V této pozici jistým způsobem ustrnula poezie Vlachova i Javorova.

Tvorba Ivana Jelínka či Zdeňka Rutara vycházela z konceptů spirituální poezie, definované už během třicátých a čtyřicátých let. Variace na téma exulantského osudu je zde východiskem k hledání duchovních konstant, jejichž uchopení je v Jelínkově poezii zastíráno nesrozumitelností světa symbolizovaného vesmírem slov, jimiž je subjektu dáno se prodírat. I v Jelínkově a Rutarově případě vychází tvorba z určitých etických konfliktů a využívá moralizujícího hodnocení.

Pro poezii poúnorového exilu je příznačné množství nerozvinutých talentů, případně básníků s konstituovanou poetikou, jejichž tvorba je v tomto období torzovitá – to je příklad Ivana Blatného či Františka Listopada. Slibným náznakem byla skladba Ústa rodu od Mirka Tůmy.

Po básni uveřejněné v antologii Neviditelný domov se odmlčel Karel Brušák. V osmém čísle prvního ročníku Sklizně debutoval mladý básník Václav Pavel, který nedlouho poté zemřel. Podobných ztracených debutů, jejichž autoři se i se svými osudy zcela vytratili z povědomí čtenářů, lze právě na stránkách Sklizně nalézt řadu.

Poetika Milady Součkové, která se rozvíjela dlouhodoběji, a která tedy neulpěla v původním modelu, překonává vidění exulantského traumatu jako svého druhu výjimečné univerzalizující události. Ve vztahu k dějinám se ztrácí objektivizující pozice individua polemizujícího s historickou nespravedlností, jak to bylo v exilovém prostředí typické, a přenáší se do mnohem jemnější polohy subjektu, jehož lhostejnost k dějinám je určována potřebou existenciálně prozkoumat vlastní všednost, v níž se jedinec pokouší pochopit a udržet svou identitu. Zároveň signuje jak ostražitost vůči zrazující historii, tak rezignaci na jakoukoliv potřebu interpretovat dějiny či manipulovat s dějinnými událostmi. Subjekt se obrací k svému autonomnímu světu a vůči produktům paměti zaujímá chladný analytický postoj, aby mohl nezaujatě zkoumat jejich aktuální existenciální hodnotu a důsaznost, aby zabránil sebeklamu.

Je pozoruhodné, že tímto posunem dospívá Součková k analogickému pojetí historie, jak ho v ineditním kontextu literatury padesátých let reflektoval například nejen Jiří Kolář či Jan Hanč, ale i mnozí ze skupiny pražských surrealistů. Zaujatost plynutím vlastní žité každodennosti i procesem jejího zcizování umožňovala obranu před tlakem dějinných konstruktů, které ohrožovaly identitu jednotlivce. Zdá se tedy, že ačkoliv exilová tvorba vycházela ze zcela jiné historické zkušenosti než ineditní tvorba domáci, trauma vpádu velké historie do života jednotlivce postupně krystalizovalo v odhalování společných témat tam, kde autorský koncept vycházel z živého zkoumání aktuálních podmínek existence v rámci dané epochy a nebyl pouhým opakováním již objeveného.

Východí situace exilu s dominujícím diskurzem politické žurnalistiky a s potřebou polemiky vůči komunistickým režimům, které byly původní příčinou bezpráví a impulzem k emigraci, implikovala spíše jisté kolektivní pojetí dějin. Většina příslušníků kulturního exilu byla navíc tak či onak spjata s meziválečným obdobím a měla analogickou zkušenost z kolektivní rezistence proti nacistickému Německu za

okupace či v období první válečné emigrace. Postupná ztráta naděje na rychlý zvrát poměrů v Československu rozpouštěla vědomí kolektivní identity a spjatosti s jednou historickou událostí, přinášela problém exilové všednosti, každodenního přežívání v podmínkách cizoty a ztížené komunikace, a přispěla tak k posunům v tvorbě řady exilových autorů. Tím lze také vysvětlit i některé podobnosti mezi domácí tvorbou ineditní a exilem. Téma individuality zkoumané v odcizeném a nesrozumitelném prostředí, kde skutečnost je formována vpádem historických událostí, navíc proměňovaných v oficiálních interpretacích v násilnické ideologické koncepty, se u těchto autorů shodně objevuje jako základní trauma člověka dvacátého století.

Proměny diferencující exilovou tvorbu se netýkají pouze velkých, dlouhodobě se rozvíjejících poetik u Součkové či Hostovského, ale mají obecnější charakter. Dokonce lze mluvit i o generačním sporu, byť nesmělém, a pokusu o generační diferenciaci, k níž došlo po založení časopisu Zápisník roku 1958 v New Yorku. Na stránkách časopisu se do diskuse dostávají zástupci mladší generace exulantů, představované například redaktorem Ivanem Zvěřinou a výtvarnicí Helenou Koldovou, kteří hájí svobodu individua před určenou povinností vůči kolektivu a distancují se od politických potřeb exilu. Inspirují je rebelské prvky francouzského existencialismu, hnutí Angry Young Men, stejně jako zástupce starší generace poúnorových exulantů Ferdinand Peroutka, stojící na pozici racionalismu a obhajující principy spojené s demokratickou tradicí předválečného Československa. Generační diferenciaci reflektoval ve svém časopise Perspektivy na počátku šedesátých let také Ladislav Radimský, který ze stránek své revue téměř permanentně vyzývá mladou generaci ke spolupráci a stěžuje si na její malý zájem o politickou a kulturní práci. V Perspektivách recenzuje prózu Součkové Neznámý člověk, která sice vznikla ještě ve čtyřicátých letech, ale svým hlavním tématem distance individua od velkých dějin zapadá do proměňujícího se kontextu exilu počátku šedesátých let. Radimský vyčetl Součkové právě neangažovanost jejího hrdiny ve velkých dějinách.

Na počátku šedesátých let vycházejí knižně ve Vlachově edici Sklizeň i první prózy Viléma Špalka (Gran Embustera), který ještě v padesátých letech debutoval v časopise Sklizeň několika povídkami. Embustero představoval v exilovém kontextu výrazné novum nejen

svými náměty z prostředí Venezuely, ale i svým vypravěčským pojetím. Jeho vypravěčský styl staví na fragmentárnosti sdělení, na vnitřním monologu a dialogu s množstvím zámlk. V drsných příbězích se prolínají naturalistické scény s karnevalovou směsicí místních pověr, kultů, specifických interpretací katolictví. Špalkovi hrdinové jsou soustředěni ke své všední existenci a k potřebě přežít. Jeho vypravěč má odpor k objektivizovaným soudům, je lhostejný k velkým dějinám. Antifilozofující (nikoliv antifilozofické) pojetí příběhu soustředěného na konkrétní prožitek, na skutečnost všední lidské existence přibližuje autorovu tvorbu zmiňovanému trendu, vydělujícímu se v druhé polovině padesátých let z kolektivního pojetí exulantského traumatu jako společného údělu. Špalkova díla však byla exilovou kritikou té doby, například právě Radimským, přijímána nikoliv jako novum, ale jako jistá variace normy – jako cestopisná reflexe exotického prostředí. Zatímco představitelé tohoto proudu, například esejisté Otakar Odložilík ve svých Obrázcích ze dvou světů, Ladislav Radimský v Mexickém divertimentu či Miroslav Rašín v Uhlém na oblohu, projektují do prostor reflektovaných jihoamerických kultur své ideje etického či historického zaměření, zkoumá Embustero skutečnost těchto kultur na hrdinově každodenní existenci.

Jedním z rozhodujících limitů rozvoje exilové literatury se ukázal být jazyk, který se v cizím prostředí nemohl obnovovat z přirozených zdrojů. Reflexe této skutečnosti se dobově shoduje s generačními diskusemi na konci padesátých let. Právě v časopise Zapisník hovoří Ivan Zvěřina v článku Jazyk a kniha v exilu (září 1958) o „jazykovém a stylovém osvěžení“ při četbě Valentova románu Jdi za zeleným světlem či Aškenazyho Dětských etud a o „pocitu nejistoty a sklíčení“ při četbě Hostovského Dobročinného večírku či Němečkova Stínu. Sám Hostovský na stránkách stejného časopisu vyjadřuje obavu o svůj vypravěčský arzenál, a později mnohokrát vysloví obdiv k jazyku děl Josefa Škvoreckého či Bohumila Hrabala. Postupující konzervace literárního jazyka, citlivě vnímaná samotnými autory i některými exilovými intelektuály, patřila spíše k dobovému potvrzení postupující skepse a izolace v exilovém prostředí, ale nijak dramaticky se nedotýkala těch děl, která zkoumala nové limity původního tématu situace vyhnanství a která přinášela nové objevy v reflexi vztahu individua a dějin. I vzhledem k tomu, že v pouňorové exilové literatuře se cizí kulturní

prostředí nestávalo ani tak zdrojem inspirace, jako spíše obrazem uzavřenosti, cizoty a limitovanosti člověka (výjimkou byl například zmiňovaný Gran Embustero), projevovala se konzervace jazyka zřetelněji tam, kde původní schéma exulantského osudu nebylo příliš rozvíjeno a zachovávalo si buď svou polohu mytickou – ve smyslu křivdy dějin, kterou nese jedinec či kolektivum, nebo polohou etickou – ve smyslu potřeby uchovat tradiční hodnoty či revokovat nostalgické obrazy domova.

Právě na počátku šedesátých let vedlo obnovování vědomí kontinuity literárněhistorického procesu doma k opětnému oživení zájmu o exilovou literaturu. Už v roce 1960 publikoval v Plameni článek o Hostovského románu Dobročinný večírek Kamil Bednář (Bednář, K.: Emigrace očima Egona Hostovského, Plamen 2, 1960, č. 7, s. 165-166). Postupně se Hostovský vrátil nejprve do Slovníku českých spisovatelů (1964) a pak i do edičních plánů: nejdříve romány vznikajícími do roku 1947, a v roce 1969 dokonce románem Všeobecné spiknutí z roku 1961. Soustavnou pozornost věnovali tomuto autorovi především Miloš Pohorský a František Kautman. Objevil se i předválečný román Zdeňka Němečka New York – zamlženo, opatřený vynikající studií Jiřího Opelíka, kde jsou zmiňována také díla exilová. Milada Součková ovšem i v tomto období zůstávala mimo širší povědomí. Krátké období přirozeného srůstání dvou dočasně oddělených kontextů opět přerušil vpád neodbytných dějinných paradoxů.

Co tedy přinesla pouónorová vlna české literární emigrace nového do kontextu české literatury? Tam, kde se autorům podařilo oddělit od silného tlaku kolektivních politicky orientovaných cílů exilu, upevňovaných převažující produkcí žurnalistickou či moralistně pojímanou esejistikou, obohatila českou literaturu o specifické varianty obrazu lidské izolace, samoty, střetu individua s nesrozumitelným světem a ironií dějin, ačkoliv z valné části rozvíjela modely poměrně pevně definované už v letech čtyřicátých a ačkoliv exilové prostředí nedovoľovalo přirozený rozvoj nových talentů. Vykazovala tu silnou vazbu na dobově aktuální evropský proud existenciálního myšlení a cítění. V dílech Milady Součkové, Egona Hostovského či Viléma Špalka přinášela alternativu k obrazům každodennosti a všedního přežívání v podmínkách represivního režimu, jak se objevovaly v dobově konsekventních ineditních dílech Kolářových, Hančových či Havlíčkových.

Prohlubující se skepse a černý humor u Hostovského, stále hlubší vazby k prostoru vlastní paměti u Součkové, tragická melancholie v tvorbě Zdeňka Němečka či stále hlubší pronikání lyrického subjektu do nesrozumitelných drúz lidské komunikace a světa znaků u Ivana Jelínka potvrzují postupnou subjektivizaci a individualizaci v poetikách exilových autorů, stále intenzivnější soustředění k vnitřnímu světu izolovaného jedince zkoumajícího charakter svého nesrozumitelného a odlidštěného okolí. Tato literární tendence postupující nedůvěry jedince ke strukturám, v nichž žije, podrobné zkoumání každodenních vazeb, kterými je člověk poután k historicky ho zrazující společenské existenci, konvenuje s podobnými tendencemi v neoficiální domácí i evropské literatuře.

Ačkoliv se tedy pounorová exilová vlna zdá být v prvním plánu poněkud literárně méně výrazná než exil po roce 1968, je dobré reflektovat, že i v jejím rámci existovala kontinuita a literární vývoj, jehož vrcholky nejsou pouze staromilskou jeremiádou, ale podstatným příspěvkem moderní české literatuře. Pounorový literární exil našel svá specifická témata i jedinečný způsob jejich uchopení a spolu s dobově konsekventní ineditní literaturou vznikající doma tvoří variovaný obraz prohlubující se tragické osamocení lidské existence v moderním světě i polemiku s vírou v absolutnost dějinných projektů.

Petr A. Bílek

Pojem „exilu“ jako koncept neustálého zprostředkovávání a mjení (vnímání) české exilové literatury 70. a 80. let)

Mluvit s nomády nelze. Naši řeč neznají, ba kdo ví, jestli nějakou vlastní mají. Mezi sebou se domlouvají podobně jako kavky.

(Franz Kafka: Starý list)

Když v roce 1992 píše Karel Kosík esej *Pravda exilu – exil pravdy*, formuluje problém exilu ve 20. století do metaforické teze: „...do vyhnanství byla poslána pravda. Pravda je v exilu, a proto je běžerství běžným jevem našich dnů.“¹⁾ Tato teze mu slouží jako východisko k existenciální představě o pravdě jako psanci bloudícím Zemí a o exulantství jako společném údělu nás všech. Přijmeme-li Kosíkovu metaforiku, ocitneme se v diskurzu Pravdy transcendentální, Pravdy zjevené Mojžíšovi ve formě původní Smlouvy. Kosík svůj obrazný jazyk založil na personifikaci, na představě soudržné, celostné Pravdy jako něčeho s vlastní identitou, se schopností nést v sobě substanci vlastního „já“. Paul Ricouer by takto chápané „já“ specifikoval jako „já“ ve smyslu latinského „idem“: stabilní, neproměnné v čase. Jeho koncept identity však nabízí i druhý aspekt – latinské „ipse“: takový koncept identity se zřiká nároků na jakoukoli premisu o neměnnosti jádra, o esenciální a trvalé podstatě tohoto „já“. Namísto totožnosti a z ní se odvíjejícího mechanismu srovnávání („já“ jakožto podobný jiným) pak může Ricouer uvažovat i o „já“ jako něčem implikovaném, něčem, co získává svůj smysl mimo svou vlastní esenci („já“ jakožto „alter“, jiný). Zdá se mi, že právě tato představa, byť jen ve svém prvotně metaforickém rozměru, nabízí dobrou a funkční optiku pro uvažování o tom, jak domácí literární kontext, především 70. a 80. let, vnímal texty vzniklé v exilovém kontextu a jak se nemohl vyhnout jejich nadinterpretování, jejich „jinému“ čtení.

Když Milan Kundera v *Knize smíchu* a zapomnění poprvé ve svém románovém světě explicitně tematizuje vlastní autorské „já“, umísťuje je do „věže“, do nejvyššího patra nejvyšší budovy ve francouzském městě Rennes. Tato situovanost mu umožňuje rozvinout metaforický obraz distance, v níž slza lítosti v oku paradoxně funguje teleskopicky, jako nástroj zvětšení detailu při pohledu zpět na východ, směrem

k Praze. Popis oné situovanosti ve věži však zůstává vágní: daná budova je nejvyšší pouze ve srovnání s jinými budovami v Rennes. Přesto nejsme nijak znejistěni a celou scénu si plynule a „přirozeně“ konkretizujeme, aniž by si valná většina z nás dokázala představit či vybavit panoráma tohoto Bretonova města. Ať už je ale daná situace autentická či nikoli, Kundera nemůže být „pravdivý“ ve smyslu vyčerpávající faktičnosti. Údaj o počtu pater téže reálné budovy by se totiž lišil v závislosti na obecně kulturním úzu či kódu toho, kdo daný text bude číst; vstupuje-li „Kundera“ do dané budovy, ocitá se pro někoho v přízemí, pro jiného ale v prvním patře. A právě tato metafora se mi zdá příznačná a ilustrativní. Se vstupem do jiného jazykového a kulturního kontextu se český spisovatel v exilu nutně ocitl v **mezi**-prostoru, kdy totéž patro mohlo být pro jednoho vnímatele přízemím, pro jiného však už prvním patrem. Ocitl se v kontextu, jehož „encyklopedie“, abychom použili Ecovo domyšlení Barthesova pojetí kulturních kódů, nebyla totožná s „encyklopedií“ kontextu, který opustil.

S velkou mírou zjednodušení se snad tento stav popisuje jako stav volby ze dvou možností. Buď si lze tuto novou „encyklopedii“ osvojit a pohybovat se v novém prostoru, kde znaky odkazují k potenciálně jiným referentům, anebo si v prostoru psaní uchovat své povědomí o předchozím kontextu a vyslovovat se k němu, byť osvěžování zážitků z tohoto kontextu se může dít pouze zprostředkovaně. Pro první typ by se nabízel psychologický slovník s pojmy adaptace, identifikace apod., pro druhý typ se spíše nabízí obrazné domyšlení vertikální metafory disentu i do její horizontální osy. Vzhledem k tomu, že se zde pohybujeme na půdě individuálních a jedinečných autorských osudů, byla by snaha o jakoukoli typologizaci násilná a vždy nutně apriorní. Naproti tomu typologie textová se nabízí zcela zřetelně, už jen letným pohledem na způsob vydávání děl dvou „protichůdců“, kteří oba typy psaní reprezentují naprosto zřetelně.

Francouzská či anglická vydání Kunderových románů víceméně nevyžadují aktivaci prostředků paratextových: obálky kromě reklamních citátů-sloganů nabízejí pouze stylizovanou autorovu fotografii, k románovému textu odkazující emblémovou ilustraci a výčtové reference k dalším Kunderovým dílům. „Život“ Kunderův bývá zredukován – a to ještě pouze u ne-francouzských vydání – na informaci, že autor žije ve Francii. Text sice bývá v některých vydáních doprovázen autor-

skou předmluvou, doslovem, rozhovorem či esejem jiného vykladače, ale jejich přiřazení k vlastnímu románovému textu je volné a slouží spíše momentální autorsko-vydavatelské strategii, a proto je i v jednotlivých vydáních proměnné. Téma *zprostředkovávání* jiného, západnímu čtenáři neznámého světa je traktováno explicitně románovým textem, aniž by bylo třeba vysvětlujících editorových poznámek. Kunderova poetika románu dělá z aspektu *překladu* – nejen ve smyslu jazykovém, ale i kulturně a společensky kontextovém – jeden z nosných leitmotivů, nabývajících stále zřetelněji platnost tematické dominanty. Kontextovost a kontextualizace zde není prezentována jako přítěž, jako břímě, které by mělo být způsobem vydání odstraněno. Jako by vše bylo pod autorskou kontrolou, a to dokonce – alespoň od druhé poloviny 80. let – včetně autorova posouzení kompetence překladatelovy a jejího garantování, byť stále znovu a znovu revokovaného. Příkladem exemplárně protikladným nám může být způsob vydávání beletristických textů Havlových: přebal zahrnuje emblémově životopisné údaje (Pražské jaro, Charta 77, věznění, zakázanost jeho děl doma), údaje o jednotlivých hrách jsou doplňovány oceněními, jichž se jim dostalo, a vlastní texty především ze 70. let doprovází aparát poznámek, který nepřeložitelné jazykové a kulturní reference vysvětluje (záměna Kohouta a Holuba, informace o tom, kdo je Karel Gott či Jiřina Bohdalová apod.). Zatímco první typ námi vyhrocované binární opozice tedy reprezentuje psaní programově de-kontextualizované, „jiné“, ale srozumitelné, v němž se „nevýhoda“ (neznalost kontextu) stává „výhodou“ a snad i podmínkou hry, druhý typ nabízí psaní kontextově vázané, odkazující zpět do výchozího aktuálního světa, v němž se kontextové odkazy prezentují jako něco sice specifického a snad i „pikantního“, ale přesto jako něco, co má být způsobem vydání odstraněno, posunuto do polohy, v níž lze komunikovat, ale v níž zůstávají znaky „cizosti“ a „exotičnosti“.

Aspekt kontextové (s)vázanosti má pochopitelně i svůj imanentně literárněhistorický rozměr. Realisticko-psychologická próza 19. století nesporně vytvořila jistý standard vnímání a konkretizování si fikčního světa; dominantní mimetické směřování bylo umožněno tím, že mimetická osa byla jakoby pouze doplňována aktivitou na ose deiktické, která směřovala ke scelování, ztotálňování jednotlivých mimetických referencí. Jako možný bod zlomu, potřebujeme-li jej, se tu může jevit

Kafkova povídka *Popis jednoho zápasu*. Její dva protagonisté se v první části pohybují ve fiktivním světě budovaném na takřka dokonalé kontextové referenčnosti; jejich cestu Ferdinandovou ulicí a pak doprava po nábřeží ke Karlovu mostu lze doslovně sledovat na mapě. Čtenáři znalému alespoň elementární topografie Prahy může tato část připadat téměř jako místopisný obrázek. S příchodem na Křižovnické náměstí a s odhodláním překročit řeku se ale celá časoprostorová scenerie změní, odkazování k reálným místním názvům se zcela vytratí a na jeho místo nastoupí bizarní, nelogický svět, bránící se přisvojení nejen z hlediska pravděpodobnosti, ale i představitelnosti. Třetí část povídky se opět poněkud „snese na zem“, ale explicitně lokalizační reference se už navždy vytratí a vyznění povídky je stejně dostupné či nedostupné čtenáři z Prahy i Buenos Aires. Jako by zde Kafka explicitně tematizoval posun poetiky 19. století k poetice modernistické, posun od ověřitelného odkazování k modelování, stylizaci a pootvrání významů. Tímto směrem šla snad celá škála imanentně fungujících literatur, v nichž modernistický podnět zůstal už provždy vstřebán. Česká literatura však ve své kvantitativně dominující produkci zůstala ještě na dvě desetiletí do jisté míry v kontextu 19. století, v němž byla chápána jako nástroj ilustrující předem zformulované a národním kolektivem obecně sdílené ideje. Po pár letech relativně imanentního vývoje pak se začátkem totalitního období vstoupila literatura opět do institucionálně utvářeného kontextu, v němž – obecně řečeno – se význam textu nerodí v textu samém, ale právě v kontextovém přiřazování a v očekávání s ním spojeným. Pro českou literaturu lze tak zobecnit poněkud specifické fungování sémiotizace, tj. zvýznamňování jednotlivých prvků literárního textu. Obecně platný mechanismus autentifikace, tedy přisvojování si „cizího“ světa textu jako světa možného, který lze nějakým způsobem vztáhnout do našeho aktuálního světa, zde funguje v posunutě, redukované podobě: pracuje s obecně sdíleným povědomím, znalostí, a to jak ve sféře povědomí o realitě, tak i v aspektu sdílených hodnot a vnímání. Proto se ve válečné poezii mohl natolik etablovat princip alegorizace, proto se v 70. a 80. letech ustálila konvence „narážky“ (na „poměry“, na „režim“ ap.), která se pro určitou poetiku stala dokonce významově nejnosnějším prvkem (písničkáři, ale také třeba poetika Semaforu a její obecně sdílené „spiklenectví“, kdy každý z diváků dává najevo, že i on odkaz pochopil a že

je „in“). Významové dění jako by se dešifrovaným odkazem ke kontextu takřka vyčerpávalo, aniž by tento odkaz nutně musel vstupovat do vztahu s jinými prvky textu. Ne náhodou pak byly v tomto kontextu i tak výrazně existenciální romány, jako je Kunderův *Žert* či Vaculíkova *Sekyra* a *Český snář*, čteny jako romány především politické, dokumentárně analyzující dobový společenský kontext.

Obdobně pak fungoval i v 19. století vzniklý a pak trvale zakořeněný předpoklad souvislosti a podmíněnosti tvorby a životního postoje. Hledání tváře autora za textem, obeznámenost s jeho životem (všimněme si, jak až do dneška přežil ve školské tradici způsob výkladu založený na zhruba adekvátní proporcii „život“ – „dílo“) a revitalizace jeho konceptu jako „svědomí národa“ se staly nedílnou součástí české tradice čtení. Dílo jako by tedy v této tradici jenom dokreslovalo životní postoj, zprostředkovávaný ne-literárními kódy nejen skrze autorova interview, jeho žurnalistiku či veřejnou aktivitu, ale také skrze obecné povědomí, skrze způsob referování o literatuře.

Odchod do exilu s sebou nutně přináší i ztrátu tohoto kontextu. Když jsem se snažil vytvořit onen binárně opoziční konstrukt psaní *překladového* (zprostředkovávajícího) na straně jedné a psaní *kontextově vázaného* na straně druhé, musel jsem pro druhý případ zvolit zahraniční prezentaci textů Havlových. U spisovatelů žijících v exilu je totiž taková míra kontextové vázanosti jen stěží možná. Nešlo mi rozhodně o podporování mediálně populární opozice Kundera – Havel, ale spíše o ilustraci fenoménu, který s sebou psaní v exilu a publikování v rámci jiného kontextu přináší. Kundera se svou tematizací jedinečné zkušenosti zapomenutého středoevropanství a schopnosti tuto skutečnost zprostředkovat je možná pólem příliš programním, a tudíž i vyhraněným. Ono jiné, *de-kontextualizované* fungování literárních textů lze ale do značné míry zobecnit na valnou část produkce české exilové prózy 70. a 80. let. Poezii nechávám poněkud stranou, protože její marginalizace v kontextu západních literatur už apriorně znamenala, že jakékoli lyrické psaní bylo omezeno na specifický okruh vnímatelů, ať už jimi byli exiloví přátelé anebo domácí kontext, jehož oslovovala především jako svědectví o tom, že i ve „svobodném světě“ českou poezii stále někdo píše a vydává. Její nárok na transponování do jiného kontextu byl ale minimální; v anglofonní oblasti, již snad mohu dostatečně posoudit, byl takřka redukován na reprezentačně

emblémové zastupování v antologiích a co do popularity i frekvence ohlasu byl nesrovnatelný s autorem, který programově pro tento anglofonní kontext psal a který si svůj obraz „režimně problémového a nezávislého“ autora pečlivě budoval, byť do exilu nikdy nedošel; mluvím o Miroslavu Holubovi.

Princip odlišného utváření významového dění textu na pozadí jiného kontextu se mi zdá v próze platit obecně, bez ohledu na to, zda to které dílo vznikalo česky či v jiném jazyce a zda při psaní v češtině počítal autor vědomě s případným překladem či nikoli. Zde se liší jen míra očekávání. Základní posun totiž spočívá už v samotném principu psaní. V českém kontextu obecně přezívající představa o autenticitě, o možnosti přenést jistý životní postoj do textového ztvárnění, je sama o sobě problematická. Jakékoli deiktické odkazování, jež v ústní promluvě funguje přirozeně a bezproblémově („já“, „tady“, „ted“ apod., jež význam přiřazují právě tím; že jsou vyslovena na pozadí zřetelného řečového kontextu), s sebou totiž v okamžiku napsání nese jistý problém: kontext se vytratí a pro jeho re-konstrukci je třeba čtenářského doplňování, které se odvíjí z celé škály možností. Vždy zde však zůstává stopa posunu, stylizace, distance, redukce. Tento mechanismus posunu mezi mluvením a psaním, pečlivě odhalovaný dekonstrukční školou 70. let, platí ale nejen pro slova označovaná jazykovědci jako deiktická. V psaném textu jako by každé slovo fungovalo deikticky. Je signálem, indexem, jehož odkazování zůstává pootevřené a problematické. Roland Barthes ve své Strukturní analýze vyprávění ostatně volí právě pojem indexu jako klíčový pojem utváření významu. Rozlišuje vlastní indexy, tedy motivy, které odkazují k určitým abstraktním významovým okruhům, a informanty, které jako by jen doplňovaly zobrazený svět, dokreslovaly jej směrem k naší představivosti. V domácím kontextu tak například motiv hradu automaticky pootevřívá možnost významového směřování k „centru moci“, „zvůli“, či naopak k identifikaci se státním celkem. V kontextu přeloženém zůstane hrad prostě hradem, něčím starým či starobyle stylizovaným. Aby významové směřování bylo ekvivalentní domácímu kontextu, je tedy třeba dovybavit daný motiv repertoárem informantů, které toto směřování zajistí, protože jinak by ono indexové odkazování nebylo vůbec vnímatelné. Sebelepší překlad významové směřování negarantuje, jedinou jistotou je zde *přepsání*.

Právě proto se fenomén „přepisování“ stává tak výrazným jevem. Zasahuje, tak jako v případě Kunderově, až k „přepisování“ vlastního života, k jeho stylizaci do jistého, pečlivě budovaného obrazu. Nejde o vylepšování ani o adaptaci, jako spíše o reakci na poznání, že určité prožitky a postoje budou nesdělitelné, pokud se nepřizpůsobí očekávání, jež uplatňuje „jiný“ kontext. Vzpomeňme jen na způsob, jímž o olympijském vítězství našich hokejistů psal americký tisk: z tohoto faktu bylo třeba udělat událost, která naplňuje očekávané zákonitosti. Proto se celé vítězství medializovalo do podoby „pomsty“ Rusům za rok 1968, neboť to byla jediná událost, která mohla alespoň v některých čtenářích vyvolat vzpomínku na to, že o této zemi něco vědí (spojovat vítězství s Prahou či s prezidentem Havlem, dalšími dvěma obecně sdělnými emblémy, by bylo pro média jistě ještě krkolomnější).

Totéž lze ale vztáhnout pochopitelně i na literaturu. Americký vydavatel Vaculíkových Morčat vybavuje knihu biografickou poznámkou, podle níž byl Vaculík 21. srpna 1968 propuštěn z redakce novin, v nichž pracoval. Opět se zde složitá skutečnost redukuje na očekávaný emblém, v němž se časově kauzální následnost uvádí právě do té podoby, jež potvrzuje letmé povědomí, které může předpokládaný čtenář mít. Obdobně lze doložit i vědomě textové, autorské naplňování předpokládaného kontextu. Když Kundera v Knize smíchu a zapomnění líčí balkonovou scénu s Gottwaldem a Clementisem, jenž je později z fotografie vyretušován, zatímco jeho čepice přežívá, mluví o paláci Kinských jako o jistém „barokním paláci“. I on jistě dobře ví, že palác je ve skutečnosti už zřetelně rokokový, ale vědomý posun má jednak textovou dimenzi (barokní konotace ponurosti), jednak kontextovou: baroko je obecně uznávaným emblémovým rozměrem Prahy, a proto tato volba pootevřívá větší prostor autentifikaci, přiřazení si tohoto textového prvku do kontextu, který je již připravený v obecnějším povědomí. Obdobně funguje i vsuvka-informant v beletrizované reportáži Jana Nováka Samet a pára: *„Revoluce oplývala hutnými politickými teoriemi, ale řečnického umění se jí nedostávalo, a v Praze se o ní dokonce začínalo vtípkovat, že je to ‚ráčkůjící revoluce‘. Václav Havel, jenž od počátku stál v čele revolty, totiž ráčkují.“*²⁾ Novák, píšící vědomě především pro americké čtenáře, zde musí dotvářet něco, co by si jakýkoli český čtenář roku 1990 autentifikoval naprosto automa-

ticky, na základě prostého poohlédnutí se k přirozenému světu; v onom roce by se už stěží našel český čtenář, který by o Havlově ráčkování nevěděl a jehož by taková doslovnost spíše neiritovala. Právě tyto příklady tematizují zmíněné kontextové posuny, které se odehrávají při přenosu textu z jednoho kulturního kódu do kódu jiného a jimž nejde ani zabránit, ani je vyřešit nějakým univerzálním způsobem, který by ponechal totožné významové směřování pro různé kódy a kontexty.

Právě rozpoznání nutnosti zprostředkovávat a „překládat“ vlastní životní i tvůrčí zkušenost do odlišných kulturních kódů jako by charakterizovala posun, k němuž v exilové literatuře v průběhu 70. a především 80. let dojde. Zároveň se tím asi vysvětluje ohlas autorů, kteří se pro tento způsob „překládového“ psaní vědomě rozhodli (Milan Kundera, Libuše Moníková, Jiří Gruša, Iva Pekárková), anebo u nichž byl součástí poetiky vyprávění už v dobách, kdy na fungování v rámci jiných kulturních kontextů nejspíš ještě vůbec nepomýšleli (Josef Škvorecký, Ivan Klíma). Pro upřesnění – onou „překládovostí“ nemyslím vědomý přechod do jiného jazyka, ale právě tematizaci toho, že nabízená zkušenost textového protagonisty je nějakým způsobem zprostředkovávána a že klíč k dekódování této zprostředkovanosti lze nalézt v samotném textu. Pro porozumění Škvoreckého postavě Dan-nyho skutečně není potřebné vědět, nakolik je do ní nastylizován reálný autor; je autentifikovatelná jako typ, rodí se textově a je schopná svébytné existence sama o sobě, jako textový konstrukt.

Není-li významové směřování textu utvářeno tak, aby se co nejvíce odehrávalo v samotném prostoru textu a aby se vnášení kontextových autentifikací uzavíralo, může si autor nicméně stále svá kontextová omezení volit. Milan Kundera si takto programově vybudoval koncept zanikající tradice středoevropské literatury (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz), na jejímž pozadí chce být čten. Jde o volbu jistého typu poetiky, který podkryvá mechanismy fungující v Kunderově díle; tuto poetiku ale do značné míry naplňují i autoři typu Andreje Bělého či Vladimira Nabokova. Ona volba má tedy také svůj manifestačně politický rozměr a nelze ji zredukovat na aspekt poetického klíče k vlastnímu dílu. Stejně tak není součástí této volby Vančura, byť ve Zrazených testamentech (nikoli ve francouzském vydání Umění románu, tj. titulu původně zcela vančurovském) se poprvé v Kunderově

knižně publikované esejistice objevuje, a to hned jako jeho nejoblíbenější český autor. U Kundery jde tedy o programní vytváření si literárně-kulturního kontextu, který by měl intertextové směřování jeho díla držet v určitých kolejích. Vybudování takových kolejí ovšem vyžaduje dostatek poskytnutého prostoru, pozornosti a důvěry, která je autorově vlastní sebeinterpretaci věnována. Kunderovu konceptu „*litosti*“ se pak – právě proto, že tyto požadavky byly splněny – seriózně věnují i psychologické časopisy. Zároveň ale jakákoli privilegovaná, stabilní pozice láká k jejímu podrývání a svrhávání. A tak ruku v ruce s články čtoucími Kunderu nejen na pozadí Kafky, ale i Dickense či Fieldinga se objevují články usilující „odhalit“ skrytou tvář, přejmenovat gesto zprostředkovanosti a kontextové adaptace na kalkul, prodávání se a podobně. I zde ovšem nutně dochází k přeinterpretacím a míjení se. Ilustrativním příkladem může být stať americké politoložky Allison Stangerové Otevřený dopis Milanu Kunderovi, přetištěná i v Literárních novinách. V ní autorka – právě díky víře ve svou schopnost zvládnout dostatečně kontext, „dokazuje“, že Kundera lže, když tvrdí, že definitivní anglické znění Žertu navrácí text zpátky co nejbližší znění českého originálu. Přečetla první české vydání Žertu a v „definitivní“ anglické verzi objevila desítky posunů, jež pak rozdělila do kategorií a přisoudila jim motivace, s nimiž tyto posuny Kundera skrytě udělal. Základní problém celého tohoto „odhalení“ ovšem spočívá v tom, že tyto změny neudělal Kundera mezi českým a anglickým vydáním, ale mezi prvním a druhým českým vydáním, a že tedy jeho vlastní tvrzení o maximální blízkosti české verze (byť ve druhém vydání) verzi anglické je pravdivé. Celé toto míjení může znalci geneze Žertu připadat jako jeden z žertů, jimž jsou vystaveny postavy románu. Tím, že v anglofonním kontextu je pravděpodobnost upozornění na omyl mnohem menší, žije pak po léta takový otevřený dopis svým vlastním životem, odvíjejícím se od ocenění gesta, s nímž autorka odhalila falešnou hru a svrhla autoritu. Tento význam jako by ve výsledku stejně vítězil nad vědomím, že celá hypotéza je mylná.

Tvůrce s menší mírou autoritativnosti či autority je nutně naopak „jinému“ kontextu ponechán napospas a je čten a interpretován na pozadí nahodile či emblémově přiřazených očekávání. Peter Hruby v knize *Daydreams and Nightmares: Czech Communist and Ex-Communist Literature 1917-1987* (New York 1990) nabízí barvotiskový

obrázek, v němž jednotliví čeští autoři píší kvalitně tehdy, pokud nejsou členy komunistické strany, zatímco jejich členství v ní mění nejen způsob, ale i kvalitu jejich tvorby...

Odlišný způsob fungování kontextu a mezi-stupeň, na němž se autor v exilové pozici ocitá, vede k jistému míjení a nevyhnutelnému nedorozumění. Původní domácí kontext si na jeho tvorbu nárokuje svá vlastní kontextová očekávání, která takový de-kontextualizovaný autor nutně míjí či překračuje, připustí-li si jednou existenci své exilové pozice. Gombrowiczův *Trans-Atlantyk*, jeden z nejmýzraznějších románů o exilu ve světové literatuře vůbec, je právě o tomto míjení. A zcela přirozené vplynutí do kontextu přisvojeného zase není možné, už jenom kvůli vědomí přisvojenosti, adaptování a adoptování. Tím kontextem by musel být kontext zúžený, výběrový, jakým je třeba globální kontext světové literatury vůbec, k němuž se hlásí právě Kundera. Nemožnost naplnit odlišná očekávání, jež na text různé kulturní kontexty aplikují, je ovšem kompenzována tím, že daná pozice mezi-kontextová a mezi-kulturní těmto textům garantuje otevřenost, nové nasvětlování a čtení, které se třeba zcela míjí s autorským záměrem, ale které na druhé straně o to víc poodhaluje možnosti dění smyslu v textu, možnosti překračování kontextu a směřování až třeba někam k horizontu transcendentálních Pravd, jimiž tato úvaha začínala.

Odkazy:

- 1) Kosík, Karel: *Pravda exilu – exil pravdy*. In: *Století Markéty Samsové*. Praha, Český spisovatel 1994, s. 172.
- 2) Novák, Jan: *Samet a pára* (přel. Jarka Vrbová, Tomáš Vrba a Jan Novák). Brno, Atlantis 1991, s. 41.

Další konzultovaná literatura:

Barthes, Roland: *Mythologies* (1957). *Mythologies*. London, Cape 1972.

Introduction a l'analyse structurale des récits (1966). *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. In: *Image – Music – Text*. New York, Hill and Wang, 1980, s. 67-94.

- S/Z (1970). S/Z. New York, Hill and Wang, 1974
- Bělohradský, Václav: Člověk bez skrupulí a Útěk z pytydepe. In: Přirozený svět jako politický problém. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 126-136 a 137-146.
- Eco, Umberto: On Truth: A Fiction. In: The Limits of Interpretation. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Havel, Václav: Nechci emigrovat. In: Do různých stran. Praha, Lidové noviny 1990, s. 24-28.
- Kroutvor, Josef: Potíže s emigrací: intelektuál na útěku. In: Potíže s dějinami. Praha, Prostor 1990, s. 123-144.
- Kristeva, Julia: From One Identity to an Other. In: Desire in Language (ed. by Leon S. Roudiez). New York, Columbia University Press, 1980, s. 124-147
- Kundera, Milan: L'Art du roman (1986). The Art of the Novel. New York, Harper and Row 1988.
- Testaments trahis (1993). Testaments Betrayed. New York, Harper Perennial 1996.
- Milosz, Czeslaw: The Captive Mind. New York, Vintage Books 1955
- Ricoeur, Paul: Soi-meme comme un autre (1990). Oneself as Another. Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Richterová, Sylvie: Tři romány Milana Kundery a Totožnost člověka ve světě znaků. In: Slova a ticho. 2. vyd. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 35-67 a 68-78.
- Vašíček, Zdeněk: Diagnózy neosobnosti a Český diskurs. In: Přijetí podmínek. Praha, Torst 1996, s. 7-24 a 36-44.

Vladimír Novotný Čeští literáti v cizině – nyní a teď

Dvoudenní listopadové rokování, uspořádané z iniciativy Obce spisovatelů, představuje volné pokračování mezinárodního symposia literárních historiků, které se konalo v září 1998 na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích pod názvem *Kultura českých enkláv ve světě*. Českobudějovické symposium jistěže nemělo v úmyslu jakkoli se zabývat aktuální situací po roce 1989, tj. problematikou končících devadesátých let. Samozřejmě se určité paralely mezi oběma konferencemi přesto nabízejí, dokonce i nemálo kuriózní: Pokud se předloni v září bohemisté dověděli, že ve Spojených státech třicátých let byla obeznámenost našich krajanů s díly Vlasty Javořícké nebo Zahradníka-Brodského „daleko větší než v Čechách“ (srov. Jiří Brabec, Prolegomena k tvorbě české emigrace a krajanských obcí, Estetika, č. 1-3/1999), můžeme si klást otázku, zda i v dané chvíli si tam třeba Martina Nezvala nepovažují víc než lidé v českých zemích, jak během svého nedávného pobytu v Praze připustil Josef Škvorecký. A možná tento názor zastává nejen on, ale též další čeští literáti doposud žijící za velkou louží.

Pro dosavadní údobí do roku 1989 bezpochyby platí Brabcovo povšechné konstatování, že „obraz literatury dvacátého století bez důkladné znalosti celého rozsahu zahraniční produkce bude vždy torzovitý a falešný“. Týká se to koneckonců i veškerého evropského a mimoevropského písemnictví, stačí připomenout exilovou tvorbu mj. Vladimira Nabokova, Gabriela Garcíy Márqueze nebo Williama Sewarda Burroughse. Zároveň však toto tvrzení již vyznívá jako přespříliš kategorické, a dokonce do značné míry zmatečné: má totiž vůbec platnost teď, v konkrétní kulturní a historické situaci na sklonku století? V situaci, kdy se ještě pohybujeme v časoprostoru 20. století a kdy sice pořád ještě můžeme mluvit o hrozící „torzovitosti“ obrazu literatury, leč rozhodně nikoli již takhle apodikticky o příslovečném strážidlu „falešnosti“?

Pokud Jiří Brabec míní, že „emigrační syndrom pramení z dominantnosti minulého a budoucího času, jímž je přítomnost stále svírána“, nad devadesátými léty můžeme s největší pravděpodobností dojít ke zcela opačnému poznatku: že sám fenomén existence českých

literátů nyní žijících a píšících v cizině, nikoli tedy již v exilu nebo v emigraci, zcela zjevně zrcadlí naopak dominantnost přítomného času, jímž může být svírána minulost a budoucnost. Zřejmě mnohem inspirativnější a badatelsky perspektivnější bude zkoumání, jaká opravdu a skutečně je ona „česká literatura vzniklá v zahraničí“ právě teď, jaký má v nynějším čase prvořadý význam a smysl, jaké má po roce 1989 faktické postavení a poslání v duchovním životě současnosti. A to vše tváří v tvář blížícímu se novému tisíciletí, nikoli tedy v dávno již odšumělých dobách, kdy si naši krajané v exilu s takovým gustem četli v utěšených románech Růženy Utěšilové či již citované Vlasty Javořické, anebo si dozajista o pár desetiletí později počteli s nemenším potěšením v bulvárních memoárech prvorepublikové filmové primadony Adiny Mandlové nebo věhlasné tenisové bisexuálky Martiny Navrátilové. Nyní se ostatně zase mohou potěšit románem Hester, mondénním dámským pornem bez emigračních syndromů z pera dlouholeté exulantky a prozaičky Ivy Hercíkové.

Jaký tedy opravdu je a zдалipak vůbec stále ještě v důstojné míře existuje onen pomyslný strom života naší přetrvávající a přežívající literární ciziny, ztělesňující řečený fenomén „české literatury vzniklé v zahraničí“, ovšem té soudobé, vzniklé až v průběhu uplynulých devadesátých let? Brabcův pojem „*celý rozsah zahraniční produkce*“, jímž se vůčihledně rozumí produkce literární, se totiž v průběhu posledních deseti let notně scvrkl, kvalitativně a kvantitativně zredukoval; z toho vyplývá, že – jinými slovy – bezpochyby zřetelně ztratil na své naléhavosti a závažnosti. Jistěže si dál zachoval své specifické postavení a dál naši slovesnou tvorbu v cizině reprezentují význačné literární osobnosti, obojího je však z pochopitelných příčin stále méně, a to jak kulturně historické specifčnosti, tak početně vzato i zastoupení české literatury v zahraničí.

Řady českých spisovatelů žijících a píšících mimo svou vlast totiž během uplynulých let evidentně prořídly. Mnozí tvůrci po roce 1989 dřív nebo později využili možnosti se vrátit do vlasti, v abecedním pořadí a namátkou Jan Beneš, Ivan Binar, Eugen Brikcius, Viola Fischerová, Jiří Gruša, Jaroslav Hutka, Svatopluk Karásek, Jan Pelc, Karol Sidon, Vlastimil Třešňák, Jaroslav Vejvoda, od podzimu 1999 třeba i Bronislava Volková. Můžeme se ovšem tázat: kdo z nich byl vůbec v devadesátých letech literárně činný a kdo z těch nemnohých

píšících a publikujících autorů opravdu výrazně obohatil kontury posledního desetiletí, kdo z nich díky své novější tvorbě hraje v pestrém spektru a mnohotvárném kontextu nové české prózy a poezie 90. let vpravdě významnou úlohu? Kdo z nich jako spisovatel žije z literární přítomnosti, nikoli z minulosti? Kdoví, snad jenom výjimečně pozdě knižně debutující Viola Fischerová. Nějaký čas tu žili nebo se do své domoviny po dlouhém pobytu v exilu vraceli kupříkladu již zesnulí Karel Kryl a Jan Křesadlo, své poslední dny v Čechách prožil též Ivan Diviš.

Jiní naši starší či mladší literární exulanti sice pobývají v cizině dál, ale mnozí z nich už buď skoro vůbec nepíší, anebo nevytvářejí nadprůměrná, nynější literární kontext umělecky ovlivňující díla (např. Pavel Kohout). Někteří tvůrci, což je další významný fenomén pokračující i v devadesátých letech, již před drahným časem přisedlali z chrámu a tvrze své mateřštiny do hájemství jiného literárního jazyka: Ota Filip a Libuše Moníková do němčiny, Jan Novák do angličtiny, po dopsání Nesmrtelnosti též Milan Kundera do francouzštiny. Shodou okolností máme v české literatuře zatím jen jediný opačný případ, kdy si soudobý spisovatel v tomto desetiletí zvolil možná až bizarní formu politického exilu a zanedlouho i svůj nový literární jazyk: mám tím na mysli odchod z Čech Egona Bondyho a jeho nejnovější prózu, sepsanou již v libozvučné slovenčině.

To všechno ovlivnilo i momentální recepci někdejší exilové literatury. V dané situaci již samozřejmě (snad jen s výjimkou novopečeného Bratislavana Egona Bondyho) nejde o politicky motivovanou exilovou tvorbu, nýbrž o konkrétní českou literaturu vznikající v průběhu devadesátých let v zahraničí. Pro její aktuální kritickou recepci je z tohoto důvodu nejpodstatnější, že bývá – nebo může být – interpretována bez někdejších zamítavých černých, či naopak nekritických růžových brýlí, že do kritické reflexe již nenáleží emocionální nebo morální akcent, svého času zcela pochopitelný u „zakázaného ovoce“. Nyní sám fakt uvedení literárního díla z pera našeho spisovatele žijícího v zahraničí do tuzemských poměrů naráží v prvé řadě na přímo hmatatelnou odlišnost oněch rozličných až protichůdných literárních kontextů: to je mj. příklad Ivy Pekarkové.

Estetické hodnocení jednotlivých děl české literatury vzniklé v devadesátých letech v zahraničí bývá v Čechách zpravidla jen velice

sporadické; na jedné straně je velmi heterogenní, na druhé straně je nejednou i nadmíru kuriózní. Kunderova Nesmrtelnost, která vznikla ještě před Listopadem 1989, se u nás stala součástí literárního života devadesátých let. Tehdy ji při nekonečně a nepochopitelně oddalovaném tuzemském vydání uvítal učiněný chorál chvalo zpěvů. Když ovšem zesnulý Karel Křepelka formuloval na stránkách Proglasu k tomuto románu své kritické připomínky, diktované jinou filozofií tvorby a existence, jeho reflexe víceméně zapadly bez povšimnutí, ačkoli vytvářely prostor pro širší rozpravu o smyslu literární tvorby v postmoderní společnosti. V jiných recenzích Nesmrtelnosti se veškeré výhrady vůči knize pečlivě vyškrtávaly (arciže bez vědomí autorů). Nebo jiný příklad: Jan Křesadlo si doslova zoufal, jakého do nebe volajícího neporozumění (například pro jeho zachycení světa českého literárního exilu v románovém triptychu *Oběťina*) se jeho postmoderní grotesky, parodie a travestie dočkaly u všelijakých kritických „hurvíků“, jak tento spisovatel posměšně nazýval houfec rychlokvašených adeptů umění recenze. Přitom si jeho knihy v novějších odborných kompendiích (srov. Slovník české prózy 1945-1994, Panorama české literatury...) záhy získaly úctyhodné místo.

Víceméně je přirozené, že do reflektování české literatury vzniklé v zahraničí vstoupily i charakteristické momenty příkré generační negace. Právě tak je přirozené, že o knihy někdejších exilových tvůrců může a má být v přítomnosti i v budoucnosti veden kvasný literárně-kritický spor. Bohužel však dochází též k tomu, že se žádoucí kritická reflexe zaměňuje za schizofrenní skandalizaci. Korunu tomu nasadil Michael Špirit, když si v květnu 1996 v pražském univerzitním časopise Babylon vzal v článku nazvaném *Slušnost je člověk* na paškál nové, vesměs rozšířené verze starších knih Arnošta Lustiga. Nepokusil se však fundamentálně zpochybnit estetické kvality spisovatelových knih (psát o literatuře totiž představuje nevýslovnou a leckomu zhora nedostupnou myšlenkovou námahu), nýbrž si usmyslil v očích svých vrstevníků a snad především vrstevnic jednou provždy demaskovat Lustiga coby prachobyčejného erotického čumíla.

Nejprve tudíž inkvizitorsky shledal v novějších prozaikových textech vývoj „od nepřiliš vynalézavého popisu postavy k lascivitám, které ve výstavbě díla k ničemu nejsou“, a na důkaz svého tvrzení se zadostiučiněním odcitoval například z nové verze starší autorovy

prózy *Bílé břízy na podzim* jednu pasáž („*U louže musela postavit bandasky a přeskočit. Vyhrnula si sukně. Měla holé nohy, červená lýtka a bílá, skoro sýrová stehna.*“), aby tím údajně přesvědčivě manifestoval, že Lustig (jenž je ve Špiritově podání pokaždé nemilosrdně ztotožňován s vypravěčem!) není ve skutečnosti žádný velký Spisovatel, nýbrž toliko pišící chlívník, chlívák či senilní podsukňový voyeur, jehož rádobyseriózní tvorba není v žádném rozporu s autorovým šefováním v *Playboyi*. Posléze se náš sebevědomý kritický mentor bez bázně a hany triumfálně dovolal poněkud lehkovážného výroku sedmdesátiletého tvůrce, že prý psaní pro něho představuje „*permanentní orgasmus*“. Quod erat demonstrandum: podle Špirta se Lustig hnedle stává literární nickou, Cenu Karla Čapka (již spisovatel tenkrát obdržel) si nezaslouží a k řečené slušnosti má tento člověk-exulant zatroleně daleko. (Srov. Hard TVAR [28], Tvar, č. 12/1996.)

Revolverové odstřely a domovnícké difamace tohoto typu samozřejmě nemají s kritickým reflektováním české literatury vzniklé v posledním desetiletí v zahraničí pranic společného. Nicméně: která literární díla pomyslně nyní bloudící cizinou a přicházející do české vlasti si skutečně zaslouží, aby jim byla možná i zpětně věnována větší literárněkritická pozornost? Jinými slovy, která z nich se v těchto letech stala či mohla stát událostí české literatury, i když se jí třeba právě kvůli negativní nebo nedostatečné kritické recepci nakonec nestala? Mohou to být to například pozdní torontské rutinované detektivky Josefa Škvoreckého nebo Zdeny Salivarové? Anebo poutavé esejistické cestopisy z pera Novozélandčanky Jindry Tiché? Nebo duchaplné cestopisné knížky Oty Ulče? Či třeba politologická zamyšlení básníka a esejisty Ria Preisnera?

Pomineme-li knížky a deníkové záznamy Ivana Diviše (o jeho tvorbě na konferenci Obce spisovatelů promluvil znalec nad jiné povolání, totiž Jaroslav Med), potom k podobné hloubavé kritické reflexi bezpochyby vybízejí především vynikající beletristické texty literární badatelky Sylvie Richterové, v první řadě její *Druhé loučení* (1994). Právě tak si pozornost zaslouží nezaslouženě opomíjená panoptikální groteska Jana Křesadla *Dům* (1998), bohužel vydaná až posmrtně, jedna z mála knih, v nichž spisovatel reagoval na atmosféru české společnosti na počátku devadesátých let. Anebo, vzato z úplně jináčího estetického soudku, podobné uznání náleží také vyznavačskému

a dušezpytnému románovému triptychu Egon Bondyho *Severin* (1996), autorově vizi blízcího se konce civilizace, tj. kapitalismu ve světě i v Čechách; další umělcovy knihy napsané ještě v češtině však již nepředstavují žádné mezníky v jeho tvorbě.

Nadmíru uctivé vyvolání jménem dozajista náleží taktéž eruptivní románové skladbě v USA žijícího Jiřího Drašnar *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996, dokončeno již 1992), inspirované magickou márquezovskou představou o světě, jenž nezadržitelně míří k apokalyse násilí; po dokončení této své druhé knížky se však i Drašnar odmlčel. Vynalézavě inovovanou existencialistickou poetikou jsou diktovány prózy a zejména fascinující eseje našeho Pařížana Lubomíra Martínka, zejména jeho prozaická dílogie *Mys dobré beznaděje* (1994) nebo esejistické knihy *Nomad's Land* (1994) a *Palimpsest* (1996). Nicméně i v případě tohoto tvůrce jde vesměs o díla relativně staršího data, k nimž patří i nedávno vydaný soubor sentencí a záznamů *Sine loco / sine anno* (1998).

Možná také proto smí badatel bohemista přijít či vyrukovat s hypotézou, podle níž v současné době, tj. v polovině a poté ve druhé polovině uzavírajících se devadesátých let, za relativně umělecky a myšlenkově nejživější a nejinspirativnější díla, spjatá se současností nynější české literatury vzniklé v zahraničí, můžeme označit dvě knížky, které paradoxně již v cizině jako celek *nevznikly*, nicméně ztělesňují všechny symptomy takto koncipované literatury, tj. tvorby zrozené a dotvářené ve zřetelně odlišném kulturním a civilizačním kontextu přelomu tisíciletí.

V nejvýznamnější próze Vlastimila Třešňáka *Klíč je pod rohožkou* (1995) jsou pasáže, v nichž se čtenář dlouho pohybuje v exilovém předlistopadovém světě a které představují tematickou symbiózu dřívějších autorových epizodicky konstruovaných knížek. K dramatickému zvratu v knize dojde až v okamžiku konfrontace exilového světa minulosti s regenerovaným světem české polistopadové přítomnosti: tato konfrontace vyústí v další deziluzi a v poznání, že nové či staronové papaláše svět za tuzemskými humny pranic nezajímá. To vše posléze motivuje další hrdinův odchod z Čech: tentokrát již nikoli do exilu, nýbrž tam, kde by v rámci svých malých člověčích možností mohl zamezit ohniskům zla v novodobém globalizujícím se světě. Právě tyto závěrečné scény vyznívají v Třešňákově bilancující, přitom ale

vypravěčsky nevyrovnané knize nakonec nejpřesvědčivěji. Zároveň naznačují tvůrčí perspektivu české literární enklávy v cizině nebo zahraničí: psát nejenom obecně o cizině, o našich krajanech mimo vlast, nýbrž se pokusit tlumočit specificky tuzemské vidění soudobé civilizační problematiky, a tedy i lidské situace. Pro tento svébytně český pohled budou mít ještě dlouho klíčový význam reflexivní partie, ať už spontánní či meditativní.

Zdánlivě tematicky extravagantní prózy Ivy Pekárkové o životě ve Spojených státech bývají zpravidla přiřazovány k poetice našeho literárního undergroundu z posrpnového dvacetiletí a jsou pokládány za empirické, zčásti svěživotopisné svědectví o lidech ze společenského a sociálního dna, o exulantech, bezdomovcích, gastarbeitrech z Afriky, Asie či střední a východní Evropy. Tváří v tvář plíživé amerikanizaci či spíše televizaci naší stále více sitcomové prózy, projevující se zejména v narůstající stereotypnosti a prostoduchosti zápletek a povahopisných portrétů, se osou posledních autorčiných knih, napsaných již po jejím (dočasném či trvalém?) návratu do Prahy, stává opět konfrontace dvou odlišných civilizačních kontextů, vtělená mj. do nepravé erotické romance v malém románu *Můj IQ* (1999), kde sice moudrost a primitivita mohou mít k sobě velice blízko, pokaždé však mezi nimi existuje přímo propastný rozdíl.

Podobná konfrontace nastává i v knize kolísavé umělecké hodnoty, v autorčině románu nikoli citové výchovy, nýbrž citové destrukce *Gang zjizvených* (1998): pokud se tu vůbec mihne český svět, český region, má podobu leda tak jakéhosi společenství zapšklých provinčních paskvívců, kteří mají zjizvenou duši již od narození a nepotřebují k tomu si prožít učiněný morytát nebo sdílet srdceryvný příběh o lepé dívce v područí pornoprůmyslu. Pekárková sice vydatně těží ze svých zážitků z amerického východu, čtenář si ovšem musí dávat velký pozor: zdaleka ne vše, co v prozaiččiných textech působí hodnověrně, představuje skutečné autobiografické prožitky – proslulá hranice mezi realitou a fikcí u ní totiž bývá velmi rafinovaně skryta. Zároveň ale právě ono civilistické zacílení zmíněných knížek vnáší do scénérie soudobé české prózy onu naprosto nezbytnou nadregionální společenskou a psychologickou konfliktnost.

Právě pro soudobé spektrum původní české prózy a poezie je proto nakonec směřodátné, že v něm postupně dochází k tematickému

a motivickému propojení tuzemské problematiky s problematikou charakteristickou pro svět ležící mimo českou kotlinu. Přitom ale svébytná, leč ztenčující se enkláva českých spisovatelů píšících a působících v zahraničí na přelomu tisíciletí zřejmě už s konečnou platností ztratila své někdejší výsostné a významné postavení. Naštěstí již není zapotřebí, aby plnila roli nezávislého literárního exilu, a také proto se novější tvorba nepočetného seskupení našich literátů „odnikud“ stává bezpochyby zajímavou, převážně však pouze sekundární alternativou domácího literárního života. (Srov. Josef Zumr, *Ideová inspirace Bohumila Hrabala, Hrabaliana*, Praha 1990.)

Tento zkratkovitý vhled a vstup do sféry české literární tvorby vzniklé (zčásti) v cizině je v prvé řadě diktován přesvědčením, že v devadesátých letech byla evidentně obnovena kontinuita mezi minulostí, přítomností a budoucností české literatury. O našem písemnictví na prahu nového tisíciletí opět platí, že nová česká literatura získá svou tvář především na domácí půdě a pouze svými tuzemskými silami, jistěže při permanentním paralelním povědomí o evropské literární scénérii, přičemž enkláva autorů dlících v cizích zemích se může stát závažným komponentem tohoto úsilí. Česká literatura jako celek by si měla být vědoma toho, co kdysi napsal nedostižný Thomas Bernhard. Také jí může hrozit, že se spisovatelé promění v bezpočet žvanilů, kteří, jak rozkaceně káže Bernhard, udělají třeba z novin „*chudinskou fejetonistickou vývařovnu*“. Na druhé straně ovšem, praví rakouský prozaik a dramatik, a není důvodu, proč by jeho slova neměla mít platnost i pro budoucnost našeho písemnictví: „*Dnes psaná literatura je naší literaturou, a my, ať chceme nebo nechceme, s ní budeme muset žít, protože jsme se jí upsali, nic jiného nám nezbyvá*“ (T. Bernhard, *Vyhlazení*, Praha 1999, s. 445).

Tolik Thomas Bernhard. Podobné rozhrěšení můžeme s očima upřenými na budoucnost vztáhnout i na českou literaturu doposud vznikající v zahraničí. Jde jen o to, aby nám nenabízela pouze prostřednost, něco apartního jako třeba *Toho ženu a tu muže*, nýbrž ryzí tvůrčí reflexi právě prožívaných let. Přiznávám a připouštím, že je to formulováno velice vzletně, leč co jiného po moderní české literatuře na přelomu tisíciletí můžeme chtít?

Josef Kroutvor

Totální exil Ivana Blatného

Opouští-li básník vlast, musí k tomu mít už nějaký závažný důvod. Ivan Blatný nepochybně takový důvod měl. V únoru 1948 došlo v Československu k tak zásadní politické a kulturní změně, že mnohdy byla v sázce lidská existence. A to nejen existence morální, ale v některých případech i existence fyzická. Blatnému snad nehrozila přímo politická likvidace, přesto však odešel z vlasti. Rozhodl se před vlastním svědomím: odešel jako čestný člověk...

V úterý 30. března oznámily světové agentury, že se básník Ivan Blatný nehodlá vrátit do Československa. Ještě týž večer odvysílal český program londýnského rozhlasu s Blatným rozhovor, který nesmírně popudil některé domácí posluchače. Blatný zde údajně prohlásil, že kultura v Československu upadá, že básníci jsou nuceni psát optimistické verše, že strana zasahuje do uměleckého života i tvorby... Básník tedy mluvil pravdu a čas ji potvrdil. Co se asi tehdy v Blatném všechno dělo! Jestliže se už rozhodl k takovému činu, pak musel svou novou situaci v exilu prožívat dvojnásob těžce. Vždyť i on podlehl demagogii, je podveden a zklamán. De facto i on – básník Ivan Blatný – psal optimistické verše, socialistickou poezii, podílel se na vývoji české kultury a připravoval její pád.

Básník prohlédl trochu pozdě, ale prohlédl. O to těžší a bolestnější bude návrat od člověka k básníkovi, od lidské pravdy k pravdě poezie. V každém případě je Blatného rozhodnutí odejít do exilu vědomým činem, který s pozdější nemocí nemá nic společného. Úzkost je následkem, nikoliv příčinou. Hluboká vnitřní krize zažene Blatného až za zdi blázince.

Domácí pomsta bude obzvlášť krutá. Nesmíme zapomenout, že Blatný je také člen strany. Blatný je odpadlík, Blatný zradil. A zrada se hodnotí citově, v prvním okamžiku je soud naprosto jednoznačný. Kdo se odrodil, je definitivně ztracen. Ani opozice není hodnocena tak přísně jako zrada. Blatný se rozešel se stranou, a navíc zklamal jako socialistický básník. Tak je třeba číst závěr veřejného prohlášení

mladých spisovatelů z 31. března 1948: „Blatného čin se jeví jako nízkost politická, básnická a lidská, jako vědomá lež, žádající bezodkladně zpropitného, a jako dokonalá sebevražda někoho, komu jsme donedávna říkali český básník. Ivan Blatný od svého vstupu na cizí půdu navždy zemřel pro českou literaturu.“ Podepsán výbor Klubu mladých spisovatelů: Kamil Bednář, Bohuslav Březovský, Ladislav Fikar, Jan Grossman, Jiřina Hauková, Jiří Hájek, Josef Hiršal, Jindřich Chalupecký, Oldřich Kryštofek, Jan Kloboučník, Sergej Machonin, Jan Pilař, Ivan Skála, J. V. Svoboda a Jan Štern.

Prohlášení nápadně připomíná parte. Blatný je odepsán, je prohlášen za mrtvého. Exil znamená dezerci z první linie, z ideologické fronty. O umění nejde vůbec. Tam, kde strana řídí kulturu, nemá básník právo osobní volby. Socialistický básník nemůže opustit lid, nesmí stát stranou, nesmí se uzavírat do věže ze slonoviny, nesmí odejít do ciziny, nesmí dokonce ani spáchat sebevraždu. Vždyť podobná prohlášení o zradě se objevila také po smrti Majakovského. Básník je miláček, ale běda, jestliže zradí. Mezi exilem a sebevraždou není nakonec tak velký rozdíl.

K veřejnému prohlášení se připojily i další hlasy. Intonace je různá, záleží na povaze a účelu věci. Někdo útočí přímo, jiný se dovolává přátelství a citů. Pro Oldřicha Kryštofka je to jasný případ: „Ivan Blatný si pospíšil přihlásit se o žold a zařadil se mezi londýnské štváče. Pro nás, jak jsme již jednou řekli, přestává existovat.“ V této malé glose už krystalizuje budoucí jazyk padesátých let.

Poněkud jinou formu zvolil Jindřich Chalupecký, a to svou oblíbenou formu dopisu. Oslovení je ještě přátelské – Milý Ivane –, ale závěr se už podobá klatbě. Není pochyb, jaké zájmy Chalupecký chrání, i když jeho pozdější vývoj bude v mnohém následovat svědomí básníka. Dopis dovoluje rozehrát citlivé struny. A nejen to. Dovoluje, aby si pisatel udržel zdání dobrosrdečnosti a rozvahy. Pisatel dopisu moralizuje a přitom je elegantně nad věcí. „Ivane, naše místo je zde a nikde jinde. V této zemi jsme se zrodili, tato země nás vychovala, v ní také jednou složíme své kosti. A je to dobrá země, Ivane.“ Kolikrát jsme jen slyšeli tyto sentimentální řeči! Člověk by opravdu nemístně zjehl. Jaká velká slova a jaká malichernost za nimi. Přesto a právě proto Chalupecký vyčte Blatnému i letadlo, pohodlnou cestu do Anglie. Správně by měl básník zvolit dobrodružnou cestu, trmácet se po

táborech... Závěr dopisu vyznívá opět absolutně. Žádné na shledanou, Ivane, ale sbohem!

Při odchodu do exilu má Blatný za sebou čtyři knížky. S Blatným se počítá, není to žádný rýmující poeta, ale opravdový básník. Ještě v roce 1952 si na něj vzpomene Vítězslav Nezval v básni Ach škoda. To už je Blatný dávno mezi mrtvými. Snad proto Nezval ani neuvádí jméno, i když z veršů je jasné, o koho běží. Nezval provádí dokonalou syntézu stranické disciplíny s lyrickým sentimentem. Znovu se opakují staré výčitky a kletby, ale něco je zde nového. Zatracení je dovršeno, přichází trest. Báseň se poprvé zmiňuje o blázinci.

*Co chtěl jsi mít? Co? Slávu? Klid?
Zatím co my se lopotíme?
Jak málo měl jsi rád náš lid!
Tys zradil jej, my nezradíme!
I na nejmenší dědince
budem s ním letos sklízet žito,
zatím co ty v zdech blázince...
Je mi tě přese všecko líto.*

Ivan Blatný odjel do Londýna jako člen literární delegace. Hned po příjezdu, jak nás informuje Jiří Kolář, se Blatný oddělil od skupiny a telefonicky oznámil své rozhodnutí nevrátit se domů. Je zřejmé, že Blatný postupoval velmi obezřetně. Nechtěl se zbytečně dohadovat, trápit se a také měl docela jistě strach. Rozhodnutí o odchodu z vlasti už padlo, ale psychická situace nebyla zvládnuta. Tu ostatně Blatný nezvládne ani později. Z exilu se stává těžké trauma na pokraji schizofrenie. Představa, že bude komunisty lapen, rozvrací jeho vnitřní svět. Psychiatrická léčebna neznamená pro Blatného jen péči, ale také útočiště. Blatného telefonní rozhovor byl ve skutečnosti posledním rozhovorem s tímto světem. Vnitřně zhroucený básník se zakrátko ponoří do hluboké anonymity.

Celá moderní literatura je poznamenána komplexem exilu. Spisovatelé a básníci se dostávají do situace, kdy musí před terorem zvolit odchod z rodné země. První velká exilová vlna se zvedla po Říjnové revoluci, druhá po nástupu fašismu. Odešli například Bunin, Šklovskij, Kuprin, Andrejev, Cvetajevová, před Hitlerem uprchli Mannové,

Döblin, Horváth, Werfel, Broch, Brecht, Roth a další. Svým způsobem je i Joyce emigrantem. Je to prostě dlouhá řada jmen, cesta plná ztroskotání, útěků, někdy i absurdních návratů. Literární umělec ztrácí doslova půdu pod nohama, prostředí, z kterého tvoří, a především svůj jazyk. Všechno se časem oželí, ale živý jazyk je prakticky nenahraditelnou zkušeností. Nezbyvá než konzervovat vědomí a emigrovat ještě do jazyka. Literární emigrace se nemůže vyhnout schizofrenii řeči.

Situace exulanta je existenciální situací v původním smyslu. Život v cizině, mimo rodný jazyk, je spíše bytí než život. Člověk je obnažen, stojí sám ve světě, je mnohem zranitelnější, ale na druhé straně i vnímavější k novým podnětům. Exil je nepochybně osobní tragédií, ale i jistou možností hluboce prožít sám sebe. To je například případ polského literáta Gombrowicze, který zachytil tyto výjimečné existenciální pocity ve svých denících. Jak poznamenal Rudolf Wartung, vědomí exilu umožnilo Gombrowiczovi zachytit jedinečné pasáže života. Exil skutečně zbystřuje smysly až k nesnesitelné intenzitě vjemů. Z velké citlivosti vzniká ovšem i zpětný efekt oslnění. Smysl pro zrnitost, pro detail, je charakteristickým rysem těchto existenciálních mysterií. Neustálá ostražitost vytváří nežádoucí psychické napětí. Vyhrocená životní situace je pak příčinou vnitřních poruch. Dalo by se rovnou mluvit o emigrantské neuróze.

To všechno platí také o Ivanu Blatném. Blatný se ocitl v situaci nahého v trní. Jeho citlivost je vystupňována až na maximum a je kvalifikována jako duševní nemoc. Český básník Ivan Blatný se dostává do anglického blázince a z něho už nevyjde. V tomto prostředí, kde se věčně mísí poruchy s normálními projevy, stráví Blatný celou druhou polovinu života.

Na Blatného by už dávno zapomněl svět. Málem by se nikdy nikdo nedozvěděl, že psal dál, že byl stále básníkem. Přes veškerou tragiku neopustilo básníka fátum. Před lety se nemocniční sestře Frances Meachamové dostal do ruky seznam pacientů Warrenova domu v nemocnici sv. Klimenta. Právě zde našla jméno Ivan Blatný, které jí znělo česky, a také se nemýlila. Kdo je a hlavně kdo kdysi byl, to zatím nevěděla. Ivan Blatný ji zajímal v první řadě jako Čech. V srdci Frances Meachamové se ozvala stará láska... Kdysi, za druhé světové války, se zamilovala do českého letce, ale milostný vztah se po válce rozpadl. Je to spíše smutný, dojemný příběh, slečna Frances se už

nikdy nevdala... Láska sice skončila, ale cit zůstal. Čeština se jí vryla navždy do paměti.

Po pětadvacet let zahazovali ošetřovatelé vše, co pacient Blatný napsal, do koše. S Blatným si nikdo nevěděl rady. Teprve Frances Meachamová intuitivně rozpoznala, že zápisky nejsou jen škrábanicemi blázna. Začala Blatného rukopisy schraňovat a vymohla v ústavu bezbrannému básníkovi vlastní kout, stůl, židli a psací stroj. Za pět let se shromáždilo tolik textů, že bylo třeba hledat další pomoc, popřípadě nakladatele. Tak se nakonec stalo, že se básně dostaly do rukou Josefa Škvoreckého. Nemohlo být lepší volby. V roce 1979 vydává Sixty-Eight Publishers v Torontu sbírku Stará bydliště. Knížku uspořádal jiný český básník žijící v exilu – Antonín Brousek.

Nová sbírka Blatného rázem zaujala čtenáře poezie. Zaujaly texty a zaujala i legenda básníkovy osudu. Básník Ivan Blatný vstupuje podruhé do české literatury. Je třeba odpovědět na řadu otázek. Blatný není obyčejný případ a není také výjimka. Z hlediska zpětného pohledu, z hlediska vývoje pětaticeti let a z hlediska vývoje po roce 1968 už dávno výjimkou není. Je to tragický případ, jeden z nejtragičtějších, ale má svou vnitřní logiku.

Československá emigrace závratně vzrostla, lidé hromadně odcházeli ze země. Morální hodnocení emigrace se podstatně změnilo. Dykovo poetické zvolání *Opustíš-li mne, zahyneš!* přestalo nějak platit. Kdo by chtěl ještě dnes mluvit o zradě! Tisíce lidí odešly do ciziny, mezi nimi spisovatelé, básníci, umělci... Situace je dnes docela jiná než před lety, kdy se osamělý člověk rozhodoval k činu. Tehdy znamenala emigrace něco docela jiného. V rozhodnutí opustit vlast muselo být mnohem více zoufalství, více výčitek, větší musel být pocit prokletí. Blatný vzal celou tuto tíhu na sebe. A podlehl. Ale vzal ji na sebe proto, že byl básník.

Pro Blatného je exil ještě dlouhým čekáním. Čas přítomný, který hledal básník ve své čtvrté, poválečné sbírce, se proměnil v čas absolutní. O čem jiném mluví báseň Neděle?

*Je neděle Mám volno
pacienti očekávají své návštěvníky
chodím mezi budovou nemocnice a farmou
snad budu mít také nějakou návštěvu
snad mě najdou
snad se na cestě objeví Brušák
anebo Listopad
anebo Dresler
jsou tady v cizině léta a ještě jsem je neviděl
mám připraveny básně
budem mluvit o literatuře
svět bude zas plný života*

Průzračný čas exilu je naplněn nekonečným steskem. Tíha času, který se zastavil, je tíhou nejtěžší. Dokonce i všední dny se podobají takovým nedělním svátkům, bezdůvodně velkým chvílím volna. Blatný zírá do věčnosti a čeká. Zatímco vnější obraz světa zůstává strnule neměnný, probíhá uvnitř živé dění. Osamělý člověk vzpomíná: v básni Neděle na Brušáka, básníka Listopada, Dreslera... Stejně tak vzpomíná na jiných místech na své literární idoly, na přátele ze Skupiny 42, na své spolužáky, dokonce si vzpomíná na jména kdysi slavných fotbalistů malých moravských klubů.

*V malebném zákoutí u malé řeky Svatky,
Meteor VIII tady kdysi hrál. Byla to remíza.
Ó vraťte se mi zpátky,
Řitičko, Vršecký, Paráčku a tak dál.*

Poezie fotbalových hřišť, běžeckých drah, tenisových dvorců patřila také k oblíbeným tématům Skupiny 42. Jan Hanč byl nejen básník skupiny, ale také lehkootletický trenér. V poetice civilismu hraje sport důležitou roli. Dá se tedy říci, že se Blatný ve své básni nevrací jen do vzpomínek, ale také do světa určitých představ, k poezii Skupiny 42. Je to docela jiný pohled na sport, než jak ho vidíme dnes. Je tady více nadšení a méně davových vášní, více improvizace a méně techniky. Ostatně láska ke sportu neopustila Blatného ani v Anglii. I tady zůstává nadšeným fanouškem fotbalu a tenisu.

Pro toho, kdo vzpomíná, mají vždycky jména magický smysl. Konkrétní jméno osoby, název ulice, jména skutečná, ale i jména neskutečná, totiž jména slavných umělců, se kterými se Blatný nikdy nesetkal, ožívují paměť. Jména jsou jakési pevné body v tekutých píscích zapomnění. Jak často se konkrétní názvy a jména osob vyskytují v básních Blatného! To není jen fetišismus poetiky civilismu, to je také obrana před entropií času. Jména – tak se jmenuje báseň složená pouze z názvů a jmen. Melancholie vzpomínání se v závěru mísí s trpkou ironií osudu.

*Beer, Binder, Blatný – k tabuli jsem volán,
Adámek, Bartoš, stěhování Holan,
Dvořáček, Hora, Jahn –
a už jsem stěhován.*

Blatného vzpomínání nebere konce. Takovou paměť snad ani člověk nemůže mít, aby unesl tolik smutku. Z mollové stupnice lyrického impresionismu se ozývají tragické tóny.

*Copak asi dělá Áda Rys?
Copak asi dělá rudá Praha?
Na divadla padá jarní vláha,
stmívá se a prší do kulis.*

Tady už prší docela jinak než v Paní Jitřence. A dokonce jinak než v Melancholických procházkách. To není ani lyrická sprška první sbírky, ani deštivé civilní počasí, protektorátní plískanice brněnských ulic. Tenhle vytrvalý déšť připomíná spíše potopu, konec světa. Neustávající déšť zatahuje panoráma Prahy olověnou oponou. Prší do kulis, do starého kusu. Tato hra byla už přece dávno dohrána. Zbyla jen dekorace, ale i ta je dnes veteší vzpomínky. Stmívá se, šero houstne. Na opuštěné scéně zůstal poslední divák: Ivan Blatný.

Pravda, některé básně se podobají svěžím akvarelům. Stačí jen několik tahů štětce, několik skvrn, aby se obraz vynořil ze světla a vodní mlhy. Jiné básně připomenou sametová nokturna. Svět by byl krásný, nebýt paměti. Ale podvědomí se nenechá ošálit, podvědomí tiše pracuje. Vzpomínky se znovu a znovu vrací, z galejí paměti jen tak

Blatný neunikne. A kdyby i člověk unikl, stěží unikne vzpomínce na vánoční svátky. To je zcela konkrétní obraz s nezapomenutelnou atmosférou. Na Vánoce chce být každý doma. Blatného vánoční báseň musí každého čtenáře hluboce dojmout. O její naprosté konkrétnosti svědčí i připsané datum: 2. 12. 1973. V duši Blatného se nic nezměnilo. Čas přešel, přešly dějiny, ale lyrické jádro Blatného existence nedoznalo změny. Ještě po pětadvaceti letech exilu lpí básník na stejné vizi. Podstatu nenarušila ani duševní nemoc. Báseň je pozoruhodně celistvá a plynulá. Kdybychom neznali pozadí, dalo by se dokonce mluvit o vnitřní harmonii. Je tedy básník opravdu blázen? Vždyť Vánoce mluví o naprostém opaku.

Uchovat si po léta živý smysl pro rodný jazyk není snadné. Jazyk se musí obnovovat novou zkušeností, okysličovat jako krev. A tak si Blatný posteskne.

*Trošku psát česky znova,
chybí mi česká slova,
peří a lupení
těch krátkých letních dní.
Kůň kluše, kovář ková,
v měknoucím soumraku lípa je fialová.
Večerní procházka. Půjdu si sednout k ní.
A broucci spí a spí.*

Kůň kluše, kovář ková... To je přece lyrická variace z dětského slabikáře. Máma má maso... Básník ztracený v exilu si v duchu opakuje češtinu, vrací se k prvním slovům. Jazyk je ve skutečnosti druhý básníkuv exil. Nejen blázelec, ale i jazyk, básnický jazyk v původním smyslu znamená útočiště. Jen jazyk je místem úlevy a bezpečí, vlastním koutem v cizím světě. Básník na jazyku lpí, i když mu chybějí slova. Ale žádné slovo není zapomenuto, jen se potopilo do nevědomí. Proto se Blatný ještě hlouběji ponořuje do paměti jazyka, aby pod jazykem nakonec objevil univerzální řeč. Tak vznikají, rodí se makarónské texty, kde se Blatný vyjadřuje anglicky, německy, francouzsky... Jen rusky ne. Jen ruština, o které se kdysi domníval, že jí intuitivně rozumí, zde kupodivu není. Tyto básně pořadatel do sbírky Stará bydliště nezařadil. Snad to nebylo možné z technických

důvodů, snad měla být zachována stylová čistota. Rozhodně to není celý Blatný.

Stará bydliště představují jen jednu rovinu Blatného tvorby. I přes nesporné kvality sbírky by mohl někdo právem namítnout, že se jedná o konzervované vědomí čtyřicátých let. Ve skutečnosti tomu tak není, Blatného vývoj pokračoval dál. Naštěstí se do Československa dostaly i vícejazyčné texty, které vydala samizdatová edice KDM. Sbírkou se jmenuje Pomocná škola Bixley. Leccos nám zpětně odhalí tyto neznámé texty, tak jako nám zase torontské vydání pomůže pochopit polyfonní jazykové struktury. Kuriozita zapadá přirozeně do kontextu a přestává být kuriozitou. Česká literatura se bude muset s tímto posunem poetiky k řeči ještě vyrovnat. Ostatně Blatný už není tak docela sám. Podobný pokus představují dnes například i texty Věry Linhartové.

Jak se vůbec k těmto náročným slovním strukturám postavit? Už na první pohled je nápadná „věcnost“ těchto básní. Reflexe je maximálně potlačena a na místo dojmů nastupují fakta. K náplni básnického textu patří fragmenty paměti, oblíbené fetiše a rekvizity, zvětšené detaily, nápisy a jména, konkrétní citáty či jen „citace“ v cizím jazyku. To všechno se nedá vysvětlit jen starou poetikou Skupiny 42 a válečným surrealismem. Je zřejmé, že Blatný už pracuje na nové metodě: *Chci dělat koláže, chci stále vypůjčovat / je zase éra citátů.*

Blatný dává čtenáři básně nahlédnout do karet. Nepovažujeme tedy polyfonní struktury za pouhé zmatení jazyků, je zde záměr. Vždyť k podobné věcnosti poezie, „zrušení básně“, dojde v šedesátých letech nezávisle i Jiří Kolář. Přemíra cizích prvků mění tradiční představu básně. Citace jsou poetikou moderního světa a próza faktů je zkouškou poezie. Přesto všechno jsou to stále básně.

Po dada a surrealismu považujeme za básně už leccos. Poezie je vystavena tvrdé konfrontaci se světem faktů. Báseň musí obstát, jinak nemá smysl. Dada se rozhodlo k první provokaci. A po Panu Antipyri-novi přišli další bořitelé mýtu. Za několik málo let se změnila poezie tak, jako se nezměnila za celá staletí. Z básní vyvanulo přes noc kadi-dlo, objevila se holá věcnost. Snad by se dalo říci, že báseň je to, co je sice próza, ale prózou se nedá vyjádřit. Moderní poezie změnila těžiště citu. Romantické teritorium tisíciletého panství poezie přestalo platit. Hranice mezi básní a světem se přesunula do neznámých končin.

Z poezie se stalo velké dobrodružství objevů a výzkumů. Tak se musíme nakonec dívat i na Blatného básnické koláže s množstvím citátů. I Blatný musel vyjít sám ze sebe, opustit svůj lyrický objekt. Blatný cituje a hledá.

Opuštěného básníka se zmocňuje naprostá posedlost. Blatný píše a píše, píše celé noci na záchodě, kde jediné svítí stále světlo. Texty se hromadí skoro bez ladu a skladu, ani Blatný neví, kde je všemu začátek a konec. Popsané papíry odnášela Frances Meachamová a ukládala je do beden v garáži. Neustálé proudění poezie se rozlévá do šíře, básník přechází volně z jednoho jazyka do druhého. Do vnitřního monologu vstupují dialogy světa. Všechno plyne, všechno je poezie, jednotlivá báseň přestala skoro existovat. Je to koneckonců jeden nekonečný text: *Přeházeli mi všechny papíry / vydám to tak / napřeskáčku s přerušeními s vodou.*

A text už pokračuje dál. Stačí jedno slovo, aby se nekonečně rozvínila hladina dalšími a dalšími obrazy. Je to ještě surrealistický automatismus? Nebo je to spíše Joyceův vnitřní monolog, work in progress? Teprve kritické vydání může poskytnout odpověď. Ale už teď můžeme říci, že surrealismus je pouze východiskem, nikoli celou technikou. Joyce je anglickému Blatnému rozhodně bližší.

Do české literatury vstupuje nový vícejazyčný literární fenomén. Nejde zdaleka jen o to, že máme také českého Joyce. Ani Joyceova tvorba se nedá vysvětlit pouze úžasným jazykovým nadáním. Hra se slovy je jen polovinou pravdy. Také Joyce byl exulant, člověk mimo vlast. Ani Blatný si nehraje se slovy jen tak. A také Blatný musel odejít ze své rodné země. V obou případech nachází moderní literatura exil v řeči. S babičkou a dědečkem mluvil kdysi český básník německy. Už někde tady je počátek pozdější jazykové polyfonie.

Bettina Arnim

*schreiben sie mir einen Brief in deutscher Sprache
in der Sprache meiner Grossmutter
in der Sprache meines Grossvaters
in der Sprache des alten Österreichs*

Nezapomeňme také, že Brno bylo kdysi česko-německým městem. A připomeňme si, že i Joyce je z dvojjazyčného prostředí a že se

nezbavil jazykového a národnostního konfliktu ani v emigraci, když se usadil v Terstu. Blatnému nebyla dvojjazyčnost nijak cizí, ale byla potlačena národnostní ideologií první republiky.

Teprve po letech v anglickém exilu si Blatný uvědomil své bytostné určení, své původní střeoevropské kořeny. Český básník dochází k zvláštním názorům.

*Lanškroun je nyní úplně český
Lands Kron
svatováclavská koruna bez sto dvaceti volů
bude hovězí*

Logika básně je docela jasná. Zdaleka nejde jen o konflikt jazyků, ale o uspořádání Evropy. Soužití dvou i více národů v jednom kotli je jediným možným řešením. Vzájemné překrývání kultur vytváří specifickou atmosféru střední Evropy. Vytyčovat zde nějaké pevné hranice je omyl dějin.

*Za hřivnu stříbra škoda Němců
škoda zněmčelého území
škoda dvojjazyčných měst
Python má až tři jazyky*

Ivan Blatný se vůbec nezbláznil. To spíše český básník začíná konečně myslet. Z českého básníka se konečně stává Evropan, člověk ze střední Evropy. Blatný proráží jazykovou bariéru, likviduje 19. století ve století dvacátém. České vlastenectví nesmí být na úkor evropského ducha.

Nepochybně ve škole přibyla Blatnému francouzština. A v exilu se už trvale připojila angličtina. Blatný vstoupil do babylonu jazyků. Jeden význam se přelévá do druhého, zvuk jednoho slova nachází ozvěnu v jiném jazyku. Metafory putují sem a tam. Všechny jazyky vstupují do jedné řeči básně: *louky die Wiesen na něj čekají za městem / Wie sen jak sen how a dream.*

To všechno je samozřejmě velká improvizace. Blatný je mystifikátor, který miluje ironii makarónských textů, surrealismus řeči, groteskní setkání slova se slovem. Básník se neodrodil ani neodcizil českému

jazyku, není třeba mít obavy. Ostatně říká to sám zcela jasně: *Jsem jenom básník jednoho jazyka / ale miluji cizojazyčné vložky.*

Jen hlupák může vylučovat Blatného z české literatury. V tomto případě nejde o filologický experiment, ale poezii, která má stále svůj základ v rodné řeči. Společným jmenovatelem zůstává i nadále čeština.

*Má báseň pomalá, teď roztáčí se, skáče
když píši mluvnicki, když myslím na oráče,
na třídy slovesné a neživotný meč.
Chci všechno skloňovat jen podle vzoru žena
a vzoru Ostrava, důlní a zakouřená
svižný a Rusalka jak praví Naše řeč.*

To je opravdu pozdní Blatný! Na povinnost básníka k rodnému jazyku Blatný nikdy nezapomněl. Uprostřed disharmonických struktur makarónských textů opět zazní česká melodie, rytmus původního jazyka. Básník myslí na oráče a opakuje si českou mluvnicki. Tento člověk, který už přišel o všechno, lpí do poslední chvíle na rodné řeči. Zapomenut daleko od vlasti zůstává Blatný věrný posláním básníka.

Nervově zhroucený Hölderlin není Blatného případ. Hluboký žal nad ztrátou milované Diotimy narušil i jádro osobnosti. Hölderlin se opravdu chová jako nemocný, jako blázen či schizofrenik, počmárá každý papír, který mu škodolibí návštěvníci podstrčí, podepisuje se smyšleným jménem Scardanelli... Po neúspěšné hospitalizaci se ujímá chorého génia stolař Zimmer, v jehož rodině pak prožije Hölderlin zbývajících 36 let života. Jen zvnějšku je osud básníků podobný, jinak je spojuje jen to, že oba v nemoci psali. Hölderlin do nemoci upadl, Blatný do nemoci spíše unikl. Duševní nemoc je pro Blatného jistou obranou člověka v cizím světě.

Blatný je blázen, který není blázen. Osud tohoto básníka vzbuzuje především soucit. O to víc člověka šokuje, když zjistí, že i tragédii jeho života lze zneužít. Magazín Co vás zajímá (5/1972) použil fotografii Blatného – přetištěnou ze Sternu – k názorné ukázkce, jak to dopadne s těmi, kteří opustí vlast. Tvář nesoucí stopy psychického utrpení má varovat ostatní. Skutečná pravda a smysl utrpení jsou ovšem zamlčeny. Tak tedy vypadá zločinec, který si odpykává

v anglickém blázinci zasloužený trest. Koneckonců trochu to připomíná i Nezvalovu báseň... Po léta byla poezie pro Blatného vším – nadějí. Snad jen tak mohl básník přežít, přežívat den za dnem svůj úděl. Je ještě takový život vůbec životem? Básně nám říkají, že ano. I v nejhlubší izolaci prožívá Blatný svou lidskou existenci: vzpomíná, píše nekonečný dopis světu, zajímá se o politiku a sport, má své malé radosti, vnímá lyrické obrazy anglické krajiny, má smysl pro humor, dokonce ho ještě vábí sex. To přece není vyhaslý člověk!

Blatný šel strmou cestou básníka. Odešel z rodné země, pak emigroval podruhé, když se vzdal tohoto světa a uchýlil se do blázince. Ale ani to nestačilo jeho touze po absolutnu. Nakonec emigroval Blatný ještě do jazyka. Ve svém totálním exilu dokonale spojil emigraci vnější s emigrací vnitřní.

Slavný Dykův výrok je nadmíru zpochybněn. Český básník opustil, odešel, ale nezahynul. Byl to těžký život, skoro živoření, ale i utrpení může mít smysl. Není to obyčejná lyrika, není to postskriptum kdysi nadějného básníka, zmatení jazyků a slov. Je to kus autentické české literatury v exilu.

Miloš Pohorský

Egon Hostovský pořád hledá byt. Problém asimilace

Na rozdíl od jiných českých spisovatelů-exulantů má Egon Hostovský, pokud se týká reflektování jeho osobnosti a literárního díla, bibliografii dlouhou a možná nejvíc obsáhlou. Vždyť roku 1939 odešel do ciziny už jako známý autor, třicet let pak ještě psal a dodneška zůstává v kulturním povědomí. Historie kritických reflexí Hostovského je také hodně dramatická, často posunutá a někdy dost komická. V ohlasech a soudech se objevují věty nejenom podivné, ale jakoby přenesené z jiného než literárního kontextu; Hostovský možná sloužil pouze jako záminka pro jisté účty, jež se bilancují na jiné než literární platformě.

Obecně se dá říci, že charakteristika kulturní ozvěny jeho knih v podstatě kopíruje vlny společenského vědomí a atmosféry a někdy odráží také osobní ambice. K dějinám druhého života Hostovského próz jako by patřila jedna autorova skeptická a ironická reakce, vztahující se původně k chaosu kolem vydávání jeho knih na konci šedesátých let: „*Nevíte zatím, co bude s těmi knihami, ale... není to vlastně jedno?*“ ptal se v dopise ze září 1968. „*Kolikrát ještě nebudou patřit do kontextu české literatury, a kolikrát ještě budou? Copak to záleží na literárních historících? Copak to opravdu už není k smíchu, byť hystericky plačtivému? Já už nevím, kdo u nás kdysi dávno napsal o Ztraceném stínu větu, která mi utkvěla v paměti: ‚Neuvěřil bych v ryzost tragiky tohoto románu, kdybych se jí nakonec nebyl zasmál.‘ Ta národní tragika je tak hrozná a ryzí, že jsou v ní prvky opravdové komedie.*“ Obecně to platí o dvojznačnosti každé tragédie i komiky. Snad tedy není příliš pošetilé přání, abyste jako doprovod následujících odstavců slyšeli v podtextu Hostovského ironický a hořký smích.

Není čas ani místo na široké úvahy. Musely by se skládat z několika rovin – české a americké, domácí a emigrační, historické a současné. Proto lze nabídnout pouze několik zastavení. Spíše než interpretace, jež by nejspíš hned vedly k polemikám, budu raději uvádět co nejvíc Hostovského vlastních slov komentujících „*literární dobrodružství českého spisovatele v cizině, aneb ctihodné povolání kouzla zbavené*“, jak je sám viděl a chtěl zaznamenat. Nebudu sledovat chronologii recepce, jejímž výsledkem jsou k dnešnímu datu dvě jubilejní americké

publikace a dvě české monografie, spousta článků a recenzí z první, druhé či třetí ruky. Omezím se na pár poznámek a na citáty zatím většinou nepublikované, které odkazují k záměrům autorovy literární práce, komentují některé křížovky a konflikty, jeho plány, postoje a pocity.

Říká se, že Hostovský psal pořád jeden příběh. Jeho prózy nereagovaly aktuálně na „vnější“ společenské události, ale od začátku byly spíše *expresemi* jeho pocitů a prožívání „cizího“ místa společenství, v němž se ocital. Jejich podoba a smysl se v průběhu okolností určité proměňovaly, nikdy se však neztrácely jejich základní vlastnosti. Heslovitě řečeno: Člověk je sám a zároveň cítí potřebu důvěrnosti. Skrývá v sobě jakési ghetto, a nejenom jako dědictví židovské paměti. Jedinec je jakoby uzavřen v dané tradici. Vydává se do života jako nezajištěný poutník, jemuž se něčeho podstatného nedostává: ztratil svůj stín, dům je bez pána, cizinec hledá byt, kolem sebe tuší všeobecné spiknutí, jak napovídají výrazné tituly Hostovského knih. Jinými slovy: autor jako jeden z prvních v našem dvacátém století intenzivně pociťoval problém rozdílnosti komunikačních kódů, což z druhé strany znamenalo, že také vnímal nutnost *asimilace*. Cítil se smutný, bez domova, zároveň však pociťoval nezbytnost najít kontakt, souznění a svůj „byt“. *Úzkost* byla všudypřítomná. Cizinec, který je v úzkých, pokud nedokáže sdílet srdečnost ani komunikovat s nejbližšími, je bolestně osamocen. Vnitřní rozdvojení, dvojnictví a nejistota, kterou v něm vzbuzoval svět, se objevují jako archetypální modely jeho příběhů.

Hostovského prózu vyznačoval ještě jeden zvláštní a důležitý moment, který podněcoval k protichůdným kritickým reakcím: svůj vratký stav vypravěči i postavy nepociťovali prvotně jako dědičný hřích ani jako osud časově nebo místně jenom modifikovaný a deformovaný konkrétními událostmi (válkou, proměnami v exilu, poválečnou historií), ale vnímali úzkost jako *existenční* kategorii. Ve vzpomínkovém románu Podivné lásky o čase zlověstných nejistot a nebezpečí Jiří Mucha napsal, jak na pařížských setkáních umělců Hostovský „seděl zabořený v pohovce jako poraněné káně“. Taková perspektiva a pocit, pro jeho celou prózu *klíčové*, vedly buď k nechápatým, nebo nesouhlasným recepcím. To, co pro jednoho kritika vyznívalo konkrétně, pro druhého znamenalo obecnost, a naopak. Jakmile jeho prózy poměřovali praktickými, aktuálními úkoly (sociálními, politickými) nebo je

řadili k určitému směru či žánru (próza expresionistická, psychologická apod.), nutně docházelo k nedorozuměním.

Jestliže uvažujeme, do jaké linie české prózy tedy patřil, musíme se ještě zmínit o *židovské* tradici. Nabízí se otázka, jaký byl poměr mezi obecně sdílenou a tradičně židovskou zkušeností. Jeho postavy byly outsidersy proto, že byly cizinci, anebo proto, že vycházely z židovského společenství? Tyto otázky ho vždycky zajímaly a souvisely s jeho problémy s asimilací. Obklopovaly ho. Vztahovaly se k jeho potížím s lidskou komunikací a s hledáním domova – proto také mohl být Hostovský legitimně jmenován v souvislosti s Dostojevským nebo Franzem Kafkou. Zapomíná se však ještě na další české souvislosti. F. X. Šalda, k němuž Hostovský ve třicátých letech docházel a oddaně vzhlížel, uvažoval tenkrát o židovském básnickém géniovi. V Šaldově koncepci evropského duchovního vývoje doprovázel génia řeckého. Zejména doplňoval jeho vnímání plastické formy odlišným prožíváním reality – sestupem do duše, zkrátka „vědomím, že žádná hmota nemůže být cílem sama o sobě a nemůže platit sama sebou, že jest jen vteřinový poukaz a chvilkové i nedokonalé zrcadlení duchovnosti“ (Šaldův zápisník IV, s. 262). Hostovského vnímal Šalda právě v této perspektivě; zároveň ho zval, jak autor v pozdější vzpomínce napsal, k hovoru o Theodoru Herzlovi a Martinu Buberovi, jimiž se prý tenkrát zabíral. Z blízkých spisovatelů se židovský problém osobně týkal rovněž Olbrachta. Zrovna vyprávěl o smutných očích Hany Karadžičové, když Hostovský psal o „domě bez pána“.

Zmiňuji se o tom proto, že téma židovství a otázky s ním spojené neopouštěly Hostovského ani na počátku roku 1941, kdy po známých peripetiích přibyl do Spojených států – jako úředník a hlavně jako literát, jenž si přál ve ctihodném spisovatelském povolání pokračovat. Pro jeho „provozování“ však musel hledat nové „odbytiště“, nebo alespoň nový kód či přeložení svého jazyka a stylu. Hned se ukázalo, že publikovat vůbec není snadné, a to z mnoha důvodů. Vždycky jsou potíže s jazykem překladu. Typ jeho prózy byl tenkrát pro Ameriku neobvyklý, a nejenom pro obtížnější srozumitelnost reálií. Konečně, jak později řekl v interview s bývalým melantrišským kolegou Josefem Trägrem, „čtenářů má v cizině český spisovatel, pokud vydává své knížky v rodném jazyce, až překvapivě málo“ (Josef Träger, Egon Hostovský odpovídá. Svobodné slovo 19. 4. 1969).

Nicméně své nové prózy z emigrace vydal Hostovský v Americe česky, spíše pro přátele, a snažil se dostat k americkému publiku. Posléze se mu podařilo vydat v New Yorku román *Sedmkrát v hlavní úloze* (česky 1942, anglicky 1945; v Praze 1946), s nímž spojoval své naděje. Je zajímavé srovnávat některé ohlasy. Nesplnily pokaždé jeho očekávání, a dokonce se proti němu postavila jedna strana české emigrace. Zveřejněné ohlasy navíc navozují dojem, že jiné argumenty zůstaly ještě stranou, za textem kritického referátu. Připomeňme, že román byl zvláštní svým úhlem pohledu a stylem vyprávění – v něčem tajuplným a snovým, symbolickým a fantazijním; a pokud má být interpretace korektní, musíme říci, že autor chtěl vyjádřit *nemoc a intelektuální krach tehdejší Evropy* i narušenou schopnost lidí se dorozumět.

V té době, konkrétně v únoru 1943, přednesl Roman Jakobson na shromáždění newyorského kulturního kroužku kritický referát, dnes už u nás publikovaný a komentovaný. (Jindřich Toman, „Všem to připomínej...“, Kritický sborník 1994, č. 2.) Překvapuje nevlídností a výslovně formulovaným východiskem, dovolávajícím se „známého učence, vlastence a veřejného činitele“ Zdeňka Nejedlého. Jakobson vycházel z předpokladu, že situace světa je osudová a že je povinností literatury stanout „v odbojném šiku“. Dále zaráží, že rozhodně neprojevoval porozumění pro ironii Hostovského románu. Konečně je nečekané, že se Jakobson, výslovný mluvčí avantgardy, vůbec zabýval otázkou, na niž byla avantgarda alergická; zajímalo ho ztotožnění některých postav a vůbec vypravěčského úhlu s autorem. Jakobson dospěl k závěru, že postavy jsou nepravdivé, že v předválečném Československu takové neexistovaly a že se v souvislosti s postavou Kavalského má mluvit o zradě a o „páté koloně“ české a evropské inteligence. „Tak vzniká postava českého génia-zrádce, postava, pro kterou žádné předpoklady nejsou. (...) Ponechal-li Hostovský možnost ztotožnění svého hlediska s Ondřejovým, je nezbytným důsledkem této možnosti, že buď je Hostovský, anebo, což je mnohem povážlivější a nebezpečnější, celý intelektuální předvoj, celý kulturní svět ČSR, denuncován před veřejností.“ Co s tím, ptá se Jakobson, a to v situaci, kdy platí příkaz „jednoznačnosti uměleckých děl“. Proto z hlediska „sociálně kulturní funkce“ vyslovil výhrady k románu buď pro lživost, nebo pro přílišnou neurčitost.

Čas tenkrát rychle utíkal a zanedlouho mohl román *Sedmkrát* v hlavní úloze vyjít v Praze (1946). Předem byl ohlašován jako velký úspěch a hojně byl recenzován; mimo jiné ho reflektovala stať Jana Grossmana, a to v zásadní souvislosti s novou situací české literatury po válce. Grossman vítal Hostovského velmi příznivě – oceňoval analýzu duchovního typu moderního člověka před druhou světovou válkou. Vadilo mu však, že je příliš „reálná“, že v ní příliš dominuje ideová stránka a problematika a že postavy jsou konstruovány jako typy.

Jestliže má tato stať setrvat u Hostovského, nelze tehdejší literární křižovatku podrobněji rozebírat. Zřetelné však je, že Grossman vycházel ze zcela odlišného stanoviska než Jakobson. Pro Hostovského literární práci to byl ovšem problém aktuální a zásadní. Nabízely se různé a protichůdné možnosti: má se orientovat na „modelový“ typ prózy, anebo směřovat k větší konkrétnosti a určitosti (lokální, časové atd.)? Ostatně k Hostovskému doléhal také přátelský hlas vlivného amerického kritika Malcolma Cowleye, který ho v dopise (17. 9. 1945) pochválil, že *Sedmkrát* v hlavní úloze je výborný román a že mezi spisovateli dnes neexistuje nikdo, kdo by tak dobře, v tak efektivních symbolech vyjadřoval smysl individuální viny, která nás všechny postihuje. Mimo jiné pak vyslovil názor, že příběh měl být raději zasazen do imaginárního prostředí namísto do Čech, a dále mu radil, aby se sblížil s americkou literární praxí. Taktně Hostovskému doporučoval, aby více studoval techniku autorů své generace. Jmenoval Hemingwaye pro jeho způsob vyprávění příběhu bez autorských intervencí a Faulknera, zachycujícího situace tak, že krouží kolem nich, jako pes čenichá kolem bažanta a postupně se mu přibližuje.

Lze namítnout, že jde o marginální epizodu. Pro Hostovského to však byla zásadní otázka orientace jeho literární práce. Je třeba si uvědomit, že bytostně nedokázal psát o jiném prostředí, než které důvěrně znal. A že také prostě musel hledat nové publikum a „trh“. Mohl se asimilovat americkému literárnímu vkusu, aby se prosadil u nakladatelů. V následujících prózách se o to skutečně pokoušel, ovšem odlišným způsobem než mu doporučoval Cowley, totiž dramatizováním dějového napětí až do té míry, že jeho prózy měly blízko k žánru dobrodružného nebo špionážního románu. To ho naopak spojovalo s typem prózy Grahama Greena, s nímž se později osobně seznámil

(1948). Kromě toho se pouštěl do sarkastičtější polohy ironie, jak například dokládá *Dobročinný večírek* (1958). I tento román se setkal s neporozuměním, jež „poraněné káně“ vysloveně dráždilo.

Opět zdaleka k Hostovskému do New Jersey dolehla otázka, jestli má psát o evropské (případně americké) intelektuální chorobě, anebo má nabízet společenské (politické) „obrazy“ a kritická stanoviska. Kritický hlas patřil Kamilu Bednářovi, jehož recenze byla roku 1960 otištěna v pražském Plameni. Možná v dobré vůli hledal Bednář v Hostovského próze kritický obraz českých a evropských emigrantů v USA. Vnímal Dobročinný večírek jako kaleidoskopický portrét založený na napětí, avšak bez určitější sociální kritiky, které se prý autor z různých důvodů „neodvažoval“, ačkoliv by se dala očekávat. Ke kritice se Hostovský vyjádřil v dopise z června 1967. *„Mé nechutenství (nebo jak to nazvat) se týká obou kontinentů, či lépe – našinců na obou kontinentech. Myslím, že jsem už naznačil nebo přímo řekl, že mě část zdejšího krajanského tisku napadá, a to velmi ošklivě ‚pro přepjatou koexistenci‘. Poněvadž za některými útoky musí být lidé dost vlivní, tedy našinci z univerzit a tak, nemohu to brát jako legraci a mám a ještě mohu mít z toho nepříjemnosti velmi hmatatelné. Dále to nechci rozvádět. Jen říkám, že ‚kompenzace‘ z druhého kontinentu mě také neuspokojuje. Krátce: těžko je mi vyhovět, jak mi říkávaly zamlada ženy, než mi daly kvinde. S tím Plamenem je to také nedorozumění. Já bych jim sotva mohl dát autorizaci na Dobročinný večírek – na jiné knihy snad ano – protože Plamen je od prvního ročníku sledován na západních univerzitách, pokud mají slovanské oddělení, a byl to před léty Plamen (Kamil Bednář), který vybranými a zkomolenými citáty dal úplně jiný smysl té knížce a ještě mě sepsul mravně: prý bych mohl napsat objektivní knihu o USA, kdybych se prý... **nebál!**“* Bednářův názor zanechal v Hostovském nepříjemný osten, který ho zraňoval; stále ho trápil problém asimilace.

Pro osobní život Hostovského nebyl řešitelný, protože na něj stále více doléhaly svízele s nemocí, a potom bral jako další ránu, když sešlo z jeho připravované cesty do Prahy, kam měl přijet v létě 1968. Problém asimilace ho rozjitřoval, a proto trvale reflektoval své pocity exulanta. Svědčí o tom jeho vzpomínková kniha *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině aneb O ctihodném povolání kouzla zbaveném*, vydaná v Torontu roku 1966. Snad by bylo vhodné ocitovat

ještě odstavec ze zapadlého interview, které v českém časopise Telegram otiskla Zdena Salivarová. Na dotaz, jaký je jeho názor na poslání spisovatele, ať už žije doma či venku, Hostovský odpověděl v souladu se svým naturelem příkladem: „Dovolte mi, abych zabil dvě mouchy jednou ranou. To jest, co znamená exil a co znamená pocit vlastní důležitosti. Národové se nechlubí, že jejich literární velikáni v dobách krizí žili mimo národ.“ Dále Hostovský jmenoval Victora Huga a Adama Mickiewicze a pokračoval: „Mnohé francouzské encyklopedie obcházejí nezvratný fakt, že Victor Hugo žil v letech 1851-1870 v exilu. Říkají jen, že v tom bouřlivém a osudném roce 1851 Hugo opustil vlast. A nikoli že byl nucen opustit vlast. Tak to je jedna moucha. Ale když byla řeč o Hugovi, chci zabít současně i tu druhou mouchu... Ptali se autora Bídníků po návratu z exilu a v čase jeho největšího věhlasu, kdy a za jakých okolností se cítil nejslavnější. Chvilu přemýšlel a pak řekl: Bylo to po návratu do Paříže z mého exilu. To víte, že jsem byl dojat, když po tolika létech jsem zase dýchal vzduch Paříže. Tak jsem se rozhodl, že domů půjdu pěšky a odmítl jsem drožku. Byl už podmravný večer, když jsem se přibelhal k domu, který mi za pobytu v cizině nebyl zabaven. A poněvadž jsem už byl starší pán a poněvadž v Paříži najdete veřejné záchodky jen poblíž kostelů, tak podle starobylého zvyku jsem se vymočil na rohu vlastního domu, domnívaje se, že v tom přitím nikoho nepohoršuji. Ale chyba lávky! Z mého vlastního domu vyběhla má vlastní domovnice, jež mě ovšem nepoznala a praštila mě po hlavě koštětem, řkouc: Ty zatracený čuně, nestydíš se tohle dělat na veřejný ulici, a ještě ke všemu na dům Victora Huga? Nuže, tenkrát jsem se cítil tak slavný jako nikdy předtím či potom...“ Tento rozhovor, z něhož je cítit osobitý styl Hostovského, stejně jako připomenutá memoárová knížka znovu upozorňují, co se ani nedá dostatečně zdůraznit: pokud bychom nevnímali *sarkastickou ironii* jakéhokoliv jeho textu, odpovídali bychom špatně na otázku, jak reflektovat jeho tvorbu vzniklou v exilu, a na problém asimilace, který byl osobní i zásadní pro „cizince, který hledá byt“.

Žil v New Jersey, ale cítil vzduch Evropy a Čech. V jenom z posledních listů psal: „Milý příteli, piši odpověď na Váš dopis na loži v nemocnici, kde jsem měl během pěti neděl čtyři operace. Jsem vykučán jako slepice: močový měchýř vyoperován, prostata pryč, nevím kolik střev taky pryč. A pořád ještě žiji. Zkousím strašnými bolestmi,

ale žiji. Asi se jim podaří prodloužit mně bezbolestný (více méně) život o rok nebo dva. A tak se chystám s manželkou za dcerou do Verony na poslední návštěvu. Rád bych jako hrdina Flaubertova Listopadu před-smrtně se zahleděl do modrého světa italských měst. Naše literární poměry mě nezajímají. Proč by měly??“ (21. února 1973)

Uzavíralo se Hostovského dílo napsané osobitým způsobem, oscilující mezi reálností, snem, subjektivním pocitem a traumatem, což se může, nebo nemusí líbit. Žádná korektní reflexe to však nemůže opomenout. A nemůže nedbat jeho literárního vyznání opakovaného ve vzpomínkách: „*Jsem vypravěč, nic víc, nic méně. Ani filozof, ani sociolog.*“ Plně ho nepostihne ani žánrová šablona psychologické prózy, ani žádost o společenskou kritiku, ani americká asimilace, jež se mu nepodařila, ani hledisko avantgardy. Když ve své knize vzpomínal na rozhovor o nabídce režiséra Juliana Dassina zfilmovat Dobročinný večírek, psal možná s lítostí: „*Sliboval jsem si od našeho setkání něco, co bylo nad mé síly: abych mu vyložil symboliku Dobročinného večírku o duchovním exulantství každého moderního člověka vůbec v jakýsi jiný a nový děj, jenž by se mohl odehrávat všude na světě. Ale podle mne román má jako člověk tělo i duši, jedno neexistuje bez druhého, a já měl pojednou oddělit duši od těla, nebo ji vdechnout do těla nového.*“ Takovýmto přáním nemohl Hostovský nikdy vyhovět. Když současný český kritik bilancoval jeho dnešní posmrtnou situaci na literární a tržní scéně slovy „Byl člověk vidoucí a skeptický. I proto je čtenářský zájem o jeho dílo nevelký“ (Josef Chuchma), jenom se vyjádřil s logikou plně odpovídající roli komika zmíněné na počátku. Hostovský psal svou prózu o duchovním exulantství jako „poraněné káně“, a dalšímu očekávání, třeba ohledně optimismu a skepse, nechtěl sloužit.

Michal Příbáň Tvůrčí schizma (?) Roberta Vlacha

Zhruba od poloviny osmdesátých let, totiž od počátku perestrojky, se v literární kritice a zejména publicistice používá pojmu „mapování“, respektive „vyplňování bílých míst dějin naší literatury“. V polovině osmdesátých let samozřejmě bylo co mapovat nebo vyplňovat, a tak byl také důvod na tuto skutečnost upozorňovat. Deset let po převratu by se mohlo zdát, že vše podstatné z dějin naší literatury je přístupné jak v primární podobě, tedy v podobě původního textu, tak prostřednictvím poučené reflexe. Při bližším prozkoumání však zjistíme, že úsluví o vyplňování bílých míst se do kategorie klišé, ve slušné společnosti neužívaného, zřítilo bohužel o něco dříve, než byla ona bílá místa skutečně zmapována. Tato konference se má zabývat reflexí exilové literatury, můj referát se však týká autora, jehož dílo víceméně nereflektujeme, neboť jeho přítomnost v české literatuře málokdo z nás zaznamenal. Zda oprávněně, je otázkou kritérií, o nichž bychom měli přemýšlet.

Muž, o kterém budu hovořit, byl znám především jako esejista a prozaik, byl ovšem také básníkem, což se mu dařilo dlouho tajit, příležitostně překládal, jako univerzitní profesor samozřejmě publikoval řadu odborných studií, ale zejména byl významným hybatelem exilového literárního života, vydavatelem ve své době nejvýznamnější exilové edice a velmi aktivním publicistou. Nemluvím o Josefu Škvoreckém, byť by to mnohé pozoruhodně shodné rysy jejich životopisů připouštěly, mluvím o Robertu Vlachovi, a nehovořím o posrpnovém exilu, ale již o tom pounorovém.

Literatura pounorového exilu se od literatury druhého dvacetiletí liší v několika důležitých aspektech. Jedním z nich, pro literární život fakticky určující, je hospodářská situace ve světě a zvláště v Evropě v prvních letech po válce: položíte-li vedle sebe tituly ze Sixty-Eight Publishers a knížky z Vlachovy Sklizně svobodné tvorby, rozhodně si je nespletete, i když ze všech exilových edic padesátých let byla ta Vlachova graficky i technicky zřejmě nejdokonalejší – pochopitelně vedle produkce Křesťanské akademie. Důležitá je ale i jiná věc. Vedle nemnoha osobností typu Hostovského, Čepa, Němečka, Blatného, Peroutky, Součkové a několika dalších tvořili zázemí literárního života

také exulanti, kteří měli doma s literaturou jen málo společného a namnoze se začali krásné literatuře věnovat až po odchodu do emigrace. Do našeho dnešního povědomí se z nich přitom „prosadil“ málokdo. Prozaik a dramatik Jaroslav Strnad, který vydal letos v Torstu pozoruhodné vzpomínky Panoptikum, je jedním z nich: před odchodem do exilu byl v podstatě neznámým autorem maximálně lokálního dosahu. Antonín Vlach, vydavatel nejdůležitějšího literárního exilového časopisu padesátých let, totiž hamburské Sklizně, byl doma nevýznamným osvětovým pracovníkem.

Robert Vlach je podobným případem autora, který se ke knižnímu literárnímu debutu odhodlal až po příchodu do exilu. V roce 1948, kdy přes Polsko zamířil pro politický azyl do Švédska, mu bylo sice teprve 31 let, ale jeho životopis byl už tehdy mimořádně pestrý: měl v té době za sebou tři roky studií v Paříži a hlavně účast ve francouzském protinacistickém odboji. Z té doby také pocházejí – alespoň pokud je známo – Vlachovy první rukopisné básnické sbírky, částečně publikované až po jeho druhém odchodu do exilu. Tak jako mnozí ostatní s podobnými zkušenostmi se totiž po roce 1945 ani Vlach v osvobozené zemi příliš neohřál a ocitl se opět v zahraničí. Léta působil na univerzitě ve švédském Lundu, od roku 1958 ve Spojených státech nejprve v Greensboro a potom v Norman, kde na oklahomské univerzitě přednášel ruskou literaturu. Zemřel v lednu 1966, den po svých devětačtyřicátých narozeninách. (Mimochodem, pokud jsem v úvodu připomněl Josefa Škvoreckého, měl bych v tuto chvíli zdůraznit, že Robert Vlach byl o pouhých sedm let starší než Škvorecký: i těch sedm let však stačilo na to, aby oba dva vplynuli do odlišných kontextů a abychom je dnes vnímali jako představitele různých generací.)

Dříve než přikročíme ke komentáři Vlachovy literární tvorby, rád bych alespoň letmo připomněl jeho důležitou práci organizační. Dítka, které si Robert Vlach až žárlivě střežil, se jmenovalo Česká kulturní rada v zahraničí a její asi nejzávažnější aktivitou bylo spolupředsedatelství literární soutěže, jejíž vítězové byli „honorováni“ především doporučením soutěžní práce ke knižnímu vydání. Pakliže toto doporučení někdo vyslyšel, byla to obvykle edice Sklizeň svobodné tvorby, podnik v podstatě spojený opět se jménem Roberta Vlacha. Smysl literárních soutěží byl ovšem především stimulační: rada vytvářela

„institucionalizovanou představu“, že o původní českou tvorbu je v exilu zájem: to bylo důležité zvláště v době, kdy tam byla literární komunikace teprve v počátcích. Ale jakkoli tím vlastně říkám, že zásluhy na organizaci literárního života v exilu vydobily Robertu Vlachovi nezpochybnitelné místo v našich literárních dějinách, nemělo by nás to odvádět od Vlachovy tvorby, mimochodem v rámci exilu padesátých let poměrně rozsáhlé.

Vlach byl autorem takřikajíc trojjediným. Sám si zřejmě nejvíce zakládal na díle básnickém, které publikoval pod svým vlastním jménem, nejpozději v polovině padesátých let však souběžně s dílem svým, tedy Vlachovým, vytvořil ještě dílo dosud neznámého básníka Jiřího Kavky. Pokud jsem v pramenech studoval pozorně, neměl Vlach zájem svůj pseudonym prozrazovat, a příležitostní recenzenti buď Vlachovo přání respektovali, nebo nebyli o Kavkově identitě ani oni informováni: ve své napůl přehledové a napůl analytické stati *Česká poesie v exilu*, uveřejněné ve sborníku *Sklizeň svobodné tvorby* (č. 2/1958), použil Jaroslav Jíra dvojakou formulaci, podle níž „z básníků, kteří se projevili teprve v exilu, je Robertu Vlachovi blízký pseudonym Jiří Kavka, třebaže jeho talent je skoro protichůdný“. Jakkoli nesdílím Jírova kritéria (vyčítá například Vlachově poezii nedostatek „popřání sluchu sociálním otázkám a proudění doma“), musím mu dát za pravdu v tom základním. Vlachova raně exilová tvorba je tematicky málo objevná: stesk po domově, o nějž autor přišel vlastně nadvakrát, je nejnápadnějším rysem hned první sešitové sbírky *Verše z exilu* (Stockholm 1950; tato sbírka je mimochodem jednou z vůbec prvních publikací krásné literatury v dějinách pounorového exilu) a bude nějaký čas trvat, než přestane být hlavním tématem a stane se „jen“ všudypřítomnou okolností. Zálohu na příští básníkovu proměnu lze najít ve faktu, že ve Vlachově poezii jsou pojmy jako domov a vlast důsledně ztotožněny s autorovými nejbližšími; víra ve vlastní děti, víra ve smysl rodiny načas pootočí kormidlem Vlachovy tvorby. Básník Robert Vlach vydává na svou dobu kompozičně neobvyklou skladbu *Princezna* (Lund 1958), věnovanou dětství dcery a doprovázenou zřejmě jejími fotografiemi, a potom také výbor z dosud rukopisných pohádek *Veselé pohádky o psu Muďulovi* (Lund 1958). Sice zprostředkovaný, přesto však autentický prožitek dětství zdá se být Vlachovi východiskem a do značné míry poznamená další práce podepisované vlastním

jménem. Původní rysy jeho tvorby – tedy stesk, deziluze a především nepřekonatelná skepse – nicméně nemizí, nýbrž se stávají atributy Vlachovy básnické proměny v Kavku, či přesněji řečeno rozdvojení mezi Vlacha a Kavku. V již zmíněné studii Jaroslav Jíra poznamenává, že pesimistický Jiří Kavka „nedošel ještě k osvobodivé víře a lásce k člověku“, Karel Vrána (Pavel Želivan) v doslovu k posmrtně vydanému souboru *Labyrint* (Řím 1970) jako by namítal, že Vlach „miloval příliš nešťastného člověka a nosil ve svém srdci krvácející rány a tíživé smutky všech štvanců, poutníků, bloudících nomádů a námořníků bez přístavů“.

Třetí tvář téhož autora Roberta Vlacha byl satirik, podepisující se šifrou Alfa. Vlach si možnosti satiry v exilovém prostředí vyzkoušel ve sbírce básní a epigramů *Verše pro nikoho* (Londýn, 1952), záhy se však přiklonil k povídkám, které nicméně publikoval pouze utajeně: šifra nebyla samoúčelná, plnila své základní poslání. Zatímco raná veršovaná satira útočila na poměry v Československu a jen částečně se dotkla poměrů v exilu, Alfovy povídky, shromážděné mj. ve sbírkách *Zvolil jsem exil* (Londýn 1954) či *Cizinec mezi námi* (Lund 1956), se soustředí takřka výhradně na exilový svět. Panoptikum politických stran i jejich sebestředných mesiášských karikatur, které zaplavily exilové prostředí brzy poté, co západní země zvládly první nápor uprchlíků, inspirovaly Vlacha doslova k orgiím ironie a sarkasmu: básníkův smutek, vtělený do veršů plných bezmoci a patosu, se v próze úspěšně maskuje humornými jedovatostmi, které – domnívám se – jsou v soudobé exilové literatuře zcela ojedinělým dokladem schopnosti racionální, ba dokonce kritické sebereflexe.

V úvodu jsem hovořil o tom, že Vlachovo dílo je doma neznámé z jediné příčiny: nebylo zde totiž vydáno, a to ani takříkajíc stopově. Těžko se divit, sám bych jako vydavatel mnoho důvodů k takovému riziku nenašel: Vlachova poezie začasté postrádá nezbytnou míru originality, která by garantovala ne-li čtenářský úspěch, tak alespoň přežití v paměti literárního historika – byť, sluší se připomenout, dobová exilová kritika nacházela v jeho poezii dokonce příležitostné stopy máchovské. Čtení satirické prózy, jakkoli jde o texty formálně jednoduché, oscilující někde mezi Haškem a Šimkem s Grossmannem, zase předpokládá přinejmenším elementární znalost situace politického exilu v prvních letech po únoru, tedy předpokládá řekněme netuctového

čtenáře. (Vím, že tento výklad je už víceméně metodologicky překonaný, ale v tomto zvláštním případě navrhuji o něm přemýšlet: Vlach své satirické povídky prokazatelně chápal jako politikum adresované konkrétním čtenářům v konkrétním čase.) On a jeho dílo jsou zajímaví od chvíle, kdy si uvědomíme, že nekonečnou vzdálenost mezi tvorbou básníka Jiřího Kavky a satirika Alfy musel bezmála každý den, kdy vzal pero do ruky, urazit jeden jediný autor. Chceme-li, můžeme to nazvat tvůrčím schizmatem, nepochybně hodným pozornosti badatelů.

Vlachův případ ale otevírá ještě jednu otázku, kterou nicméně na tomto fóru nevyřešíme. Zázemí exilové literatury let sedmdesátých a osmdesátých relativně dobře známe. Literární špičky typu Josefa Škvoreckého, Milana Kundery, Jiřího Gruši a několika dalších figurují v našich představách na pozadí mnoha a mnoha dalších jmen, která se přirozeně a kontinuálně objevují v edičních plánech nejrůznějších nakladatelství. Nositelé těchto jmen se totiž dožili převratu a v podstatě se plynule vrátili nebo vstoupili do kontextu dnešní *jedné* české literatury. Autoři literárního zázemí exilu prvního dvacetiletí, ať už se převratu dožili či – většinou – nikoli, se až na výjimky vlastně návratu dosud nedočkali. Jakkoli mohou být jejich životní příběhy ještě mnohem zajímavější, než byl ten Vlachův, jejich tvorba nemilosrdně zestárla, takže ztratila potenciální čtenáře, a k tomu je fyzicky velmi málo dostupná, čímž – bohužel – obvykle odrazuje badatele. Důsledkem je pak skutečnost, že – opět odhlédnuto od Hostovského, Čepa, Blatného, Součkové apod. – exilovou literaturu padesátých a šedesátých let vnímáme jako literaturu regionálního významu, hodnou jen minimální, a navíc poněkud shovívavé pozornosti. Autory srovnatelné úrovně, kteří publikovali ve stejné době doma nebo v posrpnové době v exilu a jejichž dílo je dnes bez problémů dostupné, zahrnujeme coby historikové nesrovnatelně větší péčí. Zdvihnout železnou oponu mezi námi a málo atraktivním exilem pounorového dvacetiletí dá zřejmě ještě hodně práce.

Kristián Suda

Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové

V podtextu výrazu „česká literatura vzniklá v zahraničí“ zaznívá snaha překlenout či zrušit uměle vytvořenou hranici mezi takzvanou exilovou literaturou a literaturou poválečných Čech. Přitom dobře víme, že obě strany zahrnovaly do korpusu literatury (aniž by trpěly nějakými dekonstruktivními tendencemi) i texty, v nichž lze spatřovat jen příznaky doby a různá svědectví politických sporů. Snaha o celistvé vnímání české/národní literatury se zdá samozřejmá (ostatně na to jako první poukazyval v exilu Petr Den), předpokládá však, že se zbavíme oboustranných klišé.

Především literatura vzniklá v zahraničí v období 1948-1968 nese v sobě stigma označení *exilová literatura*, a nikoli *literatura v exilu*, jak je to třeba běžné v německé literární historii. Z mnoha důvodů byly totiž tyto texty na obou stranách nejen vnímány na pozadí politických či ideologických sporů, ale převážná většina z nich byla skutečně výrazem vztahu exil – domov či komentářem fenoménu vyhnanství, ať už v podobě triviální literatury nebo v realistickém obraze či v existenciální rovině. Toto schéma tkví svým způsobem v tradici pojmání smyslu a funkce literatury v Čechách; naneštěstí ovlivnilo i recepti autorů, kteří tento rámec nerespektovali či nevnímali (nebo kteří překročení *hranice* nepovažovali za jakési automatické vyjádření určitých hodnot).

Dílo Milady Součkové vydané v exilu po roce 1948, respektive její básnická tvorba tohoto období, se často interpretuje jen jako lyrická reminiscence motivů, jež Součková ztvárnila již ve svém prozaickém díle, jako parafráze sentimentální (gessnerovské) idyly, která ve fragmentech zašlých obrazů minulosti a domova zachycuje odlesk ztracené Arkádie.

Možnost vnímat dílo Milady Součkové nyní v celku, jak v kontextu reedice její prozaické tvorby třicátých a čtyřicátých let, tak v souvislosti s její literární pozůstalostí, patrně okruhy výkladu autorčina poválečného díla rozšíří.

Není možné tu sledovat celé poválečné básnické dílo Milady Součkové. Rád bych se pozastavil alespoň u první básnické sbírky *Gradus ad Parnassum*.

Zarážející je především dlouhý časový odstup, s nímž *Gradus ad Parnassum* v zahraničí vychází (16. svazek edice Sklizeň svobodné tvorby, Lund 1957). Nejen jedenáctiletá pauza od poslední vydané knihy v Praze, ale i doba, během níž jednotlivá čísla sbírky vznikala, svědčí o konfliktech, s nimiž se Součková vyrovnávala. Jestliže celek prvního oddílu sbírky, oddíl parafrází a odkazů k Svatopluku Čechovi, K. J. Erbenovi, Juliu Zeyerovi a Antonínu Sovovi, vznikal převážně ještě před rokem 1945, pak ostatní části jsou komponovány z veršů napsaných později jak v Čechách, tak již ve Spojených státech. Ještě na podzim roku 1956 se Součková v korespondenci zmiňuje, že druhou polovinu sbírky přepracovává, a datace jedné z básní oddílu *Z mého života* dokládá, že práci na rukopise zakončila až na jaře 1957. Už z tohoto nezvyklého časového rozpětí rozsahem nevelké sbírky se zdá, že ony stupně k vyrovnání se s poválečnou situací a exilem byly pro Součkovou složité a že jejich tenorem jen těžko mohla být pouhá lyrická evokace již jednou prožitých, ustálených obrazů vzpomínek. Z dnešního hlediska je podle mého názoru zřejmé, že jednotlivé oddíly sbírky už ve svých názvech (*Český Parnas*, *Z mého života*, *Ex Ponto*, *Gradus ad Parnassum*) poukazují ke konkrétním dobovým souvislostem a důsledkům autorčina exilu.

Verše z konce války jsou sice hrou a odkazem ke klasice českého básnictví, zároveň jsou však plné otevřeně pojmenované skepse. Není tu nic z nadějí, nic ze slávy dobových veršů konce války. Válka nepřinesla ...*nic z oné epiky, již život vypráví / ni z bájesloví Čech a Středohoří / nic z oněch idylických rozřešení, / jen s vlnou na osení české lyriky.*

K času války ve sbírce poukazuje jen znovu rozehraný erbenovský obraz smrti i malosti v postavě selky z dvojrománu *Odkaz/Zakladatelé* a trpká zmínka o bitvě v *šestašedesátém roce*, o bitvě, která je v románu *Neznámý člověk* vylíčena jako onen osudový zlom veškeré střeoevropské idyly a evropské civilizace vůbec.

Je-li někde evokován obraz idylické minulosti, pak částečně v druhém oddíle sbírky, časově poznamenaném smrtí matky i předzvěstí krachu demokratického režimu (*Benešovy „demokracie“*, jak poznamenává Součková v korespondenci): v rychlých, jakoby vytrácejících se útržcích paměti, se střídajícími se obrazy dětství, měšťanské idyly, s topografií milovaných míst a jejich podobou v řeči, to vše

konfrontováno opět se skepsí a opuštěností člověka, pro něhož je *jedinou nadějí, že může dál psát romány.*

Připomeňme: přes relativní úspěch románu *Bel canto* nakladatelství Melantrich další román odmítlo, neboť dílo Součkové nesplňovalo „nové“ nároky kladené na literaturu. Její tvorba je už tehdy pokládána za elitářskou atd. *Hlava umělce* vychází až díky Jiřině Haukové v malé edici Pamir. Rukopis *Svědectví*, literární deník druhé republiky, je po přijetí v nakladatelství Práce autorce náhle vrácen a román *Neznámý člověk* navrhuje Družstvo Dílo vydat až v roce 1949.

Kompozice celého druhého oddílu sbírky *Gradus ad Parnassum*, nazvaného *Z mého života*, je vlastně od básně *Rodokmen* až k závěrečným dvěma básním cestou k hranici tohoto uzavřeného světa minulosti a Čech. V obou závěrečných básních náhle vystupuje prudce do popředí odlišná topografie: v první (*Můj životopis*), v úmyslně zastřené, kryptické podobě, motiv Itálie, v druhé (*Lingvistická óda*) náhle jasné světlo mořského pobřeží, jehož takřka mytologická scénérie odkazuje k prvotním smyslovým vjemům a prožitkům, k šťastným okamžikům před jejich pojmenováním.

*Básnit mou řečí, je mi věru málo
vždyť ani nechci, aby měla slova
ať je jen slaná jako pokožka
průzračná jako živý rosol v moři.*

...

*nač ještě hlásky, slova, verše, rýmy
literatury?! Smlčím je, smlčím.*

(Lingvistická óda)

Počátek, zárodek, obraz prvotního vjemu, podoba či znak oné chvíle, než člověk cokoli vysloví a pojmenuje, než počne koloběh historek a historie, než vůbec poprvé vykřikne, je jedním z ústředních motivů Součkové. Vzpomeňme jen, kolik jejích próz končí motivem zrození, u něhož asistují symbolické postavy, sudičky, pradleny. Hledání podoby tohoto okamžiku, jeho vyjádření a zkoumání bylo v prozaickém díle u Součkové především věcí vypravěče, často vnitřně nesmírně komplikované postavy, která s úpornou důsledností sleduje, zaznamenává, odkrývá, zpochybňuje a ironizuje stopy paměti, zcizuje tyto

stopy svými převleky a komentáři, aby je uchránila před nebezpečím povrchního uchopení, aby se vlastně ze všech v dané chvíli dostupných perspektiv (mužského a ženského rodu) dotkla prvních tvarů počátečních chvil, tváří, gest. Přes všechnu vypravěčovu virtuozitu i důslednost byl však, zdá se, subjekt vypravěče stále „pouhým“ znakem románu, který hranici mezi smyslovým znakem a textem umění nenarušuje.

Verše *Básnit mou řečí, je mi věru málo / vždyť ani nechci aby měla slova* jsou bezpochyby výrazem oné touhy vymanit se ze stávající sítiny řeči a překlenout její hranici; podobné důsledky této skepse zaznamenal u nás jedině Jiří Kolář, v širším než českém kontextu se však potřeba proměny prostoru řeči vyjevovala nejen v literatuře, ale i v jiných druzích umění.

Shodou okolností se potřeba překročit hranice vlastní řeči kryje s nutností vyrovnat se s existencí politického vyhnanství. 5. dubna 1948 oznamuje Milada Součková-Rykrová svou rezignaci na místo kulturního přidělence Československé republiky a současně svou rezignaci oznamuje i Státnímu departmentu Spojených států. 8. dubna vychází pak její prohlášení v *New York Times*. V těchto dokumentech narazíme vedle přímých a jasných formulací na tři pro nás důležité odkazy. Objevuje se tu, pokud vím, jediná zmínka o činnosti Součkové v době protektorátu: *Jen náhodou jsem ušla Gestapu, které umučilo spisovatele Vančuru a Kratochvíla, s nimiž jsem za války spolupracovala v podzemním odboji*. Dále text obsahuje odvolání na nedávné podobné prohlášení Ivana Blatného v Londýně; prohlášení o rezignaci však zahrnuje i závěrečnou větu, která svědčí o patosu chvíle, i když naplnění jejího smyslu by se s poetikou Součkové slučovalo jen velmi obtížně: *Také moje místo české spisovatelky je mezi těmi, kdo násilí spáchané na mém národě otevřeně odhalují a potírají*.

Exil jí však vedle elementárních existenčních starostí nepřinesl jen ztrátu domova, rukopisů, knihovny – vedle oficiálního odsouzení otevřel totiž propast mezi ní a pražským okruhem. Bezprostřední soukromé dopisy nejbližších přátel, reagujících na zprávu o jejím odchodu do exilu, si nic nezadají s hysterií oficiálního jazyka dobových tiskovin: *...dal bych vždy přednost Zápotockému před Zenklem... nebo ... v tobě vykřiklo to buržoasní prostředí, v němž jsi od malička vyrostla a které vytvářelo tvou povahu, sobeckého, ctižádostivého člověka,*

individualisty, pro něhož jeho já je celým vesmírem... apod. Tato svědectví se jednou jistě stanou cenným pramenem studia „malých“ dějin a obecné kultury tohoto období.

Přes zjevnou bolestnost osobních konfliktů se téma exilu odrazí v celém díle Součkové jen v jediném oddíle této sbírky, který je zároveň posledním článkem její časové kompozice. Oddíl nazvaný *Ex Ponto* zahrnuje jen čtyři básně, z nichž tři jsou věnované třem osobnostem, které v jejím životě a tvorbě zaujímají klíčové místo: Jindřichu Chalupeckému, Ivanu Blatnému, Zdenku Rykrovi. Ani v jednom verši se motiv vyhnanství, emigrace, nebo jakákoli výčitka, narážka či odpověď na politickou a morální situaci ovšem nevyskytuje, ani z jednoho verše nevyčteme stížnost na lidský úděl. Báseň věnovaná Jindřichu Chalupeckému je spíše evokací Lhotákova nebo Grossova obrazu, tedy pro Součkovou obrazu nenávratně ztraceného času, a je svou stavbou ne nepodobná básni z prvního oddílu sbírky (*Neznámý pohled na Prahu*), dedikované Zdence Braunerové. Také báseň věnovaná Ivanu Blatnému je vlastně soukromou evokací ztraceného času, ačkoli zvláštním způsobem předznamenává pozdější Blatného poetiku *Starých bydlíšť*. Jediné, co vlastně v tomto oddíle skutečně odkrývá motiv autorčina exilu a jeho konfliktů, jsou titul oddílu a motto – obojí převzaté z Ovidiova textu – a navíc jazykem originálu jemně zastřené; titul oddílu je jinými slovy určením místa, respektive stručným konstatováním místa, kde básně vznikly. Motto žádné z básní neslouží ani jako její předznamenání, ani se nepodílí na dešifrování textu či zdůraznění jeho významové orientace. Motto celého oddílu v daném kontextu slouží výhradně jako izolovaná zpráva čtenáři (*Násó, jenž v krajině tomské již není občanem novým, z getského břehu [...] posílá tento svůj spis*), zatímco motto jednotlivých básní působí jako skryté depeše osobě, které je báseň dedikována (*...ty, jenž smýšlení mé nesmíš kdy v pochybnost brát*). Zatímco básním věnovaným Chalupeckému a Blatnému, dvěma umělecky nejbližším bytostem Prahy čtyřicátých let, lze přičíst nostalgický epistolární charakter, úvodní a závěrečná báseň (věnovaná zemřelému Zdenku Rykrovi) jsou svědectvím zcela zásadní básnické proměny, jež spoluurčovala veškerý další princip spisovatelova tvoření a vnímání světa. V básni dedikované Zdenku Rykrovi Součková poprvé (bez shledávání vnější, náhodné podobnosti) vstupuje do paralelní topografie světa; do prostoru, jehož mapu

netvoří politické dějiny a politické hranice, ale který se vymezuje mytologiemi, přírodními živly, epickými osudy a jejich příběhy, doteky milované osoby, tradovanými povídkami i pojmenováním rostlin, řečí fragmentů lidského díla, do světa tvořeného analogiemi lidských gest, nářečí a útržků slov nad svazkem petržele.

To je ten pravý smysl tolik zmiňovaného okamžiku: nikoli v obraze manýristického prožitku, ale v schopnosti rychlého (bystře ženského) spojení objektů, významů, mýtů a situací tohoto světa: paprsku světla ve vinohradském domě, v přítmi Palladiovy villy a v bostonském interiéru; tržiště u Faneuil Hall, na Rhodu, v Bechyni, hvězdy nad zvrácenou hlavou a v Dantově verši. Minulost, paměť, vzpomínka, Deleuzovy smyslové znaky se tu mísí s přítomnou situací, protože jinak by přítomnost neměla pro Součkovou smysl.

Báseň z oddílu *Ex Ponto*, věnovaná Rykrovi, je počátkem linie, která se v celé šíři uplatnila v následujících sbírkách, především v *Alla Romana*, *Případ poezie* a samozřejmě v *Sešitech Josefíny Rykové*. Toto překročení hranice skutečným básníkem je snad ještě zřejmější v úvodní básni oddílu *Ex Ponto – Velký podzim*. Je to bezesporu skrytý vrchol sbírky, kde Součková (navazujíc na *Mluvicí pásmo*) opouští radikálně stopy lyrických básníků, poetického komentáře, příležitostných veršů a vydává svou básnickou přítomnost do celku světa.

*Jsem v zavanutí větru, měním zvíře v bajku
zažihám hvězdy v prachu Východu
přes pěnu vln, hor, hřbety pasátů
rybářské sítě stínu mraků v oceánu
rád měním barvy listí, srsti, kontinentů
v cypřiši Arna, atlantickém cedru
jsem hudba divů světa na pobřeží Rhodu
kudy se sunou stíny impérií, křížů
jsem v soli slz, slin, moří kontinentů*
(Velký podzim)

Ono „jsem v“, tato mnohost „pobytů“ v oddílu *Ex Ponto* definitivně Součkovou (jako spisovatele) vysvobozuje z outěžku domova jako jediného, jednu provzdu daného místa, jako jediného počátku. Autor se tak stává nepřímo součástí epiky a dění světa, který zároveň svým

jazykem stmeluje, konfrontuje, a tak stále znovu utváří, a který mu zároveň zaručuje jeho skrytost.

Závěrečný oddíl sbírky, nazvaný stejně jako celá sbírka *Gradus ad Parnassum*, je pak vlastně shrnutím triády této stupňovité cesty: v prostých, takřka všedních situacích matně zrcadlí evokace antických motivů – viny, snu, ztajeného (vlastně i sebeironického) poznání *vyhnanství* autorky.

S výjimkou *Pastorální suity* rozvíjí Součková svou touhu po přítomnosti v celku světa i ve svém zbývajícím díle. Slova, výrazy a spojení různých jazyků (italštiny, angličtiny, francouzštiny, němčiny) se stále více prostupují, a tato síť jazyků se proměňuje v krajinu řeči, která nejen postihuje originální význam, ale také odkazuje k místu i okamžiku jeho vnímání, stejně jako k jeho smyslovým kvalitám.

...*smísit veliký obraz onoho světa s tímto světem a přítomným okamžikem*, píše Henry Miller, s nímž Součková spolupracovala v předválečné revue *The Booster a Delta*. (Není jistě náhodou, že tato věta je i mottem oddílu Ódy Kolářovy sbírky *Ódy a variace*.) Citace a parafráze se vrství, jako bychom jejich dešifrováním měli prostupovat labyrintem paměti, a jít tak stejnou cestu jako Součková sama. Stopy dějin, „malých“ dějin (stopy nálad, drobných událostí, sentimentu, zvyků a mentalit) *neznámého člověka* se uchovávají nejen ve fragmentech věcí, interiérech či krajině a jejich obrazech, ale i v podobách slov.

(This work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation, grant No.: 134/1998)

Alena Zachová

Paměť jako vnitřní vztah k celku

Paměť, tedy to, co si vybavujeme, na co vzpomínáme a co pokládáme z minulosti za podstatné, je záležitost do značné míry ambivalentní jak z hlediska života jedince a jeho životního příběhu, tak z hlediska historie obecně. V uplynulém století proto převládaly tendence nahradit „nespolehlivou“ subjektivní, avšak jedinečnou zkušenost člověka objektivní realitou, a paměť proto nebudila velkou důvěru. V literatuře se s tematizací paměti setkáváme v poslední době stále častěji, ať už je prezentována formou historických faktů a jejich reinterpretací (v rovině odborné nebo beletristické), anebo – což se v případě tématu paměti objevuje častěji – nejde o fakta, nebo převážně o fakta, ale o zachycení základních pocitů a pohnutek, které jsou určující pro naplnění osudů jednotlivců, rodin i celých společenství. Zároveň tyto pocity a pohnutky konstituují ve svém důsledku základní prvky paměti. Paměť představuje významné téma i pro dvě generačně příbuzné spisovatelky – Miladu Součkovou (1899-1983) a Marguarite Yourcenarovou (1903-1987).

Na první pohled rozdílné autorky spojuje celá řada podobností už vnějšího charakteru: obě se narodily na přelomu století v malé evropské zemi, Součková v Praze, Yourcenarová v Bruselu, obě dosáhly ve svém prostředí významného vzdělání i postavení, prošly složitým osobním životem, obě v 80. letech umírají ve Spojených státech. Kromě toho, že je spojují především podobné zkušenosti, je si zvláštním způsobem blízké i jejich literární dílo. Jako autorky jsou umělecky obtížně zařaditelné, dokonce bývají označovány za literární solitéry. Zatímco Součková svoje beletristické rodinné memoáry – pokud tak můžeme žánrově označit romány *Odkaz*, *Zakladatelé* a povídkový soubor *Neznámý člověk*¹⁾ – napsala na přelomu 40. let, Yourcenarová na své trilogii *Bludiště světa*,²⁾ jejíž poslední díl zůstal nedokončen, pracovala od 70. let. Přesto existuje mezi těmito texty jistá spřízněnost.

V době, kdy vyšel *Odkaz* a *Zakladatelé*, bylo již zřejmé, že Milada Součková je originální a nepřehlédnutelnou literární osobností. Její dílo se však natolik odlišovalo od ostatní dobové produkce, že nevzbudilo jednoznačnou odezvu.³⁾ Skutečnost, že autorka nebyla doposud adekvátně začleněna do domácího literárního kontextu, způsobila

společenská realita, protože po roce 1948 u nás její texty nesměly vycházet. K vážným pokusům o interpretaci Odkazu a Zakladatelů přispěla především Věra Lišková obsáhlou a dodnes podnětnou studií O některých problémech nového románu z roku 1941.⁴⁾ Označuje tyto texty za autobiografii s inovovanou románovou formou. Odlišnost spatřuje především v uspořádání dialogu (dialogický je i vnitřní monolog), ve smývání hranic mezi vnější a vnitřní řečí, dále v tom, že dialogy nahrazují i popis postav a situací, texty nemají skutečnou fabuli, ale vyjadřují spíše dobové ovzduší a společenskou atmosféru, že jejich podstatnou součástí je také humor, jakási neosobní komika. Kapitoly jsou tvořeny shlukem fragmentů, nemají gradaci ani ukončení, realita v nich žije a vyvíjí se sama ze sebe. Lišková pokládá autorku za básničku poezie a tragiky banality, jejíž koncepce – tak odlišná od typického realistického románu – prozkoumává únosnost této nově využívané umělecké metody.

Z hlediska námi sledovaného tématu paměti však v těchto dvou románech zaujme zvláště jedna ze zmiňovaných rovin: zachycení toho, co bychom mohli označit jako životní styl, kulturu v užším slova smyslu na přelomu století,⁵⁾ atmosféru „belle époque“, což Součkovou mimo jiné spojuje právě s Yourcenarovou. Odkaz a Zakladatelé jsou romány o rodinném životním stylu – můžeme říci středních vrstev. Nejde však o biografii v pravém slova smyslu, vypravěč není ústřední postavou. O narození holčičky (v textu se o ní hovoří jako o dítěti nebo dceři) se dozvíme pouze z dějových fragmentů a autorka nám sdělí pouze ty údaje o příbuzných matky a otce, které s rodinným životem korespondují. Vůbec nás však neseznamuje s vnějšími společenskými poměry a jejich rolí v životě rodiny, nedočteme se nic o tom, co si postavy myslí o politice nebo o veřejném životě. Dobu, v níž prožívají svoje osudy, můžeme posoudit pouze ze strukturování rodinných vztahů, z informací o služebných, návštěvách, stravování, o způsobu cestování, prožívání volných dnů a letních prázdnin, dokážeme si udělat představu o průběhu dne, zvláště ženských postav, zjistíme, jak se oblékaly, jaké nosily účesy, s kým se stýkaly, o čem se bavily. Ale dozvíme se také o světě jejich morálky a předsudků, o hranici mezi tím, co je vhodné a co už nepřípustné (jde především o situace běžné rodinné morálky: například tatínek raději mamince platí peněžní částky, jenom aby s ní nemusel jet v neděli na dostihy, a maminku to

nepohoršuje; maminka zatajuje ceny nových šatů a klobouků, aby se tatínek nezlobil, že moc utrácí; maminka tajně podporuje svého bratra apod.). Podobné scény vypovídají o míře pokrytectví, které společnost víceméně toleruje a které René Girard⁶⁾ označuje jako tzv. organickou lež, při níž není podvádění a porušování morálky primární – člověk se jí dopouští především proto, aby měl klid a nebyl vystaven nepříjemnostem, a o morálních dopadech svého chování vůbec nepřemýšlí.

Pro oba romány je typická ještě jedna, naprosto podstatná dimenze, a to reflexe. Autorský subjekt s ironickým, i když laskavým odstupem relativizuje chování postav, dobové poměry i zmiňovaný životní styl, a uvádí je tak do širších souvislostí. Charakteristická je například dušičková scéna v Odkazu, v níž pan Toman s rodinou jede na hřbitov a do jeho přemýšlení o hrobu rodičů a špatně provdané sestře zasahuje autorský subjekt. Čtenář se tak dozvídá, jak věci v budoucnu dopadnou: „*Kamennou hrobku, tu ti vystaví tvoje děti. Tvoje dcera, nejmladší, dnes ještě nenarozená, ta bude také po tobě, ta bude naléhat, aby tvoje hrobka byla nádherná; před tvým pohřbem si koupí dva klobouky, poněvadž se nebude moci rozhodnout, který z nich jí lépe sluší.*“⁷⁾

Svět každé generace je relativně konstantní, jak uvádí Jan Patočka,⁸⁾ změny se odbývají netematicky, většinou bez našeho uvědomění, a teprve reflexí je můžeme skutečně zaznamenat a pochopit svět nově prostřednictvím vzpomínky, upomenout se na minulé a pokusit se těmto prožitkům i nově porozumět. Reflexe však nezachycuje věčné struktury, ale perspektivu, z níž se věci ukazují tím, čím jsou. A tady jsme zřejmě u podstaty románů Milady Součkové. Její fragmenty paměti zachycují to, co bychom označili jako domov, důvěrně známý svět (i s jeho přednostmi a podvody). Rozumíme mu (Gadamer hovoří o případech „tichého srozumění“⁹⁾), víme, co si v něm počít, ničím nepřekvapuje, je spjat s našimi tradicemi a my jsme v něm pevně zakotvení (především sociálně a emocionálně). Součková totiž, i když zaznamenává jistou strukturu – popisovaný životní styl probíhá strukturovaně, jinak to asi nejde –, nesměruje ke struktuře nebo k modelu, ale k jsoucnu, které má povahu události. A právě události jsou obsahem jejích textů. Začleníme-li dění, předměty nebo činnosti do událostí, nabývají nový kontext, patří k nim jejich osud, příběh, který je rozšíří o nové souvislosti a především o smysl.¹⁰⁾ Připomeňme například scénu, v níž budoucí manžel sleduje Marii, její sestru a služku

vracející se z divadla a přitom mu jejich postavy splývají s třemi Gráciemi nad domovními dveřmi: „*Tři gracie sklonily hlavu pod římsu, snaží se ho zahlédnout, usmívají se na něho dolů. Rozevírají před ním desky a ukazují mu, že čp. 560 patří Dominiku Tomanovi. Jaké jsou na domě dluhy? Co se to pane opovažujete!*“¹¹⁾

Smysl událostí je ale propojen jiným způsobem, než je budována nebo rekonstruována struktura, proto jsou romány Milady Součkové strukturně tak těžko uchopitelné. Informace v jednotlivých dějových fragmentech nejsou řazeny ke strukturám, do nichž by logicky náležely, ale vytvářejí asociativní řetězce spojené vnitřní logikou (například potřeba vnější prezentace dcery pana Tomana se projevuje nejen honosnou hrobkou, ale i příslušně honosným kloboukem, ve scéně s Gráciemi se zase prolínají zamilovanost a touha po nevěstě s nesentimentálním uvažováním podnikatele).

V Neznámém člověku je sféra soukromí představována podobným způsobem jako v uvedených románech, návaznost na předchozí děj je zřejmá i z opakujících se motivů, na něž se povídky odvolávají. Tyto motivy jsou v textu využity i ke zpochybnění paměti a také je můžeme vnímat jako autorčinu hru se čtenářem. Příkladem může být příběh se zmrzlinou objednanou k sestřiným narozeninám v jedné z povídek Neznámého člověka. Motiv vypravěči okamžitě připomene oblíbenou rodinnou historku spojenou s hostinou, na níž se podávala zmrzlina ve tvaru koblíhy. Tehdy teta Mildová vzala jednu do ruky a vykřikla: „*Teta Mildová se červená, směje: hned jsem si myslila, co je to za divný nápad, po tolika jídlech, taková těžká věc, jako jsou koblíhy.*“¹²⁾ Citace je z Odkazu a scéna se odehrává na Mariině svatbě. V Neznámém člověku je stejná situace vložena do jiného kontextu: „*...mamin-ka se už baví s majitelkou závodu, znají se již dlouho, vždyť odtud byla objednána zmrzlina na sestřiny křtiny; byly to koblíhy ze zmrzliny a teta Mildová vzala jednu do ruky a vykřikla. Všichni se smáli, teta Mildová se začervenala: hned si myslila, že je to divné, aby po tolika těžkých jídlech přišly koblíhy.*“¹³⁾

Opět je tady podstatná událost, příběh, který je přítomný v rodinném povědomí. I když okolnosti jsou již zapominány, emocionální jádro, nálada příběhu zůstávají uloženy v paměti a zajišťují jak dynamiku určité vzpomínky, tak případnou potenciální možnost její další aktivity.¹⁴⁾

Pro Neznámého člověka je však na rozdíl od předchozích románů charakteristická konfrontace mezi sférou soukromí, rodinného života postav, a klíčovými historickými událostmi probíhajícími během jejich života (například války prusko-rakouská, rusko-japonská, 1. světová, nebo vznik samostatného státu). Společenské a veřejné dění je však v povídkách uspořádáno na podobném principu jako soukromí postav. Historická fakta jsou představována v sousedství vzpomínek účastníků, jsou citově zbarvena konkrétními detaily, pro dějiny nepodstatnými (například počasím a náladou dne, v němž se děj odehrál, přesným popisem důležitého místa). Ačkoliv historická paměť je relativně spolehlivější, protože je založena na zjistitelných nebo změřitelných událostech, její výsledná podoba se od mechanismu příběhu zmrzliny ve tvaru koblihy příliš neliší. Například v povídce Císařské narozeniny je jednoznačný údaj o čase, během něž se děj odvíjí: 18. srpna 1916, v den císařových narozenin, se otec vsadil s profesorem Brandlem o pytel mouky, že Rakousko válku prohraje. Smysl vzpomínky však autorka zpochybňuje: „*Náš otec měl pravdu: kdekdo si to zapamatoval. Po desítkách let, když již zemřel profesor Brandl i náš otec, lidé říkali: pamatujete se ještě, jak se váš pan otec vsadil s profesorem Brandlem o pytel mouky, že Rakousko prohraje? Dnes už nikdo neví, že v té sázce (...) byla skrytá narážka na to, že pan Brandl nechá sebe a celou rodinu hladovět, než by koupil pod rukou kilo mouky...*“¹⁵) V podtextu jde především o odvahu otce vyslovit nahlas názor, pokládaný v té době za velezradu, a přiblížit tak válečnou společenskou atmosféru, nikoli o sázku samu, ta však vešla do paměti.

Jiným příkladem je proměna historické události v živý obraz nebo mapu, jak tuto skutečnost označuje sama autorka; člověk se nemůže dozvědět ani si zapamatovat všechny dostupné informace o jakékoliv události, proto se mu časem známá fakta přetvářejí do jakéhosi schématu, v němž vedle objektivní skutečnosti (jako je čas nebo místo) hrají rozhodující roli subjektivní asociace, jejichž základní složkou je opět emocionální zbarvení, jedinečná zkušenost, která událost dynamizuje. Podobně si vypravěč prostřednictvím otcových i vlastních vzpomínek vybavuje bitvu u Sadové: „*Vidím nádhernou mapu – rytinu, v jejích rozích jsou polonahé ženské a mužské postavy; jedna z nich má na hlavě věnec z rákosí, puškvorců a tavalníků, bedra má opásána provazy z leknínů (...) ženská postava – podobná našim sestřenkám,*

*když se koupávaly v rybníce a počkaly si s bičem na ty mládence, kteří je chtěli překvapit. Je krásně urostlá jako naše nejmilejší sestřenka...*¹⁶⁾ Teprve v takto stylizovaném secesním obraze si vypravěč představuje tři armády, konkrétní počty vojáků, jména generálů apod. Ať již jde o událost důležitou pouze pro jedince nebo událost s celospolečenským dopadem, smysluplnost jim vždy dodává prožívající člověk jako originální osobnost. Skutečnost pojatá tímto způsobem vytváří prostor pro zvláštní intimitu, která je pro texty Milady Součkové tak typická.

Prolínání osobní a společenské roviny v povídkovém souboru *Neznámý člověk* je charakteristické také pro trilogii Marguerite Yourcenarové. V tomto případě jde o jiné pojetí rodinných memoárů: autorka v nich zvýrazňuje autenticitu ich formou, autorský subjekt je průvodcem a zároveň komentátorem děje (v našem případě není podstatné, jsou-li všechna fakta uvedená v textu v souladu se skutečností). Podstatné je, že také Yourcenarová zaznamenává atmosféru přelomu století, rodinný život a životní styl svých vrstev, a podobně jako Součková zachycuje prostřednictvím fragmentů detaily ze života své babičky, matky a otce. Popisuje styl výchovy, oblékání, stravování, rozvržení dne, návštěvy, cestování, zařízení domů a bytových interiérů, ale i atmosféru rození a umírání, což jsou předěly v historii každé rodiny důležité; například v případě matky a strýce autorka evokuje doslova poslední dny a minuty jejich života, z úmrtních fotografií, oznámení, kondolenčních listů a vzpomínek pamětníků si vybavuje podrobnosti oblečení, předmětů i dobových zvyklostí.

Jiným způsobem než u Součkové se však v trilogii projevuje reflexe; nemá podobu především ironické relativizace událostí, ale spíše intelektualizace prožitků. Popisovaný příběh autorka začleňuje do stále širšího významového kontextu, a dodává mu tak nadčasovou platnost. Při popisu umírání a pohřbu v roce 1903, z hlediska historie všedního dne jistě zajímavého, zachází autorka do takových podrobností, jako je přesná hodina vysvěcení rakve, popis obřadu apod. Vyšší významovou rovinu tvoří úvaha o matce a jejím předčasném odchodu z pohledu dcery, již dospělé ženy, která z dalšího vývoje historie rodiny usuzuje, jak by se asi matčin život odvíjel dál. Poslední rovinu tvoří návštěva jejího hrobu po více než padesáti letech, v níž autorka popisuje cestu do Belgie přes Holandsko a Německo a konfrontuje svoje

soukromé záležitosti s atmosférou poválečného světa. V Münstru se stala svědkem znovuvysvěcení katedrály vybombardované za války: „*Já sama, americká přítelkyně, která mě provázela, a holandský šofér; jenž nás vezl, my všichni jsme měli na rok 1944 vzpomínky stejně trpké: nebyly to tytéž vzpomínky, jako měli Vestfálci. Cítili jsme se jako vetřelci a nesví uprostřed té slávy, (...) v níž jsme vystupovali jako včerejší nepřátelé a dnešní cizinci.*“¹⁷⁾

Vzpomínky na matku a její rodinu se prolínají s návštěvami muzeí, historických památek a se současným celospolečenským děním, na jehož pozadí se ukazuje, k jak dramatickým změnám v posledním století došlo a jak obtížně sama autorka hledá mezi těmito událostmi propojení: „*At' jsem dělala, co jsem dělala, nedařilo se mi najít nějaké pojítko mezi sebou a lidmi zde pochovanými.*“¹⁸⁾

Přesto dál navštěvuje příbuzné a místa, v nichž předkové žili, shromažďuje rodinná alba, zaznamenává vzpomínky pamětníků, objíždí archivy a ověřuje údaje v matrikách. Snaží se zachytit podstatu toho, co zásadním způsobem ovlivňovalo jejich názory a životní styl, zjistit, co z toho ještě přetrvává v našich genech a naší paměti a jaký z nich lze čerpat smysl a význam. V textu se prolínají historické události a vzpomínky, v nichž autorka vystupuje jako malé děvčátko, s komentáři dospělé ženy, sečtělé a vzdělané intelektuálky.

Svět povstává z události;¹⁹⁾ pouze vstoupí-li události do vztahu, můžeme nalézat souvislosti a smysl. A právě tato kritéria charakterizují na první pohled rozdílné autobiografické texty. Romány i povídky Milady Součkové jsou beletrií v pravém slova smyslu, Marguerite Yourcenarová se žánrově více přibližuje memoárové literatuře. Pro obě je však typická práce s detailem, fragmentárnost děje, reflexe popisovaných událostí, analytický a intelektuální přístup, který zamezuje pronikání sentimentu a zajišťuje jejich vzpomínkám nadosobní platnost.

Odkazy a poznámky:

- 1) Romány *Odkaz* a *Zakladatelé* vyšly v edici *Čin* v Praze 1940, *Neznámý člověk* byl podle vyjádření autorky napsán v roce 1943, knižně vydán v USA roku 1962, u nás soubor poprvé vyšel v Českém spisovateli v Praze 1995.

- 2) Pietní vzpomínky, první díl trilogie Bludiště světa, vyšly roku 1974 (česky 1988), druhý díl Severofrancouzské archivy roku 1977 (česky 1988), třetí díl A co? Věčnost vyšel roku 1988 (česky 1998).
- 3) Blíže například Karel Milota: Návrat ke staré dámě: Prózy Milady Součkové. In: Lidové noviny, 20. 9. 1990. Příl. Literární noviny, roč. 1, č. 25 (1990), s. 5.
- 4) Věra Lišková: O některých problémech nového románu („Odkaz“ a „Zakladatelé“ Milady Součkové). In: Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové. Praha, Melantrich 1945, s. 11-38.
- 5) Např. Bedřich W. Loewenstein upozorňuje na fakt, že u nás zcela chybí výzkumy občanského všedního dne, kultury bydlení, forem komunikace a společenských styků, způsob výživy apod., na jejichž na základě lze teprve dospět k výpovědím o kultuře v užším slova smyslu. In: My a ti druzí. Brno, Doplněk 1997, s. 223.
- 6) René Girard: Proustovské světy. In: Lež romantismu a pravda románu. Praha, Československý spisovatel 1968, s. 161-188. Girard však zároveň upozorňuje na to, že mezi mikrokosmem salonu a makrokosmem národa existuje rozdíl pouze v měřítku, a proto problém pokrytectví není vůbec nevinný.
- 7) Milada Součková: Odkaz. Praha, Čin 1940, s. 19.
- 8) Jan Patočka: Přirozený svět jako filosofický problém. Praha, Československý spisovatel 1992, s. 82-90.
- 9) H. G. Gadamer: Řeč a rozumění. In: Člověk a řeč (Výbor textů). Praha, Oikúmené 1999, s. 30-44.
- 10) Zdeněk Neubauer: O posvátnosti místa (Genius Loci). In: Golem a jiná vyprávění o symbolech a podivuhodných setkáních. Praha, Sus liberans 1998, s. 95-101.
- 11) Milada Součková: cd., s. 102.
- 12) Milada Součková: cd., s. 163
- 13) Milada Součková: Neznámý člověk. Praha, Český spisovatel 1995, s. 22.
- 14) Jan Patočka: cd., s. 89-90. Autor připomíná skutečnost, že jsoucno se vždy jeví v určitém náladovém zabarvení a tím jsou zatíženy i vzpomínky. Tyto nálady jsou však něčím dynamickým, v nich tkví možnost našich aktivit a v nich se také vztahujeme k životu a světu.

- 15) Milada Součková: Neznámý člověk, s. 78.
- 16) Milada Součková: Neznámý člověk, s. 11.
- 17) Marguerite Yourcenarová: Bludiště světa. Praha, Odeon 1988, s. 37.
- 18) Marguerite Yourcenarová: cd., s. 39.
- 19) Zdeněk Neubauer: cd., s. 100.

Ladislav Soldán

Josef Baby Kratochvil – vědec, skaut a spisovatel

Nelze bezpochyby dělat z Josefa Antonína, jak byl Baby Kratochvil pokřtěn, spisovatele většího významu, než jaký mu přísluší. Ale poměrování jednoho s druhým, respektive spíše vzájemná obviňování nejsou v rodině Kratochvilů neobvyklá. Stačí si přečíst třeba román *Avion* od Babyho syna Jiřího...

Na druhé straně, když bývalo nejhůř, dokázali si bratři Josef (1915) a Antonín (1924) Kratochvilovi pomoci. Připomeňme, že Antonín, o devět roků mladší než Josef, je literární kritik, historik, esejista, publicista a kulturně politický činitel poúnorového exilu, známý u nás do roku 1989 především ze svého působení v Rádiu Svobodná Evropa. V roce 1948 žili oba v Brně; Antonín zde pracoval jako redaktor, Josef – se skautskou přezdívkou a literárním pseudonymem Baby – jako učitel. Po únorovém puči Josefa přeložili do Osové Bitýšky, v roce 1950, kdy mu bylo zakázáno vykonávat učitelské povolání, se uchýlil jako správce jednoho statku na Šumavě. Když se oba bratři rozhodli v roce 1951 opustit republiku, nezvolili cestu přes šumavské hvozdy, ale odešli do Rakouska na jednom místě v lužních lesích jižní Moravy. Tamější krajinu znal totiž Baby dokonale z doby svých studií na brněnské lesnické fakultě, kde pod vedením profesora E. Bayera prováděl výzkum vodního ptactva u lednických rybníků. (Články na toto téma publikoval Josef Kratochvil v časopise *Československá ornitologie*.) A když jsme se již zmínili o počátku jeho vědeckých aspirací, dodejme, že po absolutoriu učitelského ústavu v Brně (1934) začal Kratochvil před druhou světovou válkou studovat při zaměstnání filozofickou a lesnickou fakultu. Studia oborů pedagogika a filozofie však vzhledem k zavření vysokých škol za tzv. protektorátu dokončil až po roce 1945.

Vraťme se ale ještě k přechodu státní hranice, který byl na podzim roku 1951 obtížnější než v únoru 1948 anebo bezprostředně po něm. Josef Kratochvil kromě bratra vedl na svobodu i několik dalších osob. Jednou z nich je dnes osmdesátiletá žena jménem Helena Cibulka, která žije v USA ve státě Oregon. Její manžel, Čech, již zemřel. Neznáme exilové osudy této paní, víme jen z dopisů, které adresovala svému bratrovi, že začínala v Austrálii a že se ani po přesídlení do

Spojených států nemohla věnovat literatuře a žurnalistice. Ale víme, že v mládí se jmenovala Drahomíra Gajdošová, že byla redaktorkou Národní obrody a že vystudovala zemědělskou fakultu. A že jí roku 1946 vyšla kniha próz pro mládež Stříbrný smích v Nakladatelství brněnské tiskárny. A zmíněný bratr? Šlo o Zbyška Gajdoše (1914–1986), syna brněnského překladatele, redaktora a básníka Adolfa Gajdoše. V Rájci žijící učitel Zbislav Gajdoš, po matce Polák, byl pro svoje hluboké náboženské přesvědčení dvakrát (po roce 1948 a pak za dvacet let po krátkém návratu zase) vyloučený ze školského působení. Je znám rovněž jako tajně vysvěcený kněz východního obřadu a autor dvou svazků pamětí a vzpomínek, vydaných po listopadu 1989.

Proč uvádíme tyto podrobnosti? Kvůli souvislostem, někdy zjevným, jindy skrytým. Chceme poukázat hlavně na prostředí, v němž Josef Kratochvil žil a které formovalo jeho názory. A rovněž na skutečnost, že oběma Kratochvilům nešlo v emigraci jen o osobní ambice, ať již spisovatelské, vědecké nebo kulturně politické. Konkrétně Josef Kratochvil měl vždy na paměti službu skautskému hnutí a jeho ideálům.

Ted' se však musíme vrátit až do doby, kdy se teprve rodila přezdívka Baby, do let jeho středoškolských studií. Po prvních článcích a reportážích uveřejňovaných ve skautském tisku začal roku 1933 v časopise Anděl strážný vycházet na pokračování román Stateční hoši, jímž si Kratochvil, podepsán skautským jménem J. K. Baby, získal jméno mezi autory dobrodružné literatury pro chlapce. Roku 1995 vyšel v Třebíči tento román již počtrnácté, a to ještě nemohl být po čtyři desetiletí vůbec editován. Předmluvu k němu napsala Jiřina Prekopová, která také finančně zajistila jeho vydání. Připomeňme, že Jiřina Prekopová, bývalá skautka z generací seznamujících se s katolickým skautingem až po druhé světové válce, je psycholožka zabývající se problémy rodinných vztahů. Titul získala v emigraci, kam odešla nedlouho po roce 1969.

Kratochvilova knižní prvotina patří k prózám z oblasti chlapecké dobrodružné literatury skautského zaměření a přes jisté znaky rané práce (viz například stavbu dialogů a především nehovorovost jejich promluv) snese porovnání s tím, o co v tomto žánru usiloval Jaroslav Foglar, který byl o osm let mladší než Kratochvil a který začal psát nějakou dobu před ním. Časopisecká verze Statečných hochů sice

o rok předcházela knižní prvotinu Foglarovu, zato Foglarův román *Přístav volá!* byl hned v roce 1934 odměněn Cenou nakladatelství Melantrich.

Nemíníme se tady Kratochvilovými skautskými prózami z období před odchodem do exilu zabývat podrobněji. Je však nutné konstatovat, že na rozdíl od Jaroslava Foglara byl Josef Kratochvil zastáncem skautingu opírajícího se o katolické základy, což je také na poslání i výstavbě Statečných hochů zřetelně znát. Již v této knize se objevují náznaky pozdějšího směřování autora. V souborech *Povídky našeho lesa* (1941), *Příhody našich zpěváčků* (1943; doma vydáno až v 90. letech) anebo *Kožošek s podtitulem Příběhy sýkory moudivláčka z povodí Moravy* (1949) a dalších prózách se sice skautská tematika úplně neztrácí, ustupuje však přece jen do pozadí, neboť zde převažuje tematika přírodní. Z žánrového hlediska jsou tak teď Kratochvilovy povídky bližší spíše příběhům Jaromíra Tomečka, který v té době také začínal publikovat, než přírodním prózám Foglarovým.

Jako doklad uveďme způsob, jakým se dívá na svět kolem sebe jeden z Babyho hrdinů v příběhu s typicky skautskými atributy, jako jsou život v táboře, zvyky, morálka, hry, železný zákon pomoci bližnímu, uctívání věčných sil přírody: „Brzy nato se skláněl nad hnízdem pěkně vystlaným, z něhož si ho prohlíželo pět hlaviček a otvíralo se pět zobáčků. (...) Tu mu zachřestilo pod nohama. Mezi travou utíkala smaragdová ještěrka.“ Jistě, podobné dojmy najdeme i v prózách Foglarových. Ale u Kratochvila nemají jen funkci dějového rámce, nejde pouze o přírodní popisy.

Jen letmo jsme se zmínili o Babym coby skautu-katolíkovi. U zrodu tohoto přesvědčení, jež našlo výrazné uplatnění nejen v Kratochvilových skautských prózách, ale i lyrických prózách přírodních, stál spisovatelův otec, novotomistický filozof a historik filozofie Josef Kratochvil (1882-1940), mimochodem přítel zmíněného Adolfa Gajdoše. (Gajdoš například uspořádal sborník ke Kratochvilovým padesátinám.)

Josef Kratochvil starší byl za svých studií na gregoriánské univerzitě v Římě spolužákem P. Stuchlého, který do Československa přivedl řád salesiánů a spolu s ním katolický skauting. Díky otcovým kontaktům se Baby Kratochvil setkal již v dětském věku se skautingem poprvé na orelském sletu v roce 1922, za středoškolských studií vstoupil

do Junáka (1927), zúčastnil se jamboree v Maďarsku a měl možnost se osobně poznat s další významnou osobností tohoto hnutí, A. B. Svojsíkem, s nímž se později sprátelil. Úzké kontakty se Svojsíkem i s dalšími významnými představiteli skautingu, po únoru nemilosrdně potíraného komunistickým režimem, trvaly po celou dobu emigrace. Kratochvilova činnost byla oceněna nejvyššími skautskými řády a vyznamenáními, například Stříbrnou šipkou v roce 1985. V té době byl také jmenován ministrem školství československé vlády v exilu a po smrti Vladimíra Fanderlíka se stal náčelníkem exilového Junáka.

Významná byla Kratochvilova exilová dráha akademická, pokud ovšem nemáme předsudky proti Svobodné ukrajinské univerzitě v Mnichově. Podobně jako další emigrantské organizace – a nikoli jen v komunistickém světě – si totiž získala pověst instituce, v níž se dobře dařilo nejrůznějším zpravodajským centrálám. Na Svobodné ukrajinské univerzitě začal Kratochvil působit roku 1954, následujícího roku získal docenturu a od roku 1961 se stal profesorem. Věnoval se zoopsychologii a zoosociologii, z výrazných vědeckých osobností se seznámil například s Konradem Lorenzem, pod jehož vlivem razil pojem etologie. V tomto oboru se stal Kratochvil uznávanou kapacitou. Jako etnopsycholog cestoval za polární kruh, do pouští Kalahari a Namib v Africe, kde zkoumal život stádních zvířat, do Izraele a na Island. Poznání ze svých cest zúročil jak ve svých vědeckých pracích, z nichž některé publikoval rovněž ve vícejazyčném periodiku *Ethologie*, které založil a redigoval na Svobodné ukrajinské univerzitě od roku 1974, tak v cestovních črtách, fejetonech a povídkách s přírodní tematikou; některé z nich, vydané v exilu česky i v jiných jazycích (včetně severských), najdeme ve výběrové Kratochvilově bibliografii zařazené na závěr trebičského vydání *Statečných hochů*.

Pokud se týká Kratochvilovy mnohostranné aktivity v exilu, bývá někdy přeceňováno jeho působení v časopisu *Skaut-exulant*. Toto periodikum vycházelo sice jeho zásluhou již od roku 1952, ale na rozdíl od některých jiných exilových časopisů z té doby jen v xeroxované podobě. Po roce 1990 byl *Skaut-exulant* přejmenován na *Čs. skaut-junák v zahraničí*. Pod tímto názvem vycházel zpravidla jen čtvrtletně, přestože byl ohlášen jako měsíčník. Ne vždy kvalitní úroveň měla rovněž vícejazyčná vědecká revue *Ethologie* s příspěvky v němčině, češtině a ukrajinštině. Přinášela hlavně stati vskutku etologické,

odborné, ale byly zde také publikovány články z kulturně politické sféry, především exilové, v druhé polovině 80. let pak i domácí, československé. Bylo by jistě užitečné věnovat se všem, kteří z Československa do Ethologie pod fingovanými jmény anebo pod šiframi přispívali, ať již prostřednictvím Josefa nebo Antonína Kratochvilových. Kromě dalších to byla například dnes již zesnulá Anna Fickerová, která se – hlavně po listopadu 1989 – podílela i na vydávání některých publikací Antonína Kratochvila, v nichž tento autor kromě jiného přispěl ke zmapování dějin československého exilu, zvláště její nejsilnější vlny po únoru 1948. Od devadesátých let intenzivně spolupracoval s Filozofickou fakultou brněnské Masarykovy univerzity, na níž také přednášel.

Do sféry působnosti junáckých organizací v exilu spadá také činnost Josefa Kratochvila v oblasti pedagogiky. V tomto oboru získal první zkušenosti již doma, hlavně po roce 1945, ovšem nejprvnějším počinem bylo vydání skautské příručky *Mezi skauty-junáky* (1939), na níž participoval s několika spolupracovníky z různých oborů. Po roce 1945 vyšla jeho příručka *Ptáci* (1946, spoluautor Jan Hostáň). V exilu na ni Kratochvil navázal publikací *Kniha o životě zvířat* (vydané ve švédském Lundu roku 1957). Kromě toho publikoval několik menších příruček podobného typu v němčině anebo v češtině a podílel se také na některých vícejazyčných sbornících, které vycházely v rámci ediční řady *Má vlast*.

Nedocenená a zároveň málo známá je dále činnost Československé dálkové školy v exilu, jak Baby Kratochvil nazýval skautské tábory, jichž se od druhé poloviny 50. let, zvláště v prázdninových měsících, účastnily děti emigrantů, samozřejmě jen z takových rodin, které si to mohly finančně dovolit. V emigrantském tisku je například zmínka o jednom z prvních skautských letních táborů spjatých s letní školou, který se v roce 1957 uskutečnil na zámku Huttenfeld, od roku 1960 se údajně některá z podobných soustředění konala v Norsku. Kratochvil pro tyto tábory – a vůbec pro děti krajanů, s nimiž udržoval kontakt – vydával vlastním nákladem také čítanky, slabikáře, učebnice zeměpisu, dějepisu i literatury, které byly součástí edice *Má vlast* (Stuttgart, Oslo).

V Německu Josef Kratochvil přednášel nejen na Svobodné ukrajinské univerzitě, ale i na Vysoké škole zemědělské v Hohenheimu

(etnopsychologii), Vysoké škole zemědělské ve Stuttgartu (zoosociologii), od roku 1959 působil v tomto městě i na gymnáziu a od roku 1964 se podílel na činnosti tamního Městského muzea. Jako etnopsycholog spolupracoval s několika zoologickými zahradami v Německu a ve Švýcarsku, dále s biologickou stanicí ve finském Oulu a byl členem vedení Norského polárního ústavu v Oslu. V současné době žije jako emeritní senátor a profesor Svobodné ukrajinské univerzity v německém Kemnatu poblíž Stuttgartu.

Josef Kratochvíl patří k těm českým vědcům z vlny pounorového exilu, kteří se v cizím prostředí výrazně uplatnili a dosáhli mezinárodního ocenění. Za poměrně vysoké postavení v kulturně politické hierarchii československého exilu vděčil úspěchům v akademické sféře, práci vzdělavatelské, vyjádřeno slovem, jehož se používalo třeba v sokolské organizaci, a činnosti ve skautském hnutí, jemuž zasvětil především svůj spisovatelský talent. Také z těchto důvodů – hodnotíme-li Kratochvílovo literární dílo po odchodu z vlasti – se jeho tvůrčí talent značně rozdrobil a rozplynul v osvětové sféře. V první fázi exilového působení otiskl spoustu menších příspěvků v krajanském listu Hlasatel, který vycházel v USA, v Českém slově i v dalších periodikách. Méně již Kratochvíl publikoval v periodikách zakládaných anebo oživajících v dalších poločasech českého nebo československého exilu, například v římských Studiích.

Pominuli jsme zde Kratochvílovu účast a význam jeho osobnosti jako zpravodajce exilového protikomunistického odboje. To přísluší jinému registru a odboru, nikoli literární historii. Je ovšem skutečností, že Josef Baby Kratochvíl svou činnost v exilu a hlavně svoje působení ve skautském hnutí, které si kladlo etické cíle, vždy chápal jako boj proti totalitnímu režimu v bývalé vlasti. V roce 1948 byl ostatně oceněn uznáním ministerstva obrany Československa „za významnou účast a podporu národního boje směřujícího k osvobození za druhé světové války“, jak stálo na oficiálním dokumentu, který podepsal tehdejší ministr národní obrany Ludvík Svoboda. V osmdesáti letech se pak Josef Kratochvíl stal nositelem Řádu M. R. Štefánika „za práci pro exil“ – takto hodnotila jeho působení československá vláda v exilu.

Michal Bauer

Milan Kundera pod dvěma tyraniemi

Dílo Milana Kundery přitahuje pozornost české literární kritiky již více než čtyři desetiletí a – zejména od 70. let – vzbuzuje i zájem západoevropských a amerických literárních kritiků. O Kunderovi a jeho knihách vyšly stovky statí, recenzí, nejrůznějších studií, autor poskytl řadu rozhovorů, zúčastnil se některých anket.

Jedním z nejnovějších souborů, který poskytuje obraz recepce Kunderova díla především v anglofonní a frankofonní kritice, je kniha *Critical Essays on Milan Kundera* (vyšla v řadě *Critical Essays on World Literature*, McGill University, Montreal, hlavním editorem byl profesor Robert Lecker). Tento svazek kunderovských studií a rozhovorů uspořádal slavista **Peter Petro**, působící na University of British Columbia ve Vancouveru, a vydalo ho newyorské nakladatelství G. K. Hall & Co. na jaře 1999. Peter Petro je autorem titulů *Modern Satire: Four Studies* (1982) či *History of Slovak Literature* (1995), překládá ze slovenštiny do angličtiny (Martina M. Šimečku), publikuje statí o slovenské, české a ruské literatuře, též komparatisticky zaměřené.

Kniha se skládá z několika částí: je to editorův Úvod a dále oddíly Recenze, Rozhovory, Otevřená psaní a Stati a eseje; na konci je dosti strohá výběrová bibliografie, která uvádí několik knih a časopisecky otištěných studií o Milanu Kunderovi, které byly vydány především v New Yorku, a soupis Kunderových knih přeložených a vydaných v angličtině: *The Farewell Party* (New York, Penguin Books 1977, přeložil Peter Kussi), *The Art of the Novel* (New York, Grove Press 1986, přeložila Linda Asherová), *The Book of Laughter and Forgetting* (New York, Penguin Books 1986, přeložil Michael Henry Heim), *Life Is Elsewhere* (New York, Penguin Books 1986, přeložil Peter Kussi), *Laughable Loves* (New York, Penguin Books 1987, přeložila Suzanne Rappaportová), *Immortality* (New York, Grove Weidenfeld 1990, přeložil Peter Kussi), *The Joke* (New York, HarperCollins 1992, s poznámkou, že tento definitivní překlad byl zcela korigován autorem), *Slowness*, *Testaments Betrayed* a *The Unbearable Lightness of Being* (všechny tři knihy New York, HarperCollins 1995, přeložila Linda Asherová). Soubor *Critical Essays on Milan Kundera* tvoří práce amerických, kanadských, francouzských a výjimečně i českých kritiků.

V Úvodu Peter Petro připomíná cestu Milana Kundery k americkému čtenáři, tedy jeho proslulost nejprve v českém kulturní prostředí a poté i ve francouzském. Do tradice středoevropské literatury podle něj patří svým experimentálním, skeptickým a relativizujícím přístupem, který se odráží v jeho tvorbě. Petro uvádí v této řadě Franze Kafku, Hermanna Brocha, Witolda Gombrowicze a jmenuje ty, které sám Kundera řadí mezi autory přispívající k obnově moderního románu (Cervantes, Rabelais, Diderot, Sterne). Stranou nemůže zůstat ani tradice české literatury – Vladislav Vančura, Karel Čapek, Jaroslav Hašek. Rozsah Kunderova zájmu není vyčerpán jen literaturou, ale zahrnuje i film, hudbu, umění, historii. „Jeho fascinující muzikologické pojednání týkající se moravské hudby bylo při prvním anglickém vydání jeho triumfálního románu *Žert* označeno jako příliš výlučné téma“ (s. 1-2).

Petro píše, že dnes jen velmi málo z Kunderovy tvorby může být posuzováno jako nezajímavé: jsou zde recenze jeho děl, jež ho označují jako významného prozaika, romanopisce, poutavé rozhovory, studie odborníků diskutujících různé stránky jeho díla, časté příznivé hodnocení Kundery jako literárního fenoménu, jeho uznávání po celém světě, jak o tom svědčí i řada ocenění a prestižních cen.

Tituly zabývající se Kunderou jsou tak četné, že jsou již publikovány samostatné bibliografické svazky, například kniha *Glena Branda Milan Kundera: An Annotated Bibliography* (New York, Garland Publishing 1988). Různé přístupy ke Kunderovi a jeho dílu jsou představeny v souboru *Milan Kundera and the Art of Fiction: Critical Essays*, který uspořádal *Aron Aji* (New York and London, Garland Publishing 1992). Najdeme zde jak mezinárodní a severoamerické reflexe Kunderova díla, tak odborné práce i přátelské vzpomínky zabývající se mnoha aspekty prozaikovy osobnosti, a to nejružnější úrovně. (O knize informuje Petr A. Bílek v článku *Kunderovské anglofonní reflexe*, *Tvar* 1996, č. 14, s. 17-18.) Příspěvky Petrova souboru zpětně osvětlují první reakce na Kunderu jako nového autora, jsou tedy důležité pro poskytnutí diachronního obrazu Kunderova vnímání, a je zde reflexe posledních Kunderových knih. Napsali je nejen literární vědci, kteří se zabývají českou literaturou (Maria Němcová Banerjee, Elizabeth Pochoda) – Češi či kritici českého původu jsou zastoupeni výjimečně (Milan Jungmann, Lubomír Doležel) –, ale i významní

spisovatelé (John Updike, E. L. Doctorow), kteří Kunderovy knihy posuzují také z hlediska severoamerického literárního trhu, fluktuace módy, přijímání cizích autorů. Příspěvky se vyznačují senzitivním přístupem k textu, ale objeví se v nich i odstup, protože dílo „východoevropského“ a „disidentského“ autora hodnotí „zavedení“ spisovatelé (Petro se domnívá, že ho nejsou schopni ocenit). Pro příklad: *Paul Theroux* (v souboru Petera Petra není zastoupen) v *New York Times Book Review* (příspěvek *Small Novel, Large Stories*, 28. 7. 1974, s. 7) uznává Kunderovu velikost jako autora povídek („short-story writer“), ale uvádí, že Kunderův humor není možné ocenit kdekoli, tedy popírá – podobně jako někteří jiní kritici – univerzálnost Kunderovy kvality. Tak bývá Kundera řazen do kategorie „disidentský spisovatel“, neboť zbavuje západního čtenáře iluzí o despotickém politickém systému.

Proti Therouxově kritice románu *Život je jinde* vystupuje ve své recenzi *Maria Němcová Banerjee*, která ho nazývá románovým mistrovským dílem. *Elizabeth Pochoda* se v další recenzi věnuje románu Valčík na rozloučenou, v němž nalézá vazby k literatuře 18. století, fraškám plným úkladů, zastírání, mrazivých rozuzlení. Obě autorky oceňují Kunderu jako prozaika, který si hraje s žánrem. Kunderova pozice disidentského spisovatele není tedy prvořadá, protože o žánru lze diskutovat bez ohledu na politický dosah díla.

Tento druh hravosti („playfulness“) oceňuje *John Updike* v recenzi *Czech Angels*, která se zabývá Knihou smíchu a zapomnění (původně publikováno v roce 1983 v Updikově knize *Hugging the Shore*; recenze byla napsána někdy v roce 1980). Updike na počátku oceňuje originalitu knihy. Shrnuje Kunderův osud, s některými drobnými nepřesnostmi, a nazývá ho Adamem znovu a znovu vyháněným z ráje: poprvé ze socialistické idyly jeho mladistvých představ, podruhé z národního pokusu civilizovat tuto idylu v kratičkém Pražském jaru 1968, potom ze země s ruskou nadvládou vůbec; naposled je zbaven role občana, čímž je míněna ztráta českého občanství. „Tak hluboké a zraňující pády utvářejí běh života většiny amerických spisovatelů, takže se odvíjí netečně a tupě jako život rajčete, a je malý zázrak, že Kundera je schopný spojovat osobní a politické významy tak snadno jako Camus“ (s. 22). Updike demonstruje téma zapomnění, jež je podle něho u Kundery nenuceně všudypřítomné, na příkladu fotografie, kde na Gottwaldově hlavě zůstala Clementisova čepice i po

likvidaci jejího majitele. Updike poukazuje též na téma smíchu, na jeho podobu ve Směšných láskách a jeho proměnu v Knize smíchu a zapomnění. „Ale téma smíchu je v pozdějších Kunderových povídkách propracováno až k bodu, kdy už dál nemůže být pociťováno jako smích. Kundera je sice obratný a hýří paradoxy, ale je příliš těžkomyslný na to, aby byl zábavný; ke své těžkomyslnosti nemůže dodat ani ten dotyk tradiční náboženské rezignace, která proměňuje depresi ve vesmírný humor („cosmic humor“) Kafky nebo Bruna Schulze, raného Malamuda nebo Gogola. Kundera je ve srovnání s nimi dítětem osvícenství, a pokud záhady existují, objevují se u něj v rovině psychologické a sexuální“ (s. 23). Analýzy smíchu spjatého se sexem převažují nad smíchem samotným. Sex je u Kundery ve skutečnosti smutný a smích krutý, píše Updike. Proklamované osobní svobody Západu nejsou pro Kunderu osvobozením. Kundera evokuje nátlak komunistického režimu, který proniká i do sexuálních aktů, do sexuálního soužití; veřejná nahota Západu se mu potom jeví jako neškodná. V Kunderově spleťtém univerzu se objevují i andělé, kteří jsou zlí, škodolibí. Tančí v ulicích Prahy, aby oslavili, jak píše Updike, politické vraždy, tančí v kruzích, dokud se nevznesou k obloze. „Anděle nezahubí víra v komunismus, Kundera s nimi jednou tančil v kroužku a pamatuje si tu blaženost“ (s. 24). Kdo jednou vypadne z jejich kruhu, už nikdy nepřestane padat, už nikdy nezastaví pád. Updike uzavírá: „Kunderova próza představuje stejný povrch, jako je povrch rozbitého zrcadla, na kterém jasně se zrcadlíci fragmenty leží smíchány s kousky netřpytivého stříbra. Zdá se, že komunistická idyla, již jako mladý věřil, v něm stále přetrvává, třebaže ji zesměšňuje a nepřipouští si ji. Nikdy sám sobě nepokládá otázku – nejzajímavější politickou otázku tohoto století –, proč zdánlivě nezbytné znovurozdělení majetku vede v komunistické podobě k tak zrůdnému obětování individuální svobody. Proč se musí idyla, nic víc než pouze idyla, změnit v noční můru? Kundera líčí terorizování a pokoření intelektuála v totalitarismu s křišťálově průzračným mistrovstvím („with crystalline authority“), nicméně nám říká, že veškeré barbarství má kořeny v nebi, v rozmarech bez odpovědnosti“ (s. 24). „Spisovatel ze socialistického světa nemůže být na Západě v jiné než nepřijemné pozici. Nemůže než námi pohrdat pro naše levné svobody, naše zákeřnější otroctví (...), není ještě jedním z nás. Je vnímán hlavně jako cizí, člověk, který nás znejistňuje. (...)

Taktiky přežití se liší. Solženicyn si ve Vermontu staví svou vlastní železnou oponu a pokračuje v hromobití, jako by byl stále uvězněn v Rusku. (...) Kundera – který se nakonec po všech peripetiích odstěhoval pouze o pár stovek kilometrů na západ a jenž se jako jeden z mála emigrantů dočkal úspěchu a proslulosti i ve své vlasti – se zdá po pěti letech v druhořadé pozici. (...) Podoba představ vzešlých z jednoho kontextu je v kontextu druhém rozbíjena. Popisování sexu, jak jemné, tak zlomyslné, které působí v českém kontextu jako podvrtná kritika, má bez něj kolem sebe jakýsi pokleslý, bezcenný prsteneček. V Knize smíchu a zapomnění, díle socialistického realismu, je protest spojen s křehkostí, andělským výsměchem, jenž uprostřed spousty melancholických vzpomínek a zlomyslné psychologie v nás, solidních západních čtenářích, vyvolává nepříjemné pocity“ (s. 24-25). V roce 1984 napsal **E. L. Doctorow** recenzi *Four Characters under Two Tyrannies*, kde se zabývá románem Nesnesitelná lehkost bytí. Doctorow připomíná nejprve větu Virginie Woolfové, kterou si napsala v roce 1929 do svého deníku: „Jsem znuděna vyprávěním.“ Kunderu pak vsazuje do souvislosti s americkými prozaiky, kteří chtěli psát romány bez zápletek a postav nebo iluze ubíhajícího času; pohrdli tedy znázorňováním skutečného života, jako to učinili již půl století před nimi malíři. Tak bylo možno proniknout k chaosu světa a vnímat ztrátu jeho uspořádání. Autor se díky své nestrannosti stal v románu jedinou postavou, jíž mohl čtenář věřit. Důležitým to podle Doctorowa shledává v Nesnesitelné lehkosti bytí také Milan Kundera. „Autor, který se vetře do svého textu, podstupuje určité riziko: Měl by být tak zajímavý jako postavy, se kterými soupeří, a jako příběh, jenž zničí, a pokud takový není, pak můžeme pozorovat, jak je shovívavý sám k sobě, nebo, ještě hůře, nesmělý, jako v animovaných filmech, kde čísi ruka nakreslí zvířátko, vybarví ho a ponechá jeho dobrodružství“ (s. 27). Poté Doctorow připomíná, že i dnes existuje úcta k příběhu; vypráví příběh Kunderova hrdiny Tomáše, k němuž přiřazuje další tři postavy. Dokládá, že všechny postavy slouží Kunderově vůli zobrazit a elegantně vyjádřit paradox. Paradoxem, který spisovatele okouzluje nejvíc, je prvotní shoda protikladů (příklad českého disidenta-emigranta v Paříži a Antonína Novotného a jejich shodné ukazování ukazováčky). Všechny postoje, intimní i politické, přicházejí v Kunderově představivosti zkrátka. Paradoxní podstata identity protikladů

ozřejmuje neovladatelnost světa, v němž jsou lidské bytosti oloupeny o vědomí správných souvislostí humanity. „Autor, ostentativně se vtírající do životů svých postav, jim říká, jak se mají chovat, čímž samozřejmě napodobuje vládu, která zasahuje hluboko do života občanů a říká jim, co mají dělat. Tomáš a Sabina, Franz a Tereza byli stvořeni k životu pod dvěma tyranii, tyranii současného Československa a tyranii Kunderova zoufalství“ (s. 28). Doctorow připomíná souvislost Nesnesitelné lehkosti bytí s Knihou smíchu a zapomnění: strukturální užití leitmotivu, repertoár opakujících se frází, ironický tón, brilantní komentáře ke strašné prázdnotě života ve východní komunistické Evropě, zájem o hudbu, téměř voyeurská pozornost věnovaná ženskému tělu, oblečení atd. Kundera, vynikající znalec psychologie tokajících mužů, podává představu lásky jako zaměstnání vlastní paměti druhou osobou. Autor dokáže probrat obě strany problému a každou z nich, když na ni přijde řada, učinit smysluplnou. Doctorow ovšem také uvádí, že v posunuté výpovědi převáží u Kundery slabost pro literární nápad nad silou myšlenky: například koncentrační tábor pro Kunderu převážně ztělesňuje naprostou absenci soukromí; proti této definici lze namítnout, že jeho primárními charakteristikami jsou otrocká práce, utrpení a masové hroby. „Jedním z vracejících se témat knihy je skutečnost, že právě ideál sociální dokonalosti nevyhnutelně způsobuje lidskému rodu potíže. Z touhy po utopii svět onemocněl, bez ní by nebyla revoluce, a tedy ani totalitarismus. Tato myšlenka má mezi vyhoštěnými východoevropskými intelektuály velkou váhu, zřejmě v důsledku jejich hořké zkušenosti. Ale impulzem k revoluci je spíše lidská potřeba jíst a dýchat než myšlenka, že člověk musí být zdokonalen“ (s. 29). Nakonec Doctorow uvádí, že to není odpouštění sobě samému ani nesmělost, co ohrožuje Nesnesitelnou lehkost bytí, a ptá se „proč se v nás během čtení probouzí touha zjistit, zda krizi naší víry zavinil svět, nebo umění“ (s. 30). Ve vesmíru veškerá volba člověka tone v nerozhodnosti, jednání ega je motivováno přemírou žádostí ze zoufalství. Ovšem Kunderův učitel, prorok Kafka, jak uzavírá E. L. Doctorow, napsal konceptuální prózu, ve které se nikdy neobjevil. V této souvislosti je třeba říci, že Doctorow užívá poněkud dvojznačné pojmy nebo metaforická vyjádření, například „conceptualist no-frills fiction“ (konceptuální věcná próza), „generic brand“ (nechráněná značka; myslí tím, že Kunderův styl nemá vlastní

osobitost, že je neutrální – toto označení se používá v supermarketech pro zboží bez značky, které je pak levnější), uznává, že román je napsán autorem s „first-rate mind“ (prvotřídní inteligencí). Na dvojznačnost těchto pojmů upozornil Petro v Úvodu. Ve vztahu ke Kafkovi staví Updike Kunderu do méně příznivého světla, Petro se ovšem domnívá, že již samo srovnání s Kafkou je pro Kunderu poctou. Doctorow nicméně vyzvedl Kunderovo právo žádat, aby nebyl považován za disidentského autora z východní Evropy, ale aby byl brán vážně jako inovační romanopisec.

Rozhovory v tomto svazku, k nimž dala podnět Kunderova sláva, vycházejí ze zájmu o jeho názory. *Alain Finkielkraut* se v rozhovoru *Milan Kundera Interview* ptá autora hlavně na jeho politické názory. Kundera zde trvá na redefinování politické terminologie, neboť redukováná polarizace Východ versus Západ nebere podle něj v úvahu dimenzi kultury. Kundera připomíná, že mezi Čechy a Rusy existovaly velké kulturní rozdíly, přestože byli součástí jednoho systému. V rozhovoru s *Francine du Plessix Grayovou Journey into the Maze*, která se týká Knihy smíchu a zapomnění, autor vysvětluje, jakou roli hraje moderní technologie při zapomínání: největší zlo, konfrontující nás denně s minulými hodnotami, je z velké části příčinou dehumanizace, jejíž začátky vnímal Kafka. V části rozhovoru věnované erotice Kundera sám sebe označil za neuspokojeného hedonistu, zklamaného současným vztahem k erotice. („In reality I am not a dissatisfied puritan but rather a dissatisfied hedonist. I'm a hedonist who is dissatisfied with contemporary approaches to eroticism“, s. 47.) Kundera připouští ve svých příbězích značný podíl sadismu, který je pro něj silným stimulem. Interview *Jordana Elgrablyho Conversations with Milan Kundera* je jedním z nejobsáhlejších Kunderových rozhovorů. Kundera zde vyznává jakýsi omezený koncept literatury, kdy autor více zatajuje, než sděluje. Ze škrtní se stává kreativní akt. Kundera tvrdí, že čtenáře překvapuje to, co autor odhaluje, co nejsme s to vidět v naší každodennosti. Román definuje jako umění, které usiluje o odhalení a pochopení dvojznačnosti věcí a dvojznačnosti světa. Kundera zde vzdává hold polské literatuře, zejména Witoldu Gombrowiczovi a Czesławu Miłoszovi; zdůrazňuje, že ho inspirovali – mnohem více než Solženicyn, kterého si váží a obdivuje – ještě v Československu. Rozhovor s *Christianem Salmonem Conversation with Milan Kundera on*

the Art of the Novel je uveden Kunderovým tvrzením: „Mé romány nejsou psychologické.“ („My novels are not psychological“, s. 69.) Úvahy o žánru románu ho vedou ke komentování Joyce, Prousta, pro kterého „vnitřní svět muže obsahuje zázrak“ (s. 71). Podle Kundery to byl Kafka, kdo mu nově osvětlil otázku, jaké možnosti zůstávají muži ve světě, kde externí determinanty převažují natolik, že vnitřní impulzy nejsou dostatečně podnětné. Romanopisec pro Kunderu není historik ani prorok, ale ten, kdo zkoumá existenci.

Soubor článků a esejů shromážděných v poslední části knihy se pohybuje od stručných informativních textů k podstatným interpretacím Kunderova díla. Zde přetištěný příspěvek *Milana Jungmanna Kunderian Paradoxes* vyvolal značný ohlas v českých samizdatových a exilových periodikách v druhé polovině 80. let. (Podobu tohoto ohlasu se pokusil poněkud zjednodušeně shrnout Tomáš Kubíček v Tvaru 1996, č. 21, Jungmannova reakce je otištěna v Tvaru 1997, č. 2.) *Kunderovské paradoxy* vyšly v periodiku Obsah (říjen-listopad 1985) a ve Svědectví (1986/87, č. 77), na kritický ohlas reagoval Jungmann článkem Otvírání pasti na kritika v Obsahu (září 1987, přetištěn též ve Svědectví 1987/88, č. 83/84), Kunderovské paradoxy 1-3 jsou zahrnuty i do Jungmannovy knihy *Cesty a rozcestí* (Londýn, Rozmluvy 1988). Petro připomíná – zejména americkému čtenáři –, že existuje rozdíl mezi tím, jak je Kundera vnímán západními a východními kritiky (respektujeme toto geopolitické rozdělení). Čeští kritici, třebaže nyní žijí v exilu, mají výhodu oproti čtenářům, kteří nejsou z Čech („non-Czech reader“, s. 6), neboť mají informace poskytující o Kunderovi celistvější obraz. Petro uvádí, že Kundera nezamýšlí překrucovat svou minulost, ale poněkud se od ní separuje. Podle Petra se tedy nepřetvařuje, ale vyjadřuje právo změnit své myšlení, stejně jako produkt svého myšlení. Trvá na tom, že umělci by měli mít možnost do té míry plně kontrolovat své literární dílo i překlady, aby byli s to zamezit vydání kontroverzního výsledku své práce, včetně překladů. Spisovatel by mělo být dovoleno revidovat svou tvorbu v jakékoli životní fázi. Člověk nemůže revidovat svůj život, ale měl by se smět rozejít s předcházejícím přesvědčením, ideologií, stylem psaní nebo žánrem, což Kundera dělá, když odmítá minulost básníka a vyznavače marxismu („believer in Marxismus“, s. 6). Tento pohled na minulost je obsažen mj. v Kunderově knize esejů *Testaments Betrayed* (1995),

původně francouzsky *Les testaments trahis* (1993). Tolik názor editora Petera Petra.

Príspevek **Lubomíra Doležela** „*Narrative Symposium*“ in *Milan Kundera's The Joke*, napsaný v intencích české strukturalistické tradice, analyzuje Kunderův narativní způsob. Jde o studii otištěnou v Doleželově knize *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, University of Toronto Press 1973), srovnej též Doleželovu knihu *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha, Český spisovatel 1993, s. 121-134).

David Lodge ve stati *Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism* uvádí, že Kundera rád vstupuje do textu jako postava, a i když tam není přímo, jako v *Žertu*, je jeho přítomnost stále velmi výrazná – je autorem, u něhož se přítomnost v textu mlčky předpokládá („implied author“, s. 145). Lodge se obsáhle zabývá narativními způsoby v *Žertu* a připomíná, že byl přeložen do dvaceti jazyků a že ho Louis Aragon při vydání ve francouzštině označil za jeden z největších románů století. Pozornost věnuje Lodge též knize smíchu a zapomnění, v níž si všímá vstupu autora do textu a zmiňuje se o jeho příklonu k podobným experimentům v literatuře 18. století.

Tutéž knihu rozebírá **Herbert Eagle** (*Genre and Paradigm in Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting*) z pohledu žánru. Pro Eagla je kniha smíchu a zapomnění příkladem polyžánrové prózy s jedním žánrem převažujícím, v tomto případě eseje. U Kundery tak může jít o pokus reagovat na výzvu kanonizovaného románu 19. století s jeho „neviditelným“ vypravěčem, „iluzionismem“ a „objektivitou“, nahlíženou jako produkt „racionálního pozitivismu“.

Guy Scarpetta ve stati *Kundera's Quartet (on The Unbearable Lightness of Being)* uvádí podobně jako Lodge, že se na Kunderovy práce nehodí poststrukturalistická zúžení, protože pro Kunderu je důležitá výpověď. Scarpetta si v Nesnesitelné lehkosti bytí všímá témat, kompozice, píše o formě románu, upozorňuje na kompoziční principy importované z hudby i na ideologické otázky. Důraz klade na to, že Kundera dosud nikdy nevysvětlil „hlavní dimenzi komunismu“ („essential dimension of communism“, s. 190).

François Ricard v úvodu svého rozboru knihy *Život je jinde* (*Satan's Point of View: Towards a Reading of Life Is Elsewhere*) konstatuje, že Kunderovy romány a povídky nejsou na první pohled

relativně ničím výjimečné: mají tradiční formu, jednoduchou kompozici, s jejich postavami se lze snadno ztotožnit, mají realistický časový rámeček a zápletku, jednoduchý styl, podobný střídmému a preciznímu („spare and rigorous“, s. 193) stylu 18. století. Tak by bylo teoreticky možné číst Žert, Život je jinde, Valčík na rozloučenou a povídky ve Směšných láskách jednoduše jako dobré příběhy – dobře vystavěné, poutavé, zajímavé a zábavné, ale nic víc. Čtenář však nemůže uniknout vědomí, že je konfrontován s klamným, vymyšleným příběhem, takže musí, podle Ricarda, číst jinak, s podezřením a hlubokou nejistotou. Před jeho očima se neodvíjí příběh, ale představa příběhu, postavy již nejsou více postavami, ale stíny, po lepenkovém jevišti osvětleném papírovým měsícem přechází v kostýmech kompars, který už neví, jakou hru hraje, takže já, čtenář, již nejsem tím, kdo čte, ale tím, kdo předstírá, že čte, neboť mou identitu zasáhlo podezření a zcela mne rozvrátilo. „Masky nespádnou: jednoduše si dovolují být viděny jako masky, což může být horší, jak zjistí Jaroslav v Žertu, když uvidí neobličej krále, ale roušku. (...) Kundera neboří svět, ničí ho kousek po kousku, soustavně a bezhlesně, jako tajný agent. Na konci se nic nezhroutí, žádné trosky se nesesypou na zem, neslyšíme žádnou explozi, zdá se, že se věci žádným způsobem nezměnily; vypadají spíše vyprázdněné, falešné, křehké, zasažené konečnou realitou. Ale jemnost a lehkost, přestože zvyšují účinky destrukce, zároveň způsobují, že ji spěchající čtenář mnohdy skoro nepostřehne, i když si přece jen nemůže pomoci a skrytě je otřesen“ (s. 194). Ricard píše o kategorii disidentství, kam byli na Západě zařazeni spisovatelé ze socialistického bloku. Její charakteristiky (politická perzekuce, nemožnost publikovat kromě samizdatu, exil, postižení autorů, kteří zastávají jiné politické postoje než ti, kteří slouží režimu) se hodí na Milana Kunderu. Sem tedy byl zařazen, mezi autory odhalující sovětský teror a bránící svůj národ proti vojenské a ideologické invazi do Československa. Toto zařazení vychází z historicko-politicko-ideologického významu jeho románů. Kundera podává západní civilizaci úplný a překvapující obraz („complete and striking picture“, s. 194) české politické historie od 30. let do konce Pražského jara, takže jeho „práce jsou jedním z nejsmrtnějších veřejných odsouzení stalinismu, jehož mechanismus autor nelítostně narušuje a jehož ohromné podvody odhaluje“ (s. 195). Ricard upozorňuje na to, že na Kunderu je často na Západě

pohlíženo jako na politického spisovatele („political writer“, s. 195), což je častý osud disidentů, a že jeho romány jsou čteny jako produbčekovské, antisovětské a antikomunistické manifesty, i když Kundera napadá samotnou politickou realitu. Ricard hovoří o odstupu, který nemá co dělat s vědeckou nebo historickou „objektivitou“ ani s rozbořem opoziční bojovnosti. Zároveň srovnává Kunderovo dílo s dílem Jaroslava Haška, „jež dosud tak málo známe“ („as yet so poorly known to us“, s. 195), jak uvádí Francouz Ricard v roce 1987. Lze jistě diskutovat o Ricardově označení Haškova díla jako „nejautentičtějšího zobrazení rakousko-uherského Československa“ („it is the most authentic picture of Austro-Hungarian Czechoslovakia“, s. 195), za zmínku však stojí, že Kunderovo dílo podle něj přináší autentický obraz dnešního Československa. „Co Kundera nabízí, je radikální demystifikace, ohromný výbuch smíchu, jakým se může politice a historii smát pouze literatura, aby je nemilosrdně obnažila, ponížila je, což v žádném případě neznamená pokus o to, aby jim unikla, ale spíše aby do nich vnikla“ (s. 195). Kundera ve svých románech pohlíží na historii, a to jakoukoli, jako na něco, co není víc než nevědomý, monumentální příběh, jako na posměšnou tragikomedii, bublinu, která může prasknout pouze přičiněním literatury. Podle Ricarda je kniha *Život je jinde* spolu s *Donem Quijotem* a *Paní Bovaryovou* nejdrsnější prací, která kdy byla napsána proti poezii. „Dovolme lidem, pokud to chtějí, číst tento román jako satiru na špatné verše; je to výborná obrana proti něčemu, co je mnohem odvážnější: ničení posledních bašt nevinnosti“ (s. 197). Na otázku, co je nad poezií, volí Ricard odpověď, že výš stejně jako níž stojí próza, „což znamená nejistotu, přiblížení, nerovnost, hru, parodii, nepoměr mezi tělem a duší nebo mezi slovy a věcmi, maškarádu, odchylku ve slově: Satan, dvojník Boha, jako v zrcadle, opačný dvojník, zbavený úřadu, falešný, ironický, absurdní, dvojník, jenž se pokouší o to, aby byl pokládán za vzor, který je často úspěšný, a proto se nikdy nepřestává pošklebovat. A v tomto případě jediný způsob, jak uniknout pošklebování, je začít se pošklebovat sám“ (s. 197). Závěrem Ricard konstatuje, že Kunderovo dílo potvrzuje věčnou a směšnou vládu náhody a omylu, veškerá skutečnost je promísená s neskutečností, všechen pořádek podporuje hluboký nepořádek. Všechny Kunderovy postavy došly nakonec k závěru, že nikdy doopravdy nic neudělaly a že se považovaly za někoho jiného.

Roger Kimball ve studii *The Ambiguities of Milan Kundera* uvádí, že Kundera se do povědomí Američanů zapsal v polovině 70. let sbírkou povídek *Směšné lásky* (1974) a románem *Valčík na rozloučenou* (1976). Připomíná ale, že až publikováním *Knihy smíchu a zapomnění* v roce 1980 si Kundera upevnil své postavení mezi americkou literární inteligencí, a to do té míry, že *Knihy smíchu a zapomnění* ho spíše zbožšťila, vynesla do panteonu spisovatelů, jejichž díla existují spíše jako nedotknutelné objekty obdivu než práce přístupné kritickému komentáři. Toto postavení bylo potvrzeno i románem *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984). „Většina recenzentů se vzdala kritiky a místo toho mezi sebou závodila, kdo vymyslí slušivější slova chvály: *Nesnesitelná lehkost bytí* byla nejen označena jako ‚brilantní‘, ‚odvážná‘ nebo ‚provokativní‘, ale je také široce považována za knihu ustanovující Kunderovu literární nesmrtelnost, a v očích jednoho z recenzentů mu dokonce zajistila postavení ‚největšího žijícího spisovatele na světě‘“ (s. 198-199). Kimball píše, že Kundera je spisovatelem až nepřirozené síly a vynalézavosti, což se projevuje zvláště v sousedství bezútešných banalit *Ann Beattieové*, kvazipornografických fantazií *Johna Hawkese* a narcistních obskurností *Donalda Barthelma*, tedy knih, jež jsou součástí americké literatury. Kunderova nejlepší díla jsou zuřivě intelektuální, naplněná chladným, někdy brutálním erotismem a ironickým humorem, je v nich patrná snaha odhalovat fiktivnost, aby přilákala pozornost. „Navzdory své zjevné literární sofistikovanosti je Kunderovo dílo hluboce politické, autor čerpá ze zkušenosti s totalitarismem, aby prozkoumal složitý duševní terén, jenž zabírají jeho postavy. Kundera si v žádném případě nikdy nezakládal na postavení disidentského spisovatele, naopak se zvláště v posledních letech snažil tuto svou roli v každém případě oslabit, dokonce i popřít“ (s. 199). Kundera napsal v eseji otištěném v anglickém čtvrtletníku *Granta*, že „identita národa nebo civilizace je vždy reflektována a soustředěna v tom, co bylo stvořeno v mysli – v tom, co nazýváme ‚kulturou‘“ (s. 199). Kulturní podněty v Československu podle něho nečerpají z dědictví Východu, ale z duchovního odkazu Západu, protože středoevropský prostor, teritorium Maďarů, Poláků, Čechů, byl ovlivněn římským křesťanstvím. Kundera podtrhuje respekt k individu, jeho vlastním myšlenkám, nedotknutelnému soukromí. Sympatie tolika levicově orientovaných lidí si tento autor získal vzdorem vůči všem vyjádřením autorit, i těm, kteří

mu poskytlí útulek. Protiváhu k zvyšujícímu se vlivu moderní společnosti vidí v románu, který se mu jeví útočištěm v prostředí nepřátelském soukromí a integritě individua. Ve většině svých románů se proto zabývá osudem jednotlivce v moderní společnosti, zvláště společnosti komunistické. Mísí v nich fikci a fakta, jeho postavy zaujímají pozici zpola určenou jeho představitostí a zpola historickou realitou nedávné české minulosti. Pracuje s extrémně krátkými kapitolami a proměnlivým epizodickým vyprávěním, jež dohromady vytvářejí montáž myšlenek, linií příběhů a charakteristik. Kunderova ironie vede k velebení smíchu, i když je autor opatrný v rozlišování dvou druhů smíchu: démonický je zásadně nesouhlasný, osamělý, nihilistický, zatímco andělský smích sentimentálně rozumově vysvětluje svět, jehož protiklady a utrpení záměrně přehlíží. „Dáblové“ pak u Kundery, byť negativně pojímání, manifestují heroický skepticismus, který je chrání před pokrytectvím sentimentality. „Andělé“ se zase podvolují iluzi a odmítají připustit, že v srdci touží po utopii. Kunderův humor připomíná Kimballovi Roberta Musila, jmenuje též vliv Sternův a Diderotův. V erotickém životě postav dochází často k důvěrnosti v zármutku, jejich erotický život se stává divadlem. Podle Kundery končí v jeho díle vše v obrovských erotických scénách, protože scéna fyzické lásky vytváří extrémně ostré světlo, které náhle odhaluje podstatu charakterů a sumarizuje jejich životní situaci. Dramatické a neobvykle nešťastné sexuální vazby jsou obecně založeny na neschopnosti postav skloubit lásku se sexuální vášní. Erotické důvěrné přátelství slibuje možnost úniku jednotlivce v moderním světě. Proto Kundera často hodnotí své knihy jako milostné příběhy, „love stories“, ovšem sex je v jeho románech obecně spíše chladnou, ponižující událostí, cvičením, takže nabízí jen nepatrnou možnost úniku. Sex vystupuje v jeho knihách ve službách síly, zrady, zábavy nebo zoufalství, pouze velmi zřídka ve službách lásky nebo čisté důvěrnosti. „Nepřekvapuje pak, že tento aspekt přidává Kunderově tvorbě na půvabu, zvláště mezi intelektuály, kteří mají o tento druh žalostného popisu sexu nepomíjivý zájem“ (s. 203). Nesouhlas vyslovuje Kimball tehdy, když rozebírá Kunderovo propojení totalitarismu a kýče, neboť přiřazení totalitarismu do kategorie estetické chápe jako jeho trivializaci – Kimball hovoří o „efektu zpoetizování totalitarismu“ („effect to poeticize totalitarianism“, s. 206). Kundera odmítá být považován za politického

spisovatele. Ani označení disidentský spisovatel nemá rád, neboť tkví v politické terminologii, o níž prohlašuje, že je na ni alergický. V roce 1982 v předmluvě k Žertu znovu připomenul: „Když někdo roku 1980 v panelové televizní diskusi věnované mým pracím nazval Žert ‚hlavní obžalobou stalinismu‘, okamžitě jsem odpověděl: ‚Ušetřte mne svého stalinismu, prosím. Žert je milostný příběh““ (s. 207). Kimball připomíná, že romány jsou fikce, že nemají se skutečností co dělat. „Ale v odvolávání se na hypotetický nebo hravý charakter je cosi hluboce neupřímného, pokud mají tyto výzvy maskovat nebo popřít skutečný politický obsah něčí práce. A toto je naneštěstí efekt Kunderovy rétoriky. Tak jako mnoho disidentských spisovatelů Kundera zastává, přestože si osvojil západní kulturu a demokracii, fundamentálně pochybný (equivocal) postoj k Západu. Jako by první vyzdvihl, že na agresivní povrchnosti západní kultury a na nechutném pronikání médií do našich soukromých životů je mnoho k pláči. Ale jedna věc je kritizovat chyby v oblasti kultury, a zcela jiná předstírat, že jsou relevantně příbuzné s peklem totalitarismu – předstírat, že jsou různými verzemi téže myšlenkové malátnosti“ (s. 207). Kundera v rozhovoru s Philipem Rothem pro *The Village Voice* například na dotaz, zda se domnívá, že soukromý život je na Západě méně ohrožen než pod nadvládou komunismu, řekl, že vývoj moderního světa nepřeje intimnímu životu kdekoli. Jako příklad uvádí italské fotografy, kteří číhají na příležitost, aby zachytili třeba obličej matky zavražděného dítěte anebo agónii topícího se muže. K tomu Kimball uvádí: „Zvyky médií na Západě často hraničí s obscénností, ale podotýkat, že narušení soukromí italskými fotoreportéry je nějakým způsobem slučitelné s brutalitou totalitarismu, je absurdní. Následkem toho prvního [bezohlednost západních médií] může být člověk vydán na pospas první stránce bulvárního plátku, následkem toho druhého [brutality totalitarismu] zůstává v kobkách tajné policie“ (s. 208). Kimball odmítá redukovat Kunderovy romány na politikum, ale stejně tak odmítá Kunderovo vypouštění této části „hry“ jako případné ozdoby atmosféry toho, co je milostným příběhem, co je pouze románem. „Ještě na konci má Kunderův dvojsmyslný postoj tendenci odříznout druhou cestu. Kundera chystá svůj vlastní opojný nápoj tím, že trvá na čistě románovém postavení svého díla – popírá, že jeho autorita z velké míry pochází právě z jeho ‚serióznosti‘ a přesné reflexe sociálních a psychologických skutečností.

Ovšem jeho dílo je silnější pro závan sugesce pravdy a skutečnosti. Kontext, připomeňme si kritiku kýče, může mít také kýčovitý půvab. A nejsou, běda, nevyčerpatelnými dvojsmysly lidské přirozenosti, ale nižšími, předvídatelnějšími dvojsmysly spisovatele usilujícího o zachování svého předem určeného, ideologicky korektního obrazu“ (s. 209).

Náhled na Kunderu jako veřejnou, politickou osobu nabízí článek *Ladislava Matějky Milan Kundera's Central Europe*, který se zabývá Kunderovými veřejnými vyjádřeními k otázkám střední Evropy. Zde hledíme příčinu řady politických otázek, k nimž se Kundera vyslovuje. Střední Evropa je spíše než geopoliticky vymezena kulturně. Matějka připomíná Kunderovo vystoupení na sjezdu spisovatelů v roce 1967 a známou diskusi s Václavem Havlem o nebezpečí rusizace či o rezistenci Čechů.

Určitým problémem z hlediska přijetí Kunderova díla v Severní Americe se stalo jeho zobrazování sexuality a ženského těla. Této záležitosti je věnována esej *Marjorie E. Rhineové A Body of One's Own: The Body as Sanctum of Individual Integrity in Kundera's The Unbearable Lightness of Being*. Erotismus v Kunderově díle je alegorický, svoboda lidského těla je součástí lidské svobody obecně, nebo slouží jako chvalo zpěv na sexuální liberalismus osvobozený od puritanismu. Kundera je jinak čten ve Francii a francouzsky mluvící Kanadě než v USA, kde se zřejmě původní puritanismus transformuje do zvlášť chorobné formy feminismu. Autorka v článku dokazuje, že zobrazování nahoty slouží k odsouzení totalitní kontroly a obecné dehumanizace. Je to tedy kontext daleko vzdálený obscénnímu erotismu.

John O'Brien v eseji *Seeing through the Opposition: Kundera, Deconstruction, and Feminism: Immortality* analyzuje důvody, které vedly k odmítnutí románu *Nesmrtelnost* – totiž Kunderovo zacházení s ženskými postavami. Příčiny vidí v chybném čtení, nesprávném pochopení románu. O'Brien věří, že právě v *Nesmrtelnosti* Kundera nejotevřeněji kritizuje omezené, redukcionistické znázornění žen.

Marketa Goetz-Stankiewiczová v příspěvku *Kundera's Sacred Cows and Betes Noirres* píše o Kunderových esejích *Testaments Betrayed*. *Karen von Kunes* se zabývá v článku *The Art of Buffoonery: The Czech Joke la Commedia dell' arte Style in Kundera's French Novel Slowness* knihou *Pomalost* a označuje ji spíše za hru než román,

přesněji za erotickou frašku ve stylu *commedia dell' arte*. Von Kunes dochází k závěru, že Kundera, francouzský spisovatel, se sarkasticky loučí s Kunderou, českým spisovatelem. Stejnou knihou se zabývá v posledním příspěvku souboru *Maria Němcová Banerjee (Nostalgia con Brio: Kundera's Slowness)*. Zasazuje ji do kontextu francouzské literatury 18. století a vysoko ji oceňuje.

Západní literární kritika má podobu nekritického přijímání Kunderova díla – nadšeně vyzvedává v podstatě všechno, co Kundera vytvořil zejména po své emigraci. V těchto obdivných textech je interpretace díla nahrazována emocionální reakcí, která provází vydání jakékoli autorovy knihy. Na straně druhé je Kundera neustále konfrontován, mnohdy téměř výhradně, se svou minulostí vyznavače komunistické ideologie. V tom případě jsou jeho knihy čteny jako romány disidentského spisovatele, který řeší v první řadě problémy politicko-ideologické. Na tento rovněž jednostranný a zkreslující pohled – který do značné míry rezignuje podobně, jako je tomu v prvním případě, na interpretaci uměleckého textu – reagoval Kundera celou řadou prohlášení, v nichž odmítá označení „political writer“ (myslím, že zcela oprávněně) a hovoří o svých knihách jako o „love stories“ (což lze vnímat jako součást kunderovské mystifikace). Snad může jeho až obsedantní snaha zbavit se své komunistické minulosti pramenit právě z tohoto označení, které část západní literární kritiky užívá. Nadčasově lze jeho knihy patrně vnímat i jako milostné příběhy lidí v jakékoli totalitní společnosti, která je obrazem vztahu individua a historie. Pravdou je, že mnohé kunderovské příspěvky nejsou ničím jiným než pátráním v životních osudech autora, případně hledáním souvislostí mezi autorem a literárními postavami. Asi i proto se u Milana Kundery projevuje tak výrazná snaha střežit své soukromí – odmítá například poskytovat rozhovory, a to v situaci, kdy s ním existuje již několik desítek interview. (Kunderovu snahu uchovat si své soukromí – naprosto legitimní – respektují třeba Eva Le Grand nebo Jaroslav Dewetter, kteří mnohdy dokonce přesně opakují Kunderova slova. Dewetter to činí ovšem značně nedůsledně, jak je zřejmé z jeho obhajoby Kundery v článku *Pointy*, *Tvar* 1999, č. 4, kde vznik básnické sbírky *Monology* dává do souvislosti s životem autora.) Mezi těmito dvěma póly se pohybují literární kritici snažící se vidět Kunderovo dílo očima rozličných interpretačních přístupů (strukturalismu, dekonstrukce atd.).

Ve svých interpretacích jsou s to odpoutat se při výkladu uměleckého textu od autorova života, na rozdíl od poměrně značné části západní literární kritiky, která z něj vychází především u těch děl, jež Kundera napsal česky a jež jsou ukotvena v českém prostředí. Lze také říci, že proklamace o Kunderově přístupu jako mystifikační hře s komunistickým režimem a o jeho nevěře v komunistický ideál (či slovy Updikovými: komunistickou idylu) mají na Západě ohlas dosti malý, rozhodně mnohem menší než v českém prostoru. Není výjimkou, že právě tento princip hry s totalitárním domácím režimem a jeho vyznačiči a obhájci zdůrazňují na Západě často vykladači Kundery českého původu. Velké většině západních interpretů je společné uznávání hodnot Kunderova díla, které nelze minout bez povšimnutí: existuje jako součást (především) francouzské literatury a působí významně i v severoamerickém literárním kontextu. Nevýhodou francouzských, kanadských a amerických literárních kritiků je neznalost českého literárního prostředí. V drtivé většině jsou seznámeni pouze s Kunderovými knihami napsanými už francouzsky, nebo maximálně s díly přeloženými do francouzštiny a angličtiny, a tak jejich znalost Kunderovy tvorby začíná Žertem a většinou povídek Směšných lásek, což odpovídá pohledu samotného autora. Jejich orientace v české literatuře a české literární historii nebývá velká; mimo jiné to dokazuje Ricardova charakterizace Haškova díla. Proto raději hledají souvislosti Kunderova díla s literaturou světovou, konfrontují ho s nejvýznamnějšími spisovateli z celého světa, což koresponduje s Kunderovou touhou vymanit se z poměrně úzkého primárního vřazování do českých literárních dějin. (Komplexnější přístup ke Kunderovi má editor uvedeného svazku Peter Petro, Kanad'an slovenského původu a navíc slavista, který je seznámen s literaturou českou, slovenskou, ruskou i literaturami dalšími a ovládá několik jazyků.) Mezeru ve znalosti celého Kunderova díla by měli zaplňovat literární vědci českého původu žijící na Západě (Květoslav Chvatík, Lubomír Doležel, Maria Němcová Banerjee, Eva Le Grand, Marketa Goetz-Stankiewiczová), ovšem neděje se to často. Snaha o komplexnější pohled je patrná na monografii Marii Němcové Banerjee *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera* (New York 1990, 2. vydání 1992; knihu opět hodnotí *Bílkův* článek *Kunderovské anglofonní reflexe*, naopak František Všeticka do Tvaru 1994, č. 19, spíše než recenzi o ní napsal poznámku, z níž není

jasné, zda knihu vůbec četl). Ovšem i Němcová Banerjee se věnuje jen Kunderovým románům. *Chvatík* se v monografii *Svět románů Milana Kundery* (1994) rovněž prvním Kunderovým dílům vyhýbá a spíše přejímá autorův pohled na vlastní knihy. Jeho přístup jako teoretickou mělkost kritizovala Růžena Grebeníčková v Kritickém sborníku (1994, č. 3); Chvatíkova odpověď v Tvaru (1995, č. 3) byla spíše emocionální obhajobou vlastní i Kunderovy tvorby. Rozdílnost přístupu ke Kunderovu dílu je patrná také v reflexi Chvatíkovy knihy. *Jiří Kratochvil*, jeden z domácích Kunderových obhájců, přijímá Chvatíkovu monografii bez výhrad a neopomene připojit kladné hodnocení Kunderova vypravěčství, protože „všechno, co vstupuje do Kunderova románového prostoru, se okamžitě proměňuje v radost z vyprávění, jako tu kunderovskou spontánní komponentu, a ve slovesnou strukturu, jako ten sjednocující řád, architekturu příběhového světa“ (*Víc než kunderovská monografie*, Tvar 1994, č. 12, s. 20). Kratochvil zde jen doplnil své bezvýhradně kladné přijetí Kunderova prozaického díla, které vyjádřil už v krátkém příspěvku *Kunderovské resumé*, kde píše o „autorském vypravěči“ a mj. o tom, že v Nesmrtelnosti „autor, který promlouval jen ústy svých postav, aby se postupně stal jejich ironickým komentátorem, sestupuje nakonec mezi ně a odchází s nimi v tom nesmrtelném literárním zástupu“ (Česká literatura 1992, č. 4, s. 391). Největší autoritou je mu autor sám – podobně to vnímá i Chvatík – a Kunderův výklad údajně potvrzuje správnost interpretace. Stejný postoj byl potvrzen i v rozhovoru Jiřího Kratochvila s Květoslavem Chvatíkem *O exilové literatuře a Milanu Kunderovi* (Literární noviny 1994, č. 14). Větší míru samostatnosti oproti Chvatíkovi, tedy odpoutanosti od Kunderových autointerpretací, nabídla ve své monografii *Milan Kundera Helena Kosková* (1998).

Milan Kundera je natolik silnou autorskou (a patrně i lidskou) osobností, že mnozí domácí interpreti (a nejen domácí, jak je patrné výše) jsou jeho pouhými myšlenkovými epigony, případně při „své“ interpretaci Kunderova díla vycházejí z jeho návodů a konzultací s ním. U některých je to patrnější (Jiří Kratochvil, Jaroslav Dewetter, Květoslav Chvatík), u jiných skrytější (Jiří Pechar, Eva Le Grand). Tento přístup je znát i v monografii *Kundera aneb Paměť touhy* (1995, česky 1998). Její autorka *Eva Le Grand*, respektující Kunderovo uspořádání vlastního díla, se pokouší interpretovat tato témata: kýč a touhu po

věčnosti, variace a téma lásky. Vyhýbá se pouhé interpretaci vlastního pohledu, i když se někde ani ona nedokáže vyvarovat toho, že k němu v podstatě sklouzává (snad to souvisí s obdivem ke Kunderovým textům, tolikrát v knize vyjádřeným). Jiní kritici přistupují ke Kunderovým knihám značně odmítavě. Motivace může být různá – v polemice s článkem *Martina Pokorného Breviář Milana Kundery* (Literární noviny 1997, č. 19) uvádí *Aleš Haman*: „Pokorného kritika je vedena z pozice určitého (možná generačně motivovaného) estetického a poetického postoje, který je inkompatibilní s estetikou a poetikou kunderovskou. To je docela dobře možné. Nechápu však, proč chce kritik svůj programový názor prosazovat pomocí provokativního a polemickeho zkreslení a znehodnocení díla, které pro svou stylovou odlišnost uniká jeho pochopení“ (*Případ popravčí kritiky*, Literární noviny 1997, č. 23). Jindy se řeší politické postoje Milana Kundery (*Adam Drda: V roce 68 Kundera představoval českého levicového intelektuála*, Lidové noviny, 28. 7. 1998, proti tomu *Jan Trefulka: Kundera nebyl žádný nadšený komunista*, Lidové noviny, 7. 8. 1998; příkladů by bylo mnoho, podobně jako v zahraničním tisku). Čas od času se objeví v novinách syntetizující články o Kunderovi, jako třeba v časopisu Týden 1997, č. 12 (od Jana Lukeše, Jana Trefulky a Milana Jungmanna), nebo jedno číslo přinese několik příspěvků, například *Labyrinth* 1993, č. 9/10 (Jitky Uhdeové, Jana Šichy, Aleše Knappa, Iva Pondělíčka, Jindřicha Jůzla a Václava Holance). Někdy to vypadá, jako by Kunderovo dílo hodnotili kritici užívající stejně dogmatické přístupy: jednou adorující, podruhé zatracující. Pokusy o skutečnou interpretaci Kunderových knih, oproštěné od vlivu autora, jsou v záplavě stovek kunderovských reflexí minimální. Zaštiťování se Kunderou nebo zatracování Kundery při psaní o jeho románech (či jiných knihách umělecké literatury) vede do stejně slepé uličky. Není to ovšem jen problém české literární kritiky. Zdá se, že za pozornost stojí v české literární kritice ty pokusy, které vycházejí z tradice strukturální analýzy uměleckého textu. Milan Kundera a jeho dílo jsou vlastně taktéž pod dvěma tyranii: tyranii obdivu a tyranii zatracení. Obě jsou výsledkem emocionálního projevu plynoucího z přístupu k autorovi a jeho dílu, nikoli výsledkem odborné činnosti, recepce jeho knih.

Tomáš Kubiček

O pasti idyly

V tuto chvíli mi nezbyvá než se omluvit za zkratkovitost, kterou bude následující příspěvek dokumentovat. Vinou časového omezení však není možné postupovat krok za krokem argumentační houštinou a s některými apriorizmi – pro některé z vás možná aporiemi – je nutné se pro tento okamžik klamně vyrovnat a smířit.

Když jsem asi před třemi lety přemítal o klíčovém průzoru, z něhož mohou být nazírány osudy postav Kunderových románů, dostal jsem se až k závatné blízkosti Heideggerova existenciálního rozvrhu světa a pokusil se dokázat, že ona světlna, v níž jsou zastíženy Kunderovy postavy, se rozevírá pod kuratelou úzkosti. Nežli jsem však dospěl k tomuto tvrzení, snažil jsem se snést dostatek důkazů pro to, aby toto spojení nebylo plochým a prázdným tvrzením, ale sémanticky účelným kódem pro interpretaci Kunderova románového světa. Dnes mi dovoluje přejít tuto řeku po již vystavěném mostu, jehož základů se můžete toliko dohadovat.

Tedy: Úzkost je čep, na němž se otáčejí příběhy Kunderových románů. Jedním z jejich projevů i příčin je ztráta schopnosti komunikace románových hrdinů s okolním světem. Kunderovo vnímání úzkosti však postupně opouští Heideggerovo vymezení tohoto pojmu. Rozdíl vychází ze znejistění procesu semiózy. Tam, kde Heidegger nachází východisko v návratu k „*logos*“ a k „*pravdivému*“ jako k „*nejčistšímu a nejpůvodnějšímu smyslu*“, bortí se pravda Kunderových postav v pouhou subjektivní interpretaci skutečnosti – důsledkem je vypuzení toho, co bychom mohli nazvat kategorií pravdy, z románového prostoru. Ani „*možnost činu*“, kterou Heidegger staví proti úzkosti, se v Kunderových románech neuskutečňuje, neboť „*činy zrazují svého autora a obrací se vždy proti němu*“. Znejistění shody mezi soudem a předmětem – pojmem a významem (představující jeden z ústředních motivů Kunderových románů) – v rámci Světa-Textu je připraveno i znejistěním role a podoby vypravěče, jehož vědění o textu, „*který stvořil*“, se stále zřetelněji relativizuje.

Ve středu pozornosti Kunderových románů stojí možnosti a předpoklady komunikace. Hrdinové příběhů se ocitají v uzavřeném, vymezeném prostoru, v němž jsou přinuceni uvědomit si svoji (fatálně)

ohraničenou pozici vzhledem k diskurzu, jehož jsou součástí. Už starší sémiologická bádání upozorňovala na fakt, že vztah mezi signifié a signifiant má existenciální povahu. Narušení či zamlžení této tradiční vazby vede osudově až k znejistění existence individua. Je tedy jedním z momentů zakládajících úzkost. Ztráta schopnosti dorozumět se s okolím, se sebou samotným, je katalyzátorem krize identity, která tak představuje centrální téma Kunderových románů, přítomné v samotné struktuře textu. Snaha po nalezení identity je určujícím motivem činů Kunderových postav. Jejich zápas o objevení skutečné, opravdové podoby svého „Já“ se však děje ve světě, v němž už dávno předtím došlo k zapomnění „nejčistšího a nejpůvodnějšího smyslu“. To, co mohou románoví hrdinové použít při určování sebe sama, jsou tedy jen klišé slovních spojení a významů, z nichž vymizel obsah, či prázdné floskule mezilidských vztahů. Na těchto pilířích redefinovaná identita nutně spěje do podoby přijetí další iluzivní, sebeklamné masky.

Zvláštní roli zde sehrává fenomén, jenž je trvale přítomný v Kunderových románech a který můžeme nazvat jako *past idyly*. Jedná se o fenomén představující specifickou existenciální situaci, v níž se ocitají aktéři Kunderových románů a v níž je jejich příběh, čin, sémantický kód znovu reflektován v bipolárně odlišném prostoru, než jaký můžeme identifikovat ve zbývající části textu. Takovýto prostor je místem v textu, v němž hrdinové přehodnocují své životy a činy a v němž jejich jednání ústí do zvláštní polohy smíření. Zdánlivě klidný prostor smíření je přitom beze zbytku naplněn sémantickým napětím. Nazýváme jej pastí idyly, která v textu číhá nejenom na románové postavy, ale i na čtenáře.

Ludvík (z románu *Žert*), poté co odhalil zbytečnost a iluzivnost své pomsty, svého destruktivního činu, se v okamžiku „prozření“ pokusil o návrat k archetypálnímu, které je reprezentováno lidovou písní. K tradici, která by měla fungovat jako sémanticky čistý prostor, kde je zachována jednota mezi pojmem a významem. V případě Ludvíka se jedná o návrat do světa (zrazovaného světa), který sám kdysi opustil, a tedy zradil. Ludvík přijímá novou masku identity, o níž se domnívá, že je návratem k nejčistšímu a nejpůvodnějšímu smyslu. Čtenářská zkušenost s tímto světem, v němž byl už zrazen Jaroslav, propůjčuje Ludvíkově staronové identitě nádech tragické ironie.

Pozorně se zaposlouchejme do charakteristiky tohoto náhle vzniklého prostoru, jenž kontrastuje a současně zvýznamňuje dosavadní „prostor textu“ – tedy sémantického bytí textu. *„Tentokrát jsme se však nenechali rozptylovat publikem a hráli jsme ještě mnohem soustředěněji než zpočátku; čím bylo prostředí zahradní restaurace lhostejnější a hrubší, čím víc nás obklopovalo svým hlučným nezájmem vytvářejíc z nás opuštěný ostrov, čím nám bylo teskněji, tím více jsme se obraceli sami k sobě, hráli tedy spíš sami pro sebe než pro jiné, takže se nám podařilo zapomnět na všechny kolem a učinit si z hudby okruží, uvnitř něhož jsme byli chráněni před hlučícími opilci jako v skleněné kajutě spuštěné do hloubi studených vod. (...) a cítil jsem, jak pevnina tohoto domova mi klesá dolů pod nohama, jak se propadám, jak držím klarinet u úst a propadám se dolů do hloubi let, do hloubi staletí, do nedohledné hloubi (kde láska je láskou, bolest bolestí), říkal jsem si s údivem, že můj jediný domov je právě toto propadání, tento hledavý a touživý pád, a oddával jsem se mu tedy dál, zakoušeje sladkou závrat“* (s. 310).

V charakteristice prostoru, kterou nám zprostředkoval vypravěč Ludvík Jahn, jsou obsaženy základní atributy, které nám pomohou identifikovat tento prostor v následujících Kunderových románech, a současně a priori bude nad tento prostor, v tušení Kunderova čtenáře, zavěšeno vědomí chystající se tragédie postavy-možnosti.

Podobný prostor představuje pro Taminu (z Knihy smíchu a zapomnění) ostrov dětí. Tamina se ocitla tam, *„kde toužila být: dopadla daleko dozadu do času... kde nebyla tíha ani výčitky“* (s. 185). Hrdinka Knihy smíchu a zapomnění je však už o něco dále na cestě k deziluzivnímu sebepoznání nežli Ludvík Jahn. Vypravěč ji ještě vyžene z této prvotní, dočasné idyly (v které je zrazena podobně jako Ludvík) a zapřádá pro ni něco, co bychom mohli nazvat idylou nebytí (ta je od tohoto okamžiku trvalou součástí literárního prostoru Kunderových románů). Pojmenovat tuto formu nebytí jako pouhou rezignaci na bytí je u Taminy ještě možné, jak však uvidíme v následujících románech, čím dál více nepravděpodobné a zjednodušující.

Pro Tomáše a Terezu je idyla nastražena v místě jejich posledního útočiště – na vesnici, která je reflektována jako místo na okraji Světa. *„Ty jsi ztratil všechno,“* říká Tereza Tomášovi v závěru Nesnesitelné lehkosti bytí. *„Terezo,“* řekl Tomáš, *„ty sis nevšimla, že jsem tady*

šťasten?“ „*Tvoje poslání bylo operovat,*“ řekla. „*Terezo, poslání je blbost. Nemám žádné poslání. Nikdo nemá žádné poslání. A je to ohromná úleva zjistit, že jsi volná, že nemáš poslání*“ (Nesnesitelná lehkost bytí, s. 283). A o kousek dále: Tereza „*zažívala teď stejně podivné štěstí a podivný smutek jako tehdy. Ten smutek znamenal: jsme na poslední stanici*“. Latentně přítomné prolnutí napětí a tragiky, charakteristické pro tento existenciálně sevřený prostor, je patrné například z následující části textu Nesnesitelné lehkosti bytí, dokládající Kunderovo kompoziční umění detailu. Citovaná pasáž zazní do zřešlého prostoru příběhu okamžik poté, co Tomáš a Tereza společně dospěli do stavu výše zmíněného smíření: „*Tomáš otočil klíčem a rozsvítil lustr. Viděla dvě postele přitíštěné k sobě, u jedné z nich noční stolek s lampou, z jejíhož stínidla, vyplašen, se zvedl velký noční motýl a kroužil pokojem. Zezdola slabounce zazníval zvuk klavíru a houslí*“ (Nesnesitelná lehkost bytí, s. 284). Citlivý čtenář si uvědomuje, že se stává bezprostředním svědkem pohrbívání. Ostatně ne tak dávno, v toku textu, jsme byli vypravěčem upozorněni na budoucí souvislosti, totiž že Tomáš a Tereza právě po této noci zemřou v havarovaném voze.

Agnes (Nesnesitelná lehkost bytí) ve svém přemítání o podstatném a nepodstatném svého života vytváří prostor temného smíření, a potvrzuje tak závratnou blízkost idyly a smrti. Kunderův čtenář, obeznámený s povahou těchto okamžiků smíření (vzpomeňme si na Ludvíka Jahna, na Jakuba z Valčíku na rozloučenou, na Taminu, na Tomáše a Terezu), si je vědom, že se účastní finální, usvědčující a demytizující existenciální hry, jejíž pravidla již zná, a vyčkávavě sleduje, k jaké nové variaci bude postava stržena. „*To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já,*“ praví Agnes v závěru svého příběhu, a pokračuje: „*Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést své bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.*“ Past idyly je nastražena v Agnesině „ztotožnění s bytím“ a z něj plynoucím odhodlání k osvobozujícímu činu. Ironický vypravěč jí v okamžiku „prozření“ posílá do cesty dívku se sebevražednými úmysly.

Prostor idyly je místem, v němž se zřetelně mísí vědoucí odstup i osobní zaujetí vypravěče. Formálně se tato skutečnost projevuje

přesunutím *point of view* z postavy vypravěče do postavy, která je vypravována, se současným omezením interpretační role vypravěče.

Prostor smíření a idyly je současně i prostorem, v němž spolu s prozřením zastihuje hlavní hrdiny smrt. Kunderovi hrdinové se tak ocitají na heideggerovské hranici (o které byla řeč v úvodu), na níž se zjevuje „světlina bytí“. Ozřejmuje se podstata „bytování bytí“. Fascinující krása tohoto heideggerovského gesta je v Kunderových románech nemilosrdně destruována. Ačkoli se tedy v tomto prostoru před protagonisty románů otevírá „světlina bytí“ a oni se pokoušejí v rozervěném průzoru redefinovat své životy, postoje – odhalovat sebeklamné masky –, vinou fatálního znejistění celého textového Světa se rovněž jejich prozření ocitá pod ironickou kuratelou znejistění. Iluze a skutečnost se staly navzájem zaměnitelné. Ve Světě textu není možné rozlišit, která iluze je skutečností a která skutečnost iluzí. I (Heideggerova prosvěcující) smrt se stává pouhým vyprázdněným pojmem reprezentovaným černými brýlemi, zcizujícím náhrobkem, fotografií vyděšeného pohledu. (Vztyčuji prst, abych zdůraznil, že jde o smrt v románě, tedy o smrt, jak je vnímána románem – pro potřeby románového Světa. Je tu samozřejmě ještě jiná smrt, smrt, jež je součástí východiskové interpretace románu. Smrt sloužící jako sémantický klíč – u Kundery jej čtenáři podává ta realizace textu, kterou můžeme spolu s Umbertem Ecem nazvat hraničním, modelovým autorem: jejím prostřednictvím se čtenář pokouší identifikovat strategii modelového autora. Tato rovina realizace textu má rozhodující podíl při utváření interpretačních východisek, klíčů, k pochopení nejen kompoziční strategie.)

Prostor smíření nabízí románové postavě falešnou optiku sebepoznání, sebenalezení ve Světě. Toto sebenalezení je opřeno o pocit určení původního smyslu a významu slov, jejichž prostřednictvím se postava projektuje a přibližuje k sobě samé. Zrada slov na slovech, tedy nemožnost identifikace signifié a signifiant, usvědčuje Kunderovy postavy z klamu. Spor mezi obsahem a významem nemůže být vyřešen. Idyla smrti-nebytí poskytla falešnou iluzi smíru. Ve skutečnosti však jen provokující imanentní ironií, za níž tušíme obrysy toho, který nás celou dobu provázel příběhem a nezapomínal na nás ani tehdy, když my zapomínali na něj. Na toho, jenž nyní obrací naši pozornost k magické blízkosti smrti a kýče.

František Všeticka Tvar Kunderovy Nesmrtelnosti

V lednu 1990 vyšel v Paříži u nakladatele *Gallimarda* francouzský překlad Kunderovy *Nesmrtelnosti*. Snad žádná dekáda dvacátého století nebyla tak šťastně započata, mimo jiné už proto, že román měl tak provokativní a zároveň tak zpochybňující název. A také proto, že do románového díla, které se odehrává v současnosti, vkomponoval prozaik milostně nemilostný příběh Johanna Wolfganga Goetha a Bettiny von Arnim. Do goethovského příběhu zatáhl dokonce i Ernesta Hemingwaye, který se smrtelně nesmrtelným Goethem vede na pokračování problematický a pochybný dialog.

Tři roky nato vyšel u nás český originál této knihy, která začíná obsahem, přesněji rozvržením textu. Tímto neobvyklým zahájením se Milan Kundera podstatným způsobem liší od soudobých i minulých českých prozaiků a naznačuje, že v jeho díle sehrává architektonika významnou roli. Svrchovanou měrou tomu tak je i v *Nesmrtelnosti*. Tvoří ji sedm částí, což prozaik poněkud nadbytečně zdůraznil v doslovu: „*Stejně jako se při práci autorovi vnucují takřka proti jeho vůli některá stejná existenciální témata nebo některé typy postav, tak zůstává za všemi architekturami mých románů určitý společný prátvar; s výjimkou Valčíku na rozloučenou, který vychází z jiného formálního archetypu, je to kompozice složená ze sedmi dílů, z nichž každý tíhne k maximální samostatnosti a odlišenosti; rovněž tak tíhnou k co největší autonomii i kapitoly, z nichž jsou jednotlivé díly složeny.*“⁽¹⁾

Ze sedmi částí románu se poněkud vyděluje část třetí, neboť pouze zde jsou kapitoly označeny názvy. Je jich celkem 21 (3 x 7) a nejsou číslovány, patrně proto, aby numerická zákonitost příliš nevynikala. *Trojnásobek* sedmičky se nikoli náhodně objevuje v *třetí* části. Numerická hra je naznačena v předsunutém rozvržení románu, kde Kundera uvedl názvy všech 21 kapitol. Navíc pak je *Nesmrtelnost* jeho opusem sedmým, což autor sám uvádí na začátku svého doslovu. Heptadická zákonitost se přechyluje i do vlastního románového textu. Jeho incipit, vstupní brána do textu, věta sémanticky zatížená, zahrnuje sedm slov: „*Ta paní mohla mít šedesát, pětadesát let.*“ Incipit má přitom svoji závažnost – je v něm řeč o osobě, jež uvede v život návratné gesto zamávání, jeden ze stěžejních tematických prvků *Nesmrtelnosti*.

Kunderův román má dvě dějové roviny – současnou a minulou. Současnou rovinu představuje příběh odehrávající se v Paříži – autor se tak ve své románové tvorbě poprvé omezuje pouze na francouzské hrdiny a francouzské prostředí –, v minulé rovině se odvíjí příběh Goetha a Bettiny von Arnim. Obě dějové roviny jsou navzájem konfrontovány, navíc se doplňují a prostupují. (Dvojí dějovou rovinu napodobili při svém výkladu rovněž někteří komentátoři Nesmrtelnosti; například maďarská filozofka Agnes Hellerová vychází ve své stati O Nesmrtelnosti z fiktivní korespondence mezi filozofem Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem a Milanem Kunderou.²⁾

Milan Kundera má v *L'art du roman* heslo Rytmus. Zmiňuje se v něm o rytmu svého srdce a o rytmu v hudební tvorbě. O rytmu románového textu v něm není ani slovo. Nesmrtelnost však svůj rytmus má, její dvě dějové roviny svou částečnou střídou vtiskují Nesmrtelnosti architektonický rytmus: v první části vystupují Agnes, Paul a Laura, v druhé části Goethe a Bettina, v třetí opět Agnes, Paul a Laura, čtvrtá část se vrací ke Goethovi a Bettině, pátá pak opět k francouzským postavám a šestá je cele věnována Rubensovi, nikoli ovšem známému umělci, ale současníkovi s přezdívkou po slavném malíři. V šesté části tedy jde o jistý druh mystifikace, která je založena nejen na volbě jména, ale také na předpokladu, že po dvojici sudých částí věnovaných Goethovi se v další sudé části opět setkáme s tímto velikánem či jinou významnou osobností. Čtenářské očekávání je však zklamáno a architektonický rytmus ve své závěrečné fázi porušen.

Architektonický rytmus uplatňuje Kundera také v rámci částí: konkrétně v současném příběhu páté části se střídá pásmo Agnes (vracející se ze Švýcar) s pásmem profesora Avenaria (debatujícího s autorem románu). Do jejich pravidelné střídavy zasáhnou v závěru dvě další pásma – pásmo sebevražděné dívky (jedenkrát) a pásmo Paula (dvakrát). Stejně jako je v závěru porušen architektonický rytmus ve velkém (v celém románě), je v páté části porušen (modifikován) v malém.

Na architektonickém rytmu Nesmrtelnosti se podílí rovněž úvahová složka, která má podobu eseje, a to daleko výrazněji než v Kunderových předchozích románech. Mnohdy mají esejistický charakter celé kapitoly, které někdy dokonce tvoří menší bloky (například kapitoly Jedenácté přikázání a Imagologie nebo 2. a 3. kapitola šesté části), kde děj ustupuje na delší dobu do pozadí. Do popředí se naopak dostává

úvaha, meditace o problémech naznačených v předchozím ději. Esejistické uvažování se stává integrální součástí románového textu, neboť je bezprostředně spjato s dějem, postavami a jejich situacemi. Ve své převážné většině je Kunderův esej provokativní, hravý a nadlehčený.

Součástí Kunderovy románové hry je také vypravěč. V Nesmrtelnosti jde o krajní případ, kdy autor je nejen ztotožněn s vypravěčem, ale je dokonce sám jednající postavou. Kundera se tak setkává a debatuje se svými fiktivními postavami – profesorem Avenariem a Paulem. Jde tedy o zvláštní případ personálního vypravěče.

Kundera je v Nesmrtelnosti vypravěčem i „stavitelem“: vybudoval ji v podstatě na dvou stavebných principech – variačním a paradoxním. Variační princip se objevuje především v podobě variačních scén a scének. Nejfrekventovanější je okouzující gesto zamávání, které jako motiv prochází celým románem. Ačkoliv je příznačné především pro ženy – nejprve ho použije neznámá šedesátiletá paní v plaveckém bazénu, pak je jakoby štafetově přejímají Agnes, sekretářka fakulty a Laura –, v závěru je nešikovně přejme opilý Paul. Významnou roli sehrává zamávání zejména mezi soupeřícími sestrami; zvláštního smyslu nabyde v závěru románu, jak s neobyčejnou výstižností vyjádřil Jan Štolba: *„Její sestra Laura, v touze napodobit vždy schopnější a úspěšnější Agnes, si toto gesto osvoji: právě proto je však Agnes přestane používat! Co se zdá být zprvu jen psychologickým postřehem o sesterském soupeření, se však v závěru románu rozvine do hluboké metafory. Když se Paul po smrti Agnes ožení s Laurou, to gesto, jež u Agnes nikdy nespatriřil, se mu stane právě Lauřiným nejtklivějším ztělesněním. Paul v tomto gestu prožívá něhu k živé Lauře, aniž tuší, že skrz Lauru mu tak kyne mrtvá Agnes... Je v tom zvláštní, vykalkulovaná něha, více spekulativní než lidsky vřelá, přesto dosahující působivé hloubky, něha, již Kundera jímavě propojuje celé lidské pokolení, hlučné a pomijivé v jednotlivcích, avšak v celku nesmrtelné a hodné milosti.“*³⁾

Obdobný variační ráz, byť s menší frekvencí, mají i další gesta a scény – například gesto touhy po nesmrtelnosti, scény sedání na klíně, s brýlemi či s kladením ruky na dívčí prs. Za bližší pozornost stojí scéna sedání na klíně, a to zejména pro svou závěrečnou fikci. Ačkoliv vychází z příběhu odehrávajícího se v minulosti, přejde – podobně jako většina ostatních scén – do příběhu současného. Bettina

ráda usedá do klína svého staršího bratra, básníka Clemense Brentana, později do klína staříckého Goetha; Brigita usedá jako dospělá na klín svého otce Paula buď sama, nebo spolu s Laurou. Z experimentálních důvodů má Kundera posléze potřebu představit si v Paulově klíně Agnes společně s Laurou. Sedání na klín podle něho povýšila Bettina von Arnim na klasický model erotické mnohoznačnosti. Výraznější podobu má scéna s brýlemi a scéna kladení ruky na dívčí prs, neboť jejich jednotlivé variace vložil Kundera do koncovek architektonických jednotek. Scénu, v níž Agnes rozbije brýle Lauře, umístil do koncovky třetí části; výjev, v němž se muž řečený Rubens odváží položit ruku na prs řečené Loutnistce (o níž se čtenář později dozví, že jí byla Agnes), vložil autor do koncovky kapitoly.

V románě nejsou variovány pouze scény, ale také postavy. Laura je v podstatě variací Bettiny von Arnim. Obě nakonec přes všechny překážky dosáhnou svého cíle: Bettině se naplní sen o nesmrtelnosti, Lauře sen o opravdovém muži. Prostředky, jimiž obě ženy svého cíle dosahují, se od sebe příliš neliší. Obojí splnění snu Kundera patřičným způsobem ironizuje. Rovněž mezi druhou a čtvrtou částí románu, tj. mezi oběma částmi goethovskými, je variační vztah, jenž je dán žánrovým podáním. Je-li mezi oběma částmi shoda tematická, pak ve sféře žánrové je mezi nimi rozdíl, neboť druhá část je založena na syžetu, má dějový charakter, kdežto čtvrtou část tvoří esejistická úvaha.

Tento druh variování se objevuje v goethovských částech ještě jednou, a sice v posledních kapitolách obou částí, kde Ernest Hemingway rozmlouvá s Goethem o nesmrtelnosti. Variace obou závěrů spočívá v odlišném vzezření Goethově: na konci druhé části se Goethe objevuje jako „nahastrošený“ stařec, zatímco v závěru čtvrté části je představen jako elegantní mladík. Vyznění obou částí je umocněno a zvýrazněno tím, že se s básníkem setkáváme v opačném časovém sledu. Mnohé z příběhu Goetha a Bettiny, vkomponovaného do Nesmrtelnosti především z důvodů konfrontačních, srovnávacích, je výstražnou a potměšilou variací k současnému příběhu z Paříže. Pro Kunderu je příznačné, že většina variačních scén má erotický ráz.

Vedle variačního principu použil Kundera v Nesmrtelnosti také principu paradoxního. Ani jeden není v Kunderově prozaické tvorbě nový, jak je v podstatě zřejmé z výstavby jeho textů už od Žertu. Paradoxní princip se u Kundery promítá do výstavby dialogu, do

koncovek kapitol a do jejich titulů. Lze to ilustrovat na jakési kvintescenci Kunderova paradoxního principu, již je kapitola Duchaplný spojenec svých hrobníků, která obsahuje duchaplnou Paulovu rozmluvu (tj. plnou paradoxů) s ředitelem rozhlasového programu, kterému se říká Medvěd. Paradox je v daném případě nejen součástí rozhovoru, ale dostává se rovněž do koncovky, jež má charakter pointy, tvořící zároveň přiléhavý titul kapitoly.

Paradoxní koncovka je pro Kunderu do značné míry příznačná. Jedna je vyhocenější druhé: „...být absolutně moderní znamená být spojencem svých hrobníků“; „...není nic mravnějšího než být neuzitečný“; „...američtí prezidenti odcházejí na věčnost skryti za demokratickou křečí smíchu“.

Jedním z vrcholných paradoxů je počínání profesora Avenaria, který se v boji proti přetechizovanému světu dostává na hranici zločinnosti. Paradox na druhou tvoří pak skutečnost, že se s ním Kundera coby románová postava důvěrně stýká a vede s ním obšírné debaty. Paradoxy prostupují i esejistickou složku románu – názorným příkladem je výklad o vztahu mezi ideologií a imagologií (v kapitole Imagologie).

Variační a paradoxní princip se v některých případech prostupují, například když Brigita a Laura usedají Paulovi na klín. Variační scénka dostává v této konstelaci bizarní, až paradoxní ráz.

O gestu zamávání bylo řečeno, že má podobu motivu. Naproti tomu scéna s neznámou dívkou na dálnici motivem skutečně je. Lze jej označit jako motiv náhody podle názvu páté části, v níž dojde k jeho završení. První varianta motivu – neznámá dívka, jež chce spáchat sebevraždu na autostrádě – se objevuje na začátku třetí části, v níž autor uslyší zprávu o sebevražedném pokusu z rádia; v druhé variantě Kundera seznamuje s obsahem rozhlasové zprávy profesora Avenaria; v třetí variantě si s Avenariem autor o tomto případě vypráví a shledává psychologické příčiny dívčiny sebevražedné akce; teprve ve čtvrté variantě (poslední) je vlastní scéna katastrofy zachycena přímým způsobem. Nikdy předtím nebylo řečeno, že mezi postiženými je také Agnes, to se čtenář dozví až ve variantě závěrečné. Protože smysl a obsah motivu náhody je do poslední chvíle utajován, obestírán tajemstvím, je motivem mysteriálním.

S utajováním se u Kundery setkáme i v jedinečných scénách: na románovou scénu vstoupí už známá postava, kterou prozaik z určitého důvodu nepředstaví jménem ani ji blíže necharakterizuje. Tento tzv. deviační moment Kundera použil v *Nesmrtelnosti* několikrát. Například v třetí části stojí v podzemí metra pěkná, ještě ne čtyřicetiletá dáma s červenou pokladnicí a vybírá příspěvky na malomocné. Teprve dodatečně (po sedmi stranách) se čtenář dozví, že je to Laura, postava v románě už dávno zabydlená. Obdobný deviační moment uplatnil Kundera i v další scéně: na ulici, kde je zatýkán profesor Avenarius, se zároveň objeví bezejmenný náměšiční muž, v němž čtenář v dané chvíli nerozpozná Paula, zarmouceného z manželčina neštěstí. Kundera použil deviační moment nejprve dvakrát v malém a pak jednou ve velkém, a sice v celé šesté části. Zde vystupuje žena přezdívaná Loutnistka, o níž zjistíme, že je totožná s Agnes, až na konci 22. (předposlední) kapitoly. Deviační moment tedy zabírá mimořádně velkou plochu, neboť obvykle je omezen pouze na jednu kapitolu.

Jestliže Kundera na jedné straně něco zamlčuje, pak na straně druhé mnohé (nebo alespoň něco) předčasně prozradí. Tomuto postupu říkáme *prodictum* (lat. *prodicere* = předurčovati, předpovídati). Zcela nečekaně a v rozporu s odvíjejícím se syžetem oznámí Kundera na vysloveně neexponovaném místě (tj. uprostřed kapitoly), že Agnes zemřela: „Asi týden po strašné Agnesině smrti navštívila Laura zdrceného Paula.“ Kundera sdělí tuto skutečnost, zmíní se o dalších událostech (Paulově sňatku s Laurou, Brigitině útěku z domova), a teprve dodatečně a s velkým zpožděním vylicí Agnesin skon. Kundera používá (nebo může použít) *prodicta* především proto, že jeho román má nevzrušivý, nedramatický, jakoby esejistický průběh. *Prodictum* souvisí s deviačním momentem tím, že také porušuje, obměňuje tradiční dějový řád, zároveň je však v jistém smyslu jeho antitezí, protože deviační moment něco skrývá, tají.

Nesmrtelnost, přesněji některá místa, je románem o románu. Tak například v 9. kapitole páté části Kundera jako románová postava vypráví profesorovi Avenariovi o tom, jakým způsobem píše a jak bude konkrétně vypadat šestá část právě vznikajícího románu. Tím se *Nesmrtelnost* přiřazuje k prozaické linii, jejímž syžetovým záměrem je vznik románového díla. U nás není tento typ prózy příliš častý, časově nejblíže má k *Nesmrtelnosti* Řezáčovo *Rozhraní*.

Kunderův román začíná v signifikantním čase, konkrétně ve výroční den úmrtí Agnesina a Lauřina otce. Signifikantní čas podtrhává románový nástup, protože se v tomto jediném dni odehrává celá první část románu. Signifikantní je však nejen čas, ale i událost, která se stala před pěti roky při otcově skonu – obě sestry se tehdy plny nenávisti pohádaly. Hádká sama má anticipační charakter: předjímá pozdější a konečný vztah mezi Agnes a Laurou.

Sedmá část, příznačně nazvaná Oslava, se odehrává rovněž v signifikantním čase: přesně dva roky před tím, než Kundera jako románová bytost dopsal svoji Nesmrtelnost, si vysnil v klubu postavu Agnes: „Dopsal jsem román a chtěl jsem to oslavit na stejném místě, kde se narodila jeho první myšlenka.“ Signifikantní čas se u Kundery vyskytuje jen na exponovaných místech románu – na jeho začátku a konci. V obou případech je spojen s výročním dnem: na začátku jde o výročí pětileté, na konci o dvouleté. Součet let dává magické číslo Kunderovy ustálené architektoniky.

Výskyt signifikantního času má zároveň rámující, scelující charakter. Kundera navíc použil skutečného zarámování, dokonce trojího. Na začátek románu umístil výjev, v němž Agnes s pomněnkou před tváří kráčí ulicemi Paříže. Stejnou scénkou, přesněji poznámkou o ní, se Nesmrtelnost uzavírá. Celé dílo tak rámuje výjev namířený proti vzrůstající se ošklivosti.

Druhý rámující prvek má charakter lokální: začáteční a koncový děj se odehrává v tělocvičném klubu – na začátku v něm dlí autor sám, na konci ve společnosti románových postav, které si vysnil. Sylvie Richterová k tomu poznamenává: „Sportovní plavecký klub, kde Nesmrtelnost začíná a končí, nemusí být jenom moderní variantou společenského salonu, lze v něm vidět i dobře skrytý symbol: život se přece rodí z vody. Zrcadla, jimiž jsou stěny klubu obloženy, mohou napovídat něco o principu zrcadlení, který s představou stvoření spojil nejen hermetismus, ale třeba i biblické pojetí člověka jako obrazu božího.“⁴⁾

Třetí rámující prvek souvisí s gestem zamávání, jež je na začátku a na konci groteskní, komické. Na začátku je spjato s neznámou šedesátiletou paní, v závěru s opilým Paulem. Ostatní gesta mají vážný, podmanivý, poetický charakter. Zarámování samo pak představuje součást dominantního variačního principu.

Milan Kundera se v řadě svých projevů vyznává z lásky k osvícenským autorům osmnáctého století, to znamená převážně spisovatelům francouzským a anglickým. Nesmrtelnost je však román především o Goethovi – a Johann Wolfgang Goethe je rovněž osvícenec. Nesmrtelnost je holdem Goethovi; medituje-li se v tomto románě o někom, medituje se zejména o něm: „Dnes už se to snad můžeme osmělit říci z odstupu, který nám umožnil konec našeho století: Goethe je postava umístěná přesně doprostřed evropských dějin. Goethe: veliký střed. Nikoli střed, bázlivý bod, který uhýbá opatrně extrémům, ne, pevný střed, který drží oba extrémy v podivuhodné rovnováze, kterou už pak Evropa nikdy nepozná. Goethe studuje ještě jako mladý muž alchymii a je později jedním z prvních moderních vědců. Goethe je největší ze všech Němců, a zároveň antipatriot a Evropan. Goethe je kosmopolita, a zároveň se celý život téměř nehne ze své provincie, svého malého Výmaru. Goethe je muž přírody, ale i muž dějin. V lásce je libertin i romantik.“

Kundera se v Nesmrtelnosti zmiňuje o Faustovi, o Utrpení mladého Werthera a o zpovědní knize Z mého života. Ani jednou nepadne zmínka (záměrně? nezáměrně?) o románě Spříznění volbou, který má ze všech Goethových děl ke Kunderově Nesmrtelnosti nejbliž. Obě díla jsou spjata úzkými pouty, a to nejen tematickými, ale především formálními, stavebnými. V obou románech autoři líčí osud mileneckého čtyřúhelníku (v Nesmrtelnosti jej tvoří Agnes, Paul, Laura a Rubens), což je překvapivé téma zejména u Goetha, neboť Spříznění volbou vyšlo roku 1809. U obou autorů nejlepší postavy umírají – u Goetha Otilie a Eduard, u Kundery Agnes.

Goetha a Kunderu však spojují především tři stavebné prostředky: architektonika, úvahová složka a signifikantní čas. Na důvtipnou architektoniku svých děl kladou oba autoři zvýšený důraz. Spříznění volbou má dvě části, z nichž každá zahrnuje rovných osmáct kapitol. Nesmrtelnost, podobně jako několik předchozích Kunderových románů, má sedm promyšlených a detailně propracovaných částí.

Úvahová složka je bohatě rozvita jak u Goetha, tak u Kundery, u obou autorů má však jiný ráz. V románu Spříznění volbou se objevuje v Otiliině deníku, který je zařazen do druhé části knihy. Úvahová složka zde má aforistický charakter, kdežto v Nesmrtelnosti má charakter esejistický. Kunderův esej tvoří souvislý výklad jednoho

problému, kdežto deníkové poznámky Goethovy hrdinky představují řadu nahuštěných myšlenek a chvilkových nápadů. U Kundery pásmo meditací a dějové pásmo splývá v harmonickou jednotu, kdežto u Goetha jsou obě pásma vydělena, dokonce i graficky.

Nejsilnější pouto mezi Goethem a Kunderou však představuje signifikantní čas, který hraje významnou roli zejména v díle Spříznění volbou. Kunderova Nesmrtelnost začíná a končí v signifikantním čase, stejně jako u Goetha. V 3. kapitole první části Charlotta připomene, že setník přijel na jejich zámek v den, kdy on a Eduard mají jmeniny. Dochází zde k zajímavé numerické korespondenci: v 3. kapitole se tedy hovoří o trojnásobném svátku za přítomnosti tří přátel. Navíc jde o trojnásobný tvaroslovný jev – trojí svátek, tři osoby na scéně, a to vše v třetí kapitole. V této souvislosti nelze nepřipomenout Kunderův trojnásobek sedmičky v třetí části Nesmrtelnosti. Signifikantním časem román Spříznění volbou také končí: v 18. kapitole druhé části Otilie v předvečer Eduardových narozenin umírá. Závěrečný temporální posun (narozeniny – jejich předvečer) je dán výjimečností a osobitými právy finále.

Goethův signifikantní čas tím však nekončí: v 9. kapitole první části je o Charlottiných narozeninách položen základní kámen k nové budově, v 15. kapitole první části je o Otiliiných narozeninách novostavba zasvěcena. Konečně v 3. kapitole druhé části je o Eduardových narozeninách dohotovena kaple (třeba připomenout, že v téže kapitole první části jsme byli svědky trojnásobného svátku). Z uvedeného výčtu je zřejmé, že Goethe je signifikantním časem přímo fascinován, navíc jej zakomponovává do stavby svého románu, především jeho první části. Všechny momenty signifikantního času jsou totiž v této části pravidelně rozvrženy – zmíněné kapitoly 3., 9. a 15. od sebe dělí vždy šest kapitol, první a poslední z nich, tj. 3. a 15., dělí od začátku, respektive konce uvedené části opět tři kapitoly. Šest kapitol, které jsou vsunuty mezi jednotlivé momenty signifikantního času, spolu se součtem tříkapitolových vzdáleností od začátku a konce části ($3 + 3 = 6$) a dohromady se součtem všech kapitol románu, který dává číslo 36 ($18 + 18 = 36 = 6 \times 6$), jednoznačně naznačují, že Goethovým magickým číslem v románě Spříznění volbou je šestka. U Kundery byla tímto číslem sedmička.

Všechna tato čísla spolu s architektonickou výstavbou a úvahovými složkami dokazují, že Goethe i Kundera jsou racionalisté – Goethe osvícenský racionalista, Kundera racionalista osvícený. Promyšlená architektonika je v literatuře jev dosti obecný, úvahovou složku a signifikantní čas obou autorů lze však považovat za jevy osobité. Ostatně osobití jsou i oba jmenovaní umělci, alespoň u Goetha o tom nikdo nepochybuje.

Odkazy

- 1) Milan Kundera: Nesmrtelnost. Brno, Atlantis 1993.
- 2) Agnes Hellerová: O Nesmrtelnosti, *Lettre internationale*, 1993, č. 10, s. 20-27.
- 3) Jan Štolba: Vytrátit se ze světa, *Literární noviny*, roč. 4, 1993, č. 34, s. 6-7.
- 4) Sylvie Richterová: Ticho a smích. Praha, Mladá fronta 1997, s. 149.

Aleš Haman

Škvoreckého „krajanské romány“ a jejich přijetí kritikou u nás

Ve svém příspěvku si chci povšimnout dvou románů Josefa Škvoreckého, a to *Scherza capricciosa* a *Nevěsty z Texasu*. Obě knihy mají v autorově díle zvláštní postavení, neboť se vymykají dosavadní povaze Škvoreckého tvorby, sytící se převážně autobiografickými, empiricky určitelnými motivy.

Prvně jmenovaný román se řadí k žánru biografickému, druhý se hlásí k prózám historickým. Škvorecký ve svém *Samožerbu* (in: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje*. Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 7, Ivo Železný, Praha 1997) vysvětluje vznik zájmu o Antonína Dvořáka osobní, emotivní motivací (vzpomínka na dívčí tvář vyvstávající při melodii *Rusalky*) i některými dalšími okolnostmi, včetně nevyzpytatelného tvůrčího nutkání.

Při studiu materiálů a pramenů podnítil navíc autorovu zvědavost náznak milostné zápletky vzniklé mezi Dvořákovou dcerou Otylkou a skladatelovým tajemníkem Kovaříkem za pobytu v americkém Spillvillu. I to jistě lákalo spisovatele typu Škvoreckého, pro něhož je erotika jedním z hlavních hybatelů lidských osudů, k románovému zpracování Dvořákova pobytu v USA.

Ve svém eseji se Škvorecký – jakoby ve stopách svého oblíbence Poea – snaží rekapitulovat své záměry při projektování románového celku. Podstatné pro pochopení jeho stylových postupů jsou výroky o způsobu vyprávění: „Hned na počátku jsem se rozhodl, že se nebudu pokoušet vstoupit do Mistrovy mysli. Mám averzi vůči vstupování do jakýchkoli myslí, proto používám obvykle vyprávění v první osobě, nebo – když už se uchýlím k třetí osobě – je v románu to, čemu Henry James říkal ‚centrum vědomí‘, a obvykle tam je jen jedno. (...) Proto jsem se rozhodl k dvěma věcem: podívám se na Dvořáka očima několika lidí, příběh budu vyprávět hlasy jak Čechů, tak Američanů, mužů i žen, vzdělanců i prostých lidí, bělochů i černochů. Za druhé: pokusím se udělat portrét nejen Dvořáka samého, ale také společnosti, jakou v Americe poznal, hudby, jaká se tam hrála, prostě Ameriky jeho dnů“ (s. 300-301).

Povšimněme si dvou hlavních momentů této výpovědi. Především je to averze k vstupu do cizích myslí, která vedla k preferenci vyprávění

v první osobě. Škvorecký má zřejmě na mysli tzv. personálního vyprávěče (podle typologie Stanzelovy). Tento způsob podání ovšem rovněž předpokládá vstup do cizí mysli, ale perspektiva, z níž je dění a jeho svět nazíráno, je distancována od protagonisty a je omezena účastí mluvčího ve fiktivním světě. To mu zabraňuje překročit meze personální perspektivy jak směrem k vnější „vševědoucnosti“ (nahližející do mysli všech postav z centrálního hlediska), tak směrem k autobiografické „autentičnosti“ reflektující příběh a jeho svět jako jedinečný zážitek subjektu. Druhý moment Škvoreckého konfese vyjadřuje snahu dát skladatelovu životu širší rozměr kulturní a společenský.

První rozhodnutí přivedlo autora k tvorbě plejády postav, jež se staly nositelkami mozaiky pohledů. Dvořák jako postava představuje vlastně průsečík těchto perspektiv. Mohli bychom s jistou licencí říci, že tu Škvorecký kráčet ve šlépějích Čapkových a jeho pluralitních románů, jako byl *Povětroň* nebo nedokončený *Život a dílo skladatele Foltýna*. (Vzhledem k ústřední postavě bychom u Škvoreckého dokonce mohli mluvit o jakémsi „Antifoltýnovi“.) Rozdíl oproti Čapkovi spočívá v tom, že Škvoreckého postavy spíše dokreslují, dotvářejí portrét tvůrčí osobnosti, jejíž charakter je dán, ale vzpírá se monumentalizaci, kdežto u Čapka předmět různých perspektiv při jejich relativnosti neustále uniká určení.

Zde se projevuje typický rys Škvoreckého přístupu ke světu: narušování konvencí a iluzí, které zbavuje události i postavy mytického zveličení a glorifikace, to znamená jejich „báječnosti“ ve smyslu velkolepé skvělosti neznající kazů. Škvoreckého Dvořák je skvělý jako hudební tvůrce, ale jako člověk podléhá ve své nedokonalosti drobným svodům života.

Autor však zároveň chtěl překročit hranice životopisného žánru. Jeho cílem bylo nejen zachycení hudební atmosféry doby, nýbrž (zde se projevilo Škvoreckého celoživotní okouzlení jazzem) také aspoň hypotetické naznačení částečné inspirace Dvořákovy hudby mateční surovinou jazzu, černošskou lidovou hudbou, a naopak – charakteristika Dvořákova iniciačního významu pro přijetí jazzu jako vážné hudby v USA. Z tohoto hlediska pak přerůstá životopisný příběh o českém skladateli v Americe v obraz oplodňujícího setkání dvou kultur, evropské a zámořské – jedné napájené z kulturních kořenů vrůstajících hluboko do minulosti, druhé rodící se v hledání své nové totožnosti.

Širší smysl Škvoreckého románu se dá doložit na kompozičním klíči, jenž utváří skladbu fiktivního světa. V šestadvaceti kapitolách vystoupí celkem sedmnáct personálních mluvčích různého národnostního, sociálního, ba i rasového původu, jak o tom autor sám hovořil. Jeden okruh tvoří představitelé rodinného kruhu skladatelova (Anna, Josefina Kounicová, hrabě Kounic, Otylka a tajemník Kovařík), druhý okruh zalidňují představitelé americké kulturní elity (Jeanette Thurberová, její manžel, kritik Huneker, dirigent Thomas a také živavivý famulus bulvárního showmana Steela McKaye). Oba tyto okruhy jsou prezentovány v románu shodným počtem sedmi vstupů. K těmto okruhům se váží další dva, rovněž vyvážené co do frekvence (vstupují na scénu každý šestkrát): v jednom jsou přítomni mluvčí evropského kulturního prostředí (Merguliesová, Wihan), v druhém pak vystupují mluvčí lidových vrstev amerického světa (tubista, Jessie Harperová, krajané, včetně dívky Rosie).

Zdánlivý „zmatek“ různých hledisek nabývá z tohoto pohledu povahy vyvážené kompozice, která vytváří Dvořákův portrét v průsečíku sféry intimní i společenské, v průsečíku různých sociálně diferencovaných perspektiv a nakonec i v průsečíku dvou kultur – evropské a americké. To dodává Dvořákovu polyperspektivně modelovanému obrazu jak na životnosti, tak na kulturním významu. Není to pouhá glorifikace „velkého syna vlasti“ (jak při vši střízlivosti literatury faktu působí Ivanovova Novosvětská), nýbrž význam Dvořákovy osobnosti plyne z hluboké spřízněnosti demokratického ducha, která byla nejen zdrojem skladatelova úspěchu v USA, nýbrž také vytvářela předpoklady pro to, aby se Spojené státy staly druhou vlastí pro české vystěhovalce. Toto, myslím, naše kritika dostatečně neoceníla.

Zaměříme-li se na ohlas Škvoreckého románu o Dvořákovi ve dvou hlavních literárních časopisech, zjišťujeme, že kritika zůstala tomuto dílu dost dlužna. Petříček v Tvaru (1991, č. 39, s. 15) sice Škvoreckého chválí za invenci v pojetí skladatelovy osobnosti viděné bez uctivé distance, ale širší smysl románu mu unikl; omezil se pouze na zjištění o „téměř encyklopedickém poučení o vývoji americké hudby“, aniž by mu přišlo na mysl právě kulturně interferenční působení tvůrce a prostředí. Petříček také nedokázal docenit autorův kompoziční postup; zmiňuje se jen o „skladebném nepořádku“, aniž by hlouběji analyzoval jeho skrytou vyváženost. Klusáková recenze v Literárních

novinách (1992, č. 3, s. 4) je psána z hlediska muzikanta, jenž v oblasti literárního posouzení ulpívá na hledisku faktografické správnosti, i když vyzdvihuje hudebně snový ráz románové skladby v porovnání s popularizační knihou o Dvořákovi určenou pro děti. Obě recenze však podle mého názoru nedokázaly proniknout k hlubším vrstvám smyslu Scherza capriccioso.

Nedoceněn zůstal i historický román *Nevěsta z Texasu*. Bylo-li záměrem autora předvést v Scherzu capriccioso vzájemně se oplodňující vztah dvou demokratických kultur (bez ohledu na jejich geografické rozměry), pak si v *Nevěstě z Texasu* kladl úkol ještě náročnější. Na osudech českých vystěhovalců, účastníků občanské války v šedesátých letech minulého století v USA, chtěl ukázat, že demokratické tradice přenesené českými krajany ze staré vlasti jsou souběžné s občanským vědomím tehdy mladé americké demokracie, která prožívala rozhodující zápas o svou existenci. Do popředí tu již nevystupovala určitá osobnost; středem pozornosti se stala sama mezní situace americké demokracie, v níž se řešil jak osud jednotlivců, tak celé společnosti. Škvorecký se při koncipování svého románu ocitl před podobným úkolem, s jakým se před ním museli vyrovnat autoři válečných románů z minulosti (například Tolstoj) i z našeho století.

Historická próza jako žánrová forma epiky je vystavena nebezpečí zmytizované koncepce dějin chápaných jako proces uvedený do pohybu silami, které se vymykají kontrole člověka. Hrdinové jsou tu představováni jako nástroje těchto sil, určujících jejich osudovou úlohu v dění. Smysl onoho dění je předem dán právě mytizujícím konceptem univerzálního smyslu. Moderní autoři, usilující o překonání mytické předurčenosti dějů, stavějí proti fatalitě nahodilost, která sice ruší víru v prozřetelnost řídící osudy lidí, nicméně je vystavuje vlivu náhody, jež z nich činí loutky ve hře, která postrádá pravidla, a tedy i smysl.

Škvorecký si byl patrně vědom nebezpečí, která tato žánrová forma skrývá, a rozhodl se jim čelit jinak – rezignoval na hrdinskou vůdčí osobnost, ať už jako vykonavatelku dějinného poslání či jako hříčku nahodilých okolností. *Nevěsta z Texasu* je vlastně román bez hrdiny. Neznamená to, že by zůstal omezen na pouhé převyprávění událostí oživené tu a tam beletrizujícími vsuvkami, jako to činí literatura faktu. V románu je řada postav s konkrétními osudy, žádná z nich však nemá ústřední postavení.

Autor zběhlý v moderní americké próze nemusel dlouho hledat inspiraci pro kompoziční princip svého díla. Nalezl ho nejspíše u Hemingwaye a také v románech Johna Dos Passose, inspirovaných ve dvacátých letech poetikou koláže a technikou filmových střihů. Škvorecký zvolil totiž postup zcela odlišný od předchozího románu, kde byly jednotlivé perspektivy rozděleny podle kapitol. V Nevěstě z Texasu procházejí tyto perspektivy napříč kapitolami (je jich pouze pět, tedy podstatně méně než ve Scherzu capriccioso, a vytvářejí časoprostorový rámec celé historické situace, určovaný místopisnými jmény). Vznikl tak vrstevnatý simultánní obraz, v němž se prolínají a protínají různé dějové linie a jednotlivé osudy, včetně intermezz spisovatelky Lorraine Tracyové (ta autorovi poskytla také příležitost k úvaze o vztahu literární fikce a živé skutečnosti).

Spisovatelčiny vstupy dodávají na první pohled zmatenému hemžení reflexivní pozadí, kladoucí otázky zásadního charakteru. Nastolují totiž konflikt, který je pro demokracii podstatný – konflikt mezi respektem ke svobodě a nutností svobodu omezit v okamžiku, kdy je zneužívána proti sobě samé. Je to právě demokracie, jež se stává ústředním motivem knihy. Škvorecký vidí občanskou válku v USA v minulém století jako jeden z rozhodujících momentů významných nejen pro Spojené státy, nýbrž i pro celé lidstvo a jeho zápas s nesvobodou – teokratickou či totalitární –, pokračující i v našem století.

Specifikum jeho prózy spočívá v tom, že v průsečíku množiny perspektiv a individuálních životních osudů shlukujících se do simultánních řezů je právě situace demokracie. Nemohlo tu jít, jak se domnívala kritika (Bohuslav Dokoupil, Tvar 1993, č. 43/44, s. 20), o ilustraci předem dané ideje ve smyslu univerzálního ideologického konceptu dějinného procesu, ale o vidění krizové situace demokracie a jejího vyústění, které je ovšem fakticky dáno. Kdybychom každý takový pohled na historickou minulost chápali jako ideologickou ilustraci, pak by jí byla i Tolstého Vojna a mír.

V tomto směru byl smyslu románu mnohem blíže než Bohuslav Dokoupil zkušený Milan Jungmann (Literární noviny 1992, č. 19, s. 4-5), jenž Nevěstu z Texasu hodnotil jako „na úrovni zvládnutý historický román“ (i když sám nezvládl orientaci v jeho složité stavbě). Ani Jungmann, ani Dokoupil (fascinováni paralelou se sentimentální ságou Margaret Mitchellové) nepochopili „sémantické gesto“, stylový

princip Škvoreckého románu, který je založen na simultánním prolínání různých dějových linií a pohledů napříč časoprostorem fiktivního světa (přesnější by bylo hovořit o časoprostorech, jak naznačují názvy kapitol).

Kritikové sice postřehli, že integrující funkci má v románu několik dějových linií (Kapsa, sourozenci Toupalíkovi, Lorraine Tracyová), ale nemohli se smířit s tím, že jde – jak řečeno – o román bez protagonistů, že „hrdinou“ tu je dějinná situace demokracie podmiňující lidské osudy. Proto se zejména Dokoupilova recenze minula s povahou a smyslem románu a podcenila i jeho význam. Blíže k uchopení smyslu byl v Lidových novinách (27. 8. 1994, s. 2) Michael Špirit, jenž v něm sice viděl „totalitu románové skutečnosti“, avšak mlhavé, rádobý sémiotické formulace také jemu zabránily přesněji postihnout stylový princip románu.

Závěrem lze říci, že Škvorecký ve svých dvou „krajanských“ románech prokázal, jak se pobytem v exilu prohloubil a rozšířil jeho životní obzor. Nová zkušenost mu umožnila nahlédnout život exulanta z nadhledu, jenž ho zařazuje do souvislostí jak národního osudu, tak do nadnárodních kulturních vazeb utvářejících se v historickém čase. Tato objektivace postoje byla pro něho zároveň výzvou, aby hledal takové tvárné postupy, které umožňují zpodobit fiktivní svět spojující historickou fakticitu s poetickou imaginací.

Takto bohužel naše kritika jeho romány nepochopila. Přístupovala k nim s tradičními postuláty žánrovými, noetickými, charakterologickými i kompozičními. To jí zabránilo postihnout sémantické gesto, stylový princip rozkládající příběh do plurality perspektiv a linií, aby v jejich průsečíku bylo možno zachytit jádro životního dění, soustředěné buď do tvůrčí osobnosti (v případě románu o Dvořákovi), nebo do krizové situace demokratického společenského systému (v případě Nevěsty z Texasu). Tak této kritice unikl i význam obou děl. Podrobnější rozbor a zhodnocení literární kritiku, či spíše už literární historii teprve čeká.

Jiří Pechar

Trojí exilová generace ve Škvoreckého románu

Příběh inženýra lidských duší

Jestliže většina českých spisovatelů, kteří odešli z někdejšího Československa do exilu, zůstávala i nadále nějakým způsobem spjata s domovem, o Josefu Škvoreckém to platí snad víc než o kom jiném: vždyť především české nakladatelství, jež se Zdenou Salivarovou zřídil v Kanadě, umožňovalo autorům, kteří zůstávali v zemi bez možnosti publikovat, uveřejňovat svá díla spolu s těmi, kdo žili v zahraničí; jejich díla se pak dostávala zpětně do rukou i jejich domácím čtenářům ne už jen jako samizdatové strojopisy, ale v normální knižní podobě. A možná právě forma stálého styku s prostředím normalizačního Československa zbystřovala Škvoreckého smysl pro rozmanitost všech těch životů, které byly poznamenány vývojem země po komunistickém puči. V řadě postav jeho románu Příběh inženýra lidských duší jsou prezentováni představitelé několikeré generace našeho exilu, roztroušení po různých koutech světa, neboť součástí románového vyprávění jsou také dopisy, které dostává románový hrdina i vypravěč Danny od svých přátel.

Poměrně malou roli tu hrají představitelé generace nejstarší, z níž se rekrutovala emigrace únorová a bezprostředně poúnorová, plně už adaptovaná v novém prostředí; její příslušníci se vyznačovali nevelkým zájmem o literární aktivitu mladší generace, neboť ta většinou neodpovídala jejich mravopočestně vlasteneckým ideálům. Publikace „krcálku paní Santnerové“, který v románu reprezentuje nakladatelství vytvořené Škvoreckým a jeho chotí, v nich proto nemají příliš horlivé odběratele. Celou řadou postav je tu zato zastoupena generace vypravěčova, a o to plastičtěji, že slovo je jim někdy dáváno právě formou dopisů, jejichž prostřednictvím se vracíme i hlouběji do minulosti. Od Dannyho přítele, dramatika Blažka, tak čteme dopis psaný ještě v době, kdy se musel ideově ozdravovat v kladenských dolech. S ironickým a sebeironickým humorem dává v něm výraz postoji těch, které hned po válce přivedlo jejich sociální cítění do komunistické strany. Ani po trpkých zkušenostech se ovšem Blažek s vírou svého mládí zcela nerozchází: „...dodnes si myslím, že to bylo správný,“ píše o svém někdejším vstupu do strany, „akorát že tehdá mi partaj připadala jako

Gréta Garbo, a teprve dneska vidím, že má na ksiftě kosmetický vady. Avšak to jenom takoví do sebe zakoukaní hošáci jako ty,“ poznamenává na adresu Dannyho, „přestanou bejt zamilovaný, dyž se jejich milý udělá na nose nežid.“ Přesto se i on posléze ocitá jako emigrant v západním Německu; jeho korespondenci zakončí parte, oznamující, že zemřel na infarkt. Krušným procesem vystřízlivování ze své idealistické víry prochází i další Dannyho přítel, básník Jan Prouza, svého času redaktor svazáckého časopisu v poválečném Kostelci; o Prouzovi se posléze z novinového článku dovídáme, že spáchal sebevraždu. Smrtí končí i dobrodružná existence jiného vypravěčova kamaráda, Přemysla Skočdopole; tento syn někdejšího českého legionáře utekl z Československa už po únoru, potom prodělal výcvik v cizinecké legii, z níž uprchl, když měl být nasazen v Indočíně, pak farmařil v Austrálii. Pokusil se později ještě o návrat do rodného města, ale když byl postaven před požadavek vzdát se cizího státního občanství, vrací se do Austrálie a posléze tam zahyne při jakési katastrofě. Židovka Rebekka, Dannyho dětská přítelkyně, která válku strávila v Terezíně a později v době procesů přišla o muže, přesídí se synem do Izraele, kde je její syn zabit při pumovém atentátu. Groteskní protiklad ke všem těmto tragickým osudům tvoří historie jakéhosi Lojzy, který v průběhu své korespondence přechází z češtiny do slovenštiny, protože se po sňatku s žínkou obtěžkanou jedním z osvoboditelů stal zaměstnancem slovenského zemědělského družstva. Lojza představuje exemplář nezdolné živočišné primitivity: už v dobách okupačních si spokojeně pochvaloval svůj pobyt „v lázních od akse Rajnarda Hajdrycha“, protože „kam dřiu jez-dili jen boháci nyní můžou též dělníci“.

Stejně šťastně je s to přežívat jedna z čerstvějších emigrantek, „zvaná neprávem“, jak říká Danny, „ale mile, Blběnka“: na rozdíl od Lojzy ji ovšem charakterizuje jistá primitivní potřeba tvrdošijné svobody, která jí zajišťuje Dannyho pobavenou sympatii. Do Toronta se dostala díky tomu, že v roce 1968, „když do Prahy táhli hipíři a marihuanos z celého světa, zalasovala jakéhosi troubu ze Saskatchewanu a tím se osvobodila z třídní pravomoci“. Sotvaže dosáhla práva na pobyt v Kanadě, rozvede se, a zatímco „pilně zařezává“ za přepážkou banky, pořádá svůj „velký lov lasem, v jehož smyčce má bohdá uváznout pracháč“ – lov, který také končí úspěchem. Protože doma dosáhla jen základního vzdělání, stojí ji vyvázání z československého občanství

jen tři stovky, a může tak zajíždět do Prahy, přioděna „v kreacích, jež částečně pocházejí ze stóru Salvation Army a z proletářsko-taliánského Jarmarku Poctivého Edy“, aby si na Václaváku dopřávala „požitek svobody vystavované na odív v policejním státě“. „Zlatým hřebem“ těchto zájezdů pak je, když ji „nějaký smůlovatý esenbák pozastaví a osloví jednou z vět, jimiž vládnou: „Soudružko, nejsme tu na maškarním bále!““, načež „plynulá Blběnčina kanadština vezme příslušníku zbývající čtyři věty se rtů“. Danny je dokonce přesvědčen, že Blběnka emigrovala právě „hlavně kvůli těmhle návratům“.

Dramatické niterné konflikty prožívají naproti tomu někteří z nejčerstvějších emigrantů, kteří patří k nejmladší generaci Škvoreckého postav. Ty reprezentuje především Veronika Prstová, zpěvačka, která v Kanadě zpívat nemůže, protože její angličtina údajně není na pěvecké vystoupení dost dobrá, ve skutečnosti ale proto, že osoby organizující tento druh byznysu nechtějí přijít o možnosti, které jim dávají oficiální styky s normalizačním Československem. A i když se tu do ní zamiluje bohatý a vzdělaný kanadský mladík, cítí, že rozdíl životních zkušeností je pro ni nepřeklenutelný: „Vždyť oni nemaj páru, co znamenaj slova. Když s nima polda šmejkně, říkaj tomu *police brutality*. A to mu předtím plivli do obličeje.“ To, co se takto projevuje v rovině osobního vztahu, týká se ve skutečnosti celého prostředí společnosti, která nemá za sebou prožitek nesvobody: „Netrefíme se jeden druhýmu do tóniny,“ říká o svém kanadském nápadníkovi. „Nakonec bych se z něho pominula. (...) Von je jak tahle země. Krásná, ale nakonec bych se z ní pominula.“ A podobné pocity vyjadřuje v rozhovoru s ní i Milan, další příslušník nejmladší generace: „Svobodu mám,“ říká jí, „a připadá mi, že – že pro mě vlastně nemá cenu.“ Oba se nakonec rozhodnou k návratu domů: zatímco však Milana na letišti v poslední chvíli „vezme něco za ramena“ a „udělá s ním čelem vzad“, Veronika skutečně odletí, ale telegram, který pak od ní Danny dostane – „ja vul stop Veronika“ –, svědčí o tom, že dodatečně svého návratu lituje.

Ostatně něco z toho, co u Veroniky má podobu dramatického konfliktu, se ozve i v úvahách samotného Dannyho, který je tu – jako v tolika předcházejících románech Škvoreckého – tak trochu autorovým mluvčím. Když například nostalgicky vzpomíná na dávnou silvestrovskou zábavu v kamarádské partě středoškoláků za časů ještě protektorátních, uvědomuje si, že právě tehdy, v té „strašlivé

diktatuře“, byl nicméně s to zakoušet prožitek svobody. A má v té chvíli pocit, „že svoboda je čistě záležitost mládí a diktatur. Že jinde nikde není, snad proto, že ji lidé nevnímají, jako nevnímají vzduch, dokud jim ho v plynové komoře života nenahradí těmi krystalky bez chuti, bez vůně, bez zápachu...“

Přes všechn humor zaznívá tak v tomto románu i spodní hořká nota: „Je mi příjemně smutno, protože jsem unaven,“ říká na jednom místě Danny. „Fráze. Mnoho na jednu generaci. Taky fráze. Konec-konců, mně se osobně nikdy tak moc – samá fráze. Přesto nějak všechno ztratilo smysl. To není tím, že jsem odešel. To je tím, že se všechno vrátilo o dvacet let zpátky. Ale můj život se vrátit nemůže. Biologie, na rozdíl od historie, není zvrtný proces. Opakovaná historie je fraška. Zlá, feydauovská fraška. Zaplať Pán Bůh, že se biologie neopakuje.“

Ono opakování historie, které představovalo dvacetiletí po roce 1968, rokem 1989 sice skončilo, ale možná, že některé aspekty onoho životního prožitku, kterému se dostalo výrazu v Škvoreckého románu, se přesto pro nás právě dnes stávají aktuálními. Dnes, kdy máme za sebou prvních deset let svobodného života a kdy hranice mezi zemí, v níž žijeme, a demokratickým světem zmizela. Kdy i my pomalu svobodu přestáváme vnímat, tak jako lidé nevnímají vzduch, který dýchají.

Alice Jedličková
Snění o citátech – Sylvie Richterové

Slovo snění v názvu mé úvahy odkazuje k jedné ze dvou možností prezentace poznávacího procesu: můžeme sdělit určitý poznatek, nebo se pokusit sdílet s adresáty, posluchači, jistý druh zkušenosti. A to je můj případ. Mohu dokonce koketně začít goethovským citátem: když něčemu nerozumím, zkusím to vysvětlit někomu jinému.

Okruh sofistických autorů či „citlivých duší“, jak o něm hovoří jedna z nich, Daniela Hodrová, zahrnujíc do tohoto společenství právě Sylvii Richterovou nebo Jiřího Kratochvila či Zuzanu Brabcovou, bývá často postižen interpretační metodou, kterou již kdysi výstižně označila jeho znalkyně Zuzana Stolz-Hladká za *obezřetné kroužení kolem textu*. Jako by se interpret v úctě k množství intertextových a kulturních narážek obával, že nebude práv hloubce zašifrovaného textu. A jako by podléhal magické moci slova proměňujícího řeč v zaříkávání, přejímá autorskou dikci: namísto interpretace pak nastupuje krotké parafrázování a začíná bujet kategorie „osvědčených citátů“. Slovu citovati se navrácí význam vyzývati, vyvolávati.

I tato zkušenost je má osobní: právě v duchu „citýrování“ nesla se moje někdejší recenze Théty, v níž jsem domněle objevila novou interpretační metodu. Kritičtější přístup mi vnutilo setkání s tvorbou Sylvie Richterové. Po prvním okouzleném přečtení *Návratů* a jiných ztrát jsem usoudila, že v epicentru mého výkladu autorčina usouvztažnění mikrosvěta a makrosvěta, individua a kosmu, zaskví se citát *...snažím (se) pochopit, jak spolu souvisí já a regál s hladkou a hrubou moukou v samoobsluze v Dejvicích*. (In: *Slabikář otcovského jazyka*, Arkýř a Atlantis 1991, s. 64.) Hluboce mne ranilo, že reprezentativní povahu tohoto souvětí odhalila již Natalie Zanellová ve studii věnované motivu návratu. A to jsem ještě netušila, že stejná pasáž se již dříve stala předmětem literární parodie nelaskavého čtenáře Michala Viewegha.

O něco volněji mi však bylo, když jsem se dočítala, jak se s obdobným zážitkem vyrovnává vypravěčka *Rozptýlených podob* v situaci, kdy zápasí s citovým zklamáním. Pokouší se o terapii amplifikací ponížení, v záměrně vyvolávaných představách hnusu a ošklivosti, a *...aby se tím hnusem aspoň nějak potřísnila, černě to zapíše na bílý*

papír. (Rozptýlené podoby, Mladá fronta 1993, s. 46.) Brzy nato nachází shodný text v knize „*jednoho francouzského spisovatele*“.

Také Jan, jeden z hrdinů Druhého loučení (Mladá fronta 1994), reprezentující pochybnosti tvůrce, se opakovaně setkává s citáty dávno objevenými někým jiným, či dokonce s citátovou povahou slov, jež do té chvíle považoval za svá, originální a nová.

Jako by vše už bylo napsáno, a tak nezbyvá než transformovat toto zjištění v tvůrčí princip: Sylvie Richterová jej ukotvuje v pojmu *anti-originální literatura*, literatura z literatury, založená na intertextovosti, aluzivnosti. Literatura jako stvořená pro podezíravost učeného čtenáře, který napjatě očichává nevinné věty, shledávaje v nich skryté citáty či pseudocitáty.

Každé literární dílo nepochybně má několik klíčových míst, významových center schopných reprezentovat celek, ale jen některá si dokáží říci o to, aby se stala citáty. Jako by vysílala jakýsi neodbytný signál. Fragmentárně ustrojené texty Sylvie Richterové jsou o to svůdnější: dílčí významové bloky se nabízejí takřka jako hotové prefabrikáty. Řada textových prvků je vydělena uspořádáním do odstavců, některé členité pasáže se blíží volnému verši, jiné provokují narušenou syntaxí, další na sebe upoutávají pozornost užitím cizího jazyka. Vysoká frekvence jinojazyčných prvků mne před časem přivedla k jejich systematictějšímu zkoumání. Ne všechny se mi ovšem jevily podstatné, mnohé se typologicky opakovaly. Jeden případ jsem však záměrně delikátně pominula, skrývají interpretací bezradnost.

Cizojazyčný text pochází z Místopisu. Je vydělen do samostatného odstavce a vyznačen uvozovkami:

Kde všude je svět tak malý, že se tam dá chodit jenom po chodnicích. Kde všude je svět tak malý, že zapomínáš na to, co jsi na vlastní oči neviděl. Kde všude je svět tak malý, že lidé odcházejí nepozorováni i bedlivě pozorováni.

„*Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini.*“ (In: Slabikář otcovského jazyka, s. 158.)

Citát by nerozvíjel řečené, ale spíše jako by se náhle vynořil z podvědomí, jako by byl neustále skrytý přítomen, a najednou si vynutil své právo být zjeven.

V nejbližším kontextu je popisován prožitek českého exulanta v New Yorku a situace ruských emigrantů v Itálii; ukazuje se, že

kýžená svoboda může být i „svobodou spát pod mostem“, že nezávislost může znamenat i totální osamělost.

Znamená tedy nekonečno svobodu? Pokus o výklad připomínal věštění. Nebo snění. Jací psi: ti uvázaní, strádající nesvobodou, nebo psi volně pobíhající, snad i zdivočelí? Zvířata poznačená puncem lidské civilizace? Takoví jsou přece i básníci: poznamenání, zformování i deformování civilizací, avšak poznovu zdivočelí...

Nekonečno však také znamená představu, k níž se jen přibližujeme. Ale „nepředstavitelné nekonečno“ by ve své nejnázornější podobě mohlo být „obrazem“ nikdy neukončeného spění člověka k dokonalosti... A tady už se tenká vodicí nitka navázala: právě tak je totiž vnímán i proces psaní v celé tvorbě Sylvie Richterové. S trochou nadsázky bychom ho mohli označit za psaní jedné knihy, již lze rozšiřovat oběma směry. V opozici k nekonečnému psaní stojí pak zjevné, hmatatelné a dosažitelné podoby dokonalosti, přesunuté do praktického a názorného, do činností, jimž je snadné vnutit nějaký řád a jež zpětně dávají řád našemu působení ve světě. Vyprávěčka Návratů a jiných ztrát si jej ordinuje v úkonech sekretářky:

Kdybych se odhodlala dělat nějaké zaměstnání dokonale, vybrala bych si však místo sekretářky. Nejlépe snad v nějakém reprezentativním podniku, rozhodně ne v instituci, která nestačí zvládnout své úkoly. Registrační skříň, kartotéky, zásuvky, poličky, příruční knihovna, seznamy. Jak krásně lze napsat adresu na obálku. A není pravda, že k tomu stačí dobrý psací stroj a poučení o kompozici obálek. Je zapotřebí především vášně k úhlednosti, čistotě, úměrnosti, dokonalosti. A já je mám. (In: Slabikář otcovského jazyka, s. 38.)

V Místopisu jsou cestou k absolutně dokonale provedené domácí práci: bezchybně zatočený, vzorně vypečený a delikátně pocukrovaný štrůdl, hrnce vycíděné do hvězdného lesku:

Jedna drátkovala, čistila, leštila kastrolы, aby pán Bůh viděl, jak jsou neposkvřené, aby prstem božím mohl zkusit, jak jsou vydrhnuté zesponu i kolem ucha. Aby se v nich mohl shlížet, aby ji v jejich lesku spatřil.

Druhá na nich nechávala skvrny a celé vrstvy mastnoty, černé fleky a stopy spálenin, aby pán Bůh viděl, jak je smutná a jak je to nespravedlivé, jak se její tělo dusí v těch kastrolech, jak je to ošklivé a donebevolající a ona za to nemůže, on sám za to může, a proto se

neshlédne v těch jejích kastrolech, ani sebe neuvidí v zrcadle, ani ji. (In: Slabikář otcovského jazyka, s. 154.)

Opakovaně se zde střetávají dvojí rozměr bytí, dvě podoby nikdy neukončeného snažení: ambiciózní psaní, jež nikdy nedosahuje vytoužené závažnosti, a leštění hrnců, nikdy nedomytých, neboť vždy znovu našpiněných...

Citát si tedy vydobyl jistý kontext v tvorbě Sylvie Richterové. S identifikací pretextu mi však nakonec poradil – jiný básník. A sice Vítězslav Nezval, který s touto citací předběhl nejen mne, ale i samotnou autorku. Nezval, jemuž básnická intuice a čtenářská erudice napověděly, že toto místo zaslouží si stát se citátem:

Jednoho den pravila mi matka, hledíc na mne svýma sklovitýma očima: „Až budeš na lůžku a až uslyšíš vytí psů na polích, ukryj se pod pokrývku a nevysmívej se tomu, co dělají: mají neztišitelnou žízeň nekonečna, jako ty, jako já, jako všichni ostatní lidé bledých a podlouhlých tváří. Dovolují ti dokonce, aby ses postavil k oknu a pozoroval tuto podívanou, jež je dosti vznešená.“ Od té doby plním vůli nebožky. Já také, jako ti psi, zakouším potřebu nekonečna...

Citát pochází z prvního ze Zpěvů Maldororových. (Citováno podle Moderních básnických směrů 1989, s. 40; dala jsem přednost staršímu překladu Jindřicha Hořejšího a Karla Teigehe, který Nezval uvádí v Moderních básnických směrech [1937], před novější – a právě v této pasáži maličko civilnější – verzi od Prokopa Voskovce z roku 1966.)

Identifikace pretextu mi opět nijak zvlášť neusnadnila porozumění sledované pasáži. Nové významy se však zrodily ze spojnice mezi pretextem a metatextem: Maldororovský nárok na absolutno, který Jindřich Veselý ve své interpretaci nazývá „vášnivou touhou dospět k nekonečnu, třeba i nejnesmyslnějšími prostředky“ (Slovník světových literárních děl I, 1988, s. 447) má svůj protipól takřka ve všech tvůrčích postavách Sylvie Richterové: vypravěčce Návratů zvěstuje anděl, že je vyvolena napsat knihu protikladů; Místopis měl „končit jako román“, obrazem životů celistvých a završených, avšak zůstává otevřený; v Druhém loučení se Janova kniha nejprve skládá z útržků nalezeného rukopisu, pak se stává zápisem jakéhosi hlasu vnuknutí, a nakonec vyvstává podezření, že možná ještě ani nevznikla. Nedostatečná ukončenost a neukončená nedostatečnost se promítají i do utváření textu.

A tu se ukazuje paralelnost znaků tvůrčí metody projikované v Zpěvech Maldororových a u Richterové obecně, zvláště pak v Místopisu. Za prvé je to fragmentárnost: v Zpěvech Maldororových je výsledkem destrukce tradičních literárních celků a parodické aplikace žánrových schémat; například 6. zpěv, uvedený dvěma předmluvami, je představen jako „román“ o třech postavách – člověku, Stvořiteli, a autoru samém. U Richterové je fragmentárnost nevyhnutelná: svět je od počátku viděn jako chaotický, jeho obraz je pak výsledkem neuzavřené, nedokonané konstrukce. Zvláště Návraty a jiné ztráty a Slabikář otcovského jazyka představují text, jak se rodí z útržkovitých, polozapomenutých zápisků, z literárních excerpt či jako koláž z korespondence s blízkými.

Dalším rysem je nejednotnost, respektive rozklad jednoty zprostředkujícího subjektu. V Zpěvech Maldororových se dělí minimálně v postavu fiktivního autora Maldorora a komentující autorský subjekt. V Místopisu nacházíme dvojí já: ženské a mužské v ich-formě, a komplementární dvojici – nejmenovaná ona a on (Antonín) –, o níž se vypráví v er-formě.

To, co je v případě Zpěvů Maldororových nazýváno agresí a destrukcí (srov. Jindřich Veselý, cit. d., a Ludvík Kundera v předmluvě k Soubornému dílu Comte de Lautréamonta, 1993), mohli bychom v Místopisu (a u Richterové vůbec) označit za dezintegraci. V obou případech se tento princip promítá i do výrazových prostředků a struktury textu. V Zpěvech Maldororových jsou to především vsuvky a zámlky, „rozlévání a náhlé smršťování textu“ (jak to vystihuje Ludvík Kundera, s. 23). U Richterové je to již zmiňovaná fragmentarizace, až atomizace textu: záměrné deformování syntaxe (nelogické syntaktické paralelismy, vybočení z vazby...), aposiopese, které jako takové nejsou prezentovány, nýbrž vyznačeny jako ukončené věty tečkou; rozpad věty na jednotlivé členy, ba dokonce jejich postupné ubývání, jež můžeme vnímat jako aluzi na tvorbu Věry Linhartové. V důsledku toho dochází k dezintegraci bezprostředního kontextu, zároveň však k nastolení kontinuity „hypersyntaktické“, neboť nedokončené věty bývají dokončeny na jiném místě textu, ať už předcházejícím nebo následujícím.

Další paralelu představuje právě intertextovost, nebo, řečeno se Sylvií Richterovou, „antioriginalita“ obou textů, které bezostyšně, ba

okatě vysávají mízu textů jiných, můžeme-li si vypůjčit maldororovskou obraznost. A jestliže u ní zůstaneme, pak můžeme načrtnout i paralelu mezi oběma tvůrčími subjekty: tvůrčí já se v Zpěvech Maldororových zraňuje, když holýma rukama tříští tradiční obraz světa. Tvůrčí já v Místopisu rukama neméně zraňovanými přebírá se v té hromadě střepů, vytahuje ty nejostřejší úlomky s nesourodými hranami a vítězně je klade těsně vedle sebe. Maldororův svět je trapný ve své konečnosti a omezenosti. Jeho destrukce je nárokem na nekonečno. Dodatečné skládání, praví Sylvie Richterová, bude nekonečné.

Jednořádkový citát se tedy s identifikací pretextu proměnil v poukaz na celou tvůrčí metodu, ba ještě obecněji, v symbol vztahu uměleckého díla k realitě, umělce k tvorbě.

Doznala jsem, že pretext mi objevil básník, který rozpoznal reprezentativnost citovaného místa – proč asi? Protože právě toto místo ukazuje básnickou schopnost „znázornit“, „zobrazit“ abstraktní, neuchopitelné. Například rozprostřít touhu po nekonečnu do časoprostoru, situace... Dát jí tvar.

Tato zkušenost mi také narýsovala pomyslnou dělicí čáru mezi myšlením básníka a jeho interpreta. Příště, až budu rozjímat nad literárním textem, zaslechnu patrně za zády vědoucí smích učeného básníka, ba i malounko zlomyslné chichtání učené – a vědoucí – básníčky. Ale nebude mi to vadit, přestože té konkrétní partii v Místopisu nadále příliš dobře nerozumím. Jedno ale vím jistě: že i já, stejně jako ti psi, zakouším potřebu nekonečna.

Jaroslav Med

Exil jako vzdor i smír (Nad poezií Ivana Diviše)

Prožitek exilu, vnímaného jako symbol bytostné osamělosti a dvojdomosti člověka, jako zosobnění pojmu mezi, to znamená zde a tam, je u každého tvůrce ve své existenciální jedinečnosti víceméně nevyslovitelný. Tak krutě osobní a závažné téma to je, srovnatelné snad jedině s náboženskou konverzí. Stačí pouze letmý pohled na několik jmen z naší současnosti, aby byla tato jedinečnost potvrzena. Pro Jana Čepa, bytostně spojeného s rodným krajem, znamenal exil ztrátu tématu, ale zároveň prohloubil jeho transcendentní vnímání „druhého domova“, jehož podobu i očekávání vtělil do svých nádherných esejů. Rio Preisner vnímá exil jako další stupeň anihilace skutečnosti, k níž spěje svět na svém útěku před Bohem. Pro Zdeňka Vašíčka je pak emigrant něco jako Hermés, posel, člověk těžko zařaditelný, který má domov všude a nikde. Váže-li na jazyk svou identitu, stejně tak soudržnost, může vše vidět – i být viděn – zprostředkovaně, prizmatem cizoty. „Jak je možné být Peršanem?“ ptali se Montesquieovi Pařížané, když zjistili, že existuje jiná civilizace, jiný způsob života, než jaký žili oni sami. A tato otázka, to je kvintesence údivu, který pocítí v podstatě každý exulant, neboť získává svobodu od něčeho, a zároveň hledá svobodu k něčemu.

Se všemi těmito otázkami a problémy, jichž se dotkl pojem exilu, se setkáváme ve velmi osobitém ztvárnění u Ivana Diviše, protože snad žádný český básník neprožil exil v tak vyhroceně konfrontační podobě a nevěnoval mu takové množství úvah a filozofujících reflexí.

Již v jednom z prvních rozhovorů po příchodu do exilu Ivan Diviš suše konstatoval: „Žádný člověk se zdravým rozumem neodchází z domova, jestliže to není bezpodmínečně nutné.“ A na jiném místě dodává: „Naše pobývání doma byl více než částečný exil, naše pobývání tady musí být znovuvyvdorovaný domov.“

Mezi těmito dvěma póly bude posléze napjat celý Divišův život v exilu. Právě toto napětí bude ovlivňovat jeho percepci času: kaleidoskop režimů a civilizací před očima, vše, co jej obklopovalo, postrádalo existencionální sílu, a tak zbývá jen prostor vzpomínek a touha po pohybu, který by přinesl změnu. Toto napětí také často vytváří zvláštní vazby mezi snem a skutečností, mezi intencí a činem, mezi

láskou k Čechám, složeným z úlomků máchovské, erbenovské či holanovské žuly, a destrukcí, jež by normalizované Čechy nejraději vyhodila do povětří. Všechno, co se kolem děje, co básník vidí, má pro něho epifanickou hodnotu; a protože d'ábel tak často vítězí nad anděly, jen vzrůstá Divišova sebetřýzeň, ona „delectatio morosa“.

Domnívám se, že bez poznání těchto dvou pólů nelze dost dobře pochopit Divišův básnický vývoj 70. a 80. let, jeho obrovskou vůli po překonání exilu jako důsledku moci, jež chtěla člověku vnutit cizí život. Ivan Diviš nejednou vnímal exil jako „trest smrti“ a „paradigmatický kříž“, na němž jsou vykupovány viny našeho tragicky rozděleného světa.

„Emigrace je tajemstvím, obrovskou vinou, vinou nedefinovatelnou, kvalitativně souznějící s prvotním hříchem.“

„Exil je situací hraniční, a je často nad lidské síly.“

Ještě v roce 1987 ve sbírce *Obrať* koně mluví básník o životě jako o „soustavném předpekli lhostejnosti“ a exil, toť podle jeho slov *šou-lání nicoty mezi mlknem a plknem / vše rozmázlé bezcharakterností o zed'*.

Po návratu domů v roce 1990 Diviš v mnoha rozhovorech stále opakuje: „Básník v exilu hyne, já nevím proč, je to strašně složité, ale je tomu tak“, ale ihned dodává „u mne ale nastal pravý opak. Napsal jsem tam, snad proto, že jsem povaha vzpurná, své nejlepší věci.“ V jiném rozhovoru nemůže nepřiznat: „Já jsem tam dozrál... Dodnes to nedovedu pochopit, racionálně to vysvětlitelné není, neboť exil je klima smrti a hynutí. Jsem za to vděčen.“

V těchto stručných úryvcích jsou jakoby *expresis verbis* zpřítomněny oba póly Divišova exilového existenciálního prostoru, v němž se absurdita měnila v naději a naopak, tak jak rostlo či sláblo jeho lidské i básnické sebevědomí, které bychom mohli stručně vyjádřit takto: nikdy nebudu jako oni, nikdy nepodlehnu setrvačnosti, poezií zachráním své dětství, svůj domov, svou užší vlast. Ivan Diviš nenávisť zredukoval veškerý citový luxus a přijal exil jako osud, nikoli jako rezignaci, protože pochopil: vnitřně se rozpadne ten, kdo sám sebe nepřekoná. On sám sebe posléze překonal svou poezií; ta se stala jeho nejužší vlastí, vzpourou i směrem Beránkovým, smývajícím všechno bláto světa.

Ještě zbývá dodat, jak se toto vše, co zde bylo řečeno, vyjevuje v jeho básnické tvorbě vzniklé v exilu, jejíž sumou je trojice básnických knih *Odchod z Čech*, *Moje oči musely vidět* a *Beránek na sněhu*. *Odchod z Čech*, tento úpěnlivě hněvný žalm „zpívaný od řek babylónských k Sionu“ (Jiří Gruša), i později vzniklá básnická skladba *Moje oči musely vidět*, jakýsi katastrofický epilog ke knize předchozí, jsou jedním jediným Divišovým polemickým dialogem s domovem, s nímž se musel vyrovnat, chtěl-li své emigrační trauma překonat. Emigrační vykořeněnost splývá Divišovi s apokalyptickou vizí světa, který je nenapravitelně rozpolcen a v němž člověk hyne v duchovním vakuu.

Do těchto apokalyptických vizí se Divišovi promítl i obraz znormalizovaného domova, z něhož musel odejít, ale s nímž musí vést dialog, protože je s ním nerozlučitelně spojen nejen jazykem, ale i zážitkovým komplexem paměti. Napsal-li Diviš zcela upřímně *stesak je nemoc / skvrnivka dyšní*, určovalo to také zároveň míru jeho pocitového rozkyvu, v němž se zmítal: na jedné straně nesmírně jímavé vzpomínky na chvíle u babičky v Přelouči, na druhé straně až nepřičetný vztek a zoufalství nad oportunní přizpůsobivostí okupovaných Čech, *kde pobíhá čtrnáct milionů grafomanů / zato tam neslouží ani jeden voják*. Jedině hoře nad současnou podobou milovaného domova dávalo mravní opodstatnění básníkovi nenávisti. Z ní se posléze – *už syt jsem svých prorocství, už syt jsem krákorovin svých*, konstatuje v *Beránku na sněhu* – také zrodila katarze. Toliko šokem zoufalství z vlastní malosti a beznaděje se může a musí obrodit podstata národního bytí, které pozná samo sebe v Bohu – *patrně musíme nejprve uhořet, a ne-li / tak aspoň přestat bučet Kde domov můj / a místo toho nasadit Svatováclavský chorál*. Mýtus budoucí české národní spopolitosti zaslíbené Bohu, kde už nebudou za okny *miliony podplacených buřtů*, určil posléze Divišův vztah k češství a učinil z něho podstatnou součást jeho smíru se skutečností. A právě tento smír – se smrtí, Bohem i národem – představuje tu základní cestu, po níž stoupal básník ke své lidské i tvůrčí dovršenosti.

Ivan Diviš byl ovšem po celý svůj život romantikem par excellence a pro každého romantika je smír toliko prodlevou před dalším dobýváním strmosti, k němuž je vyzýván neklidem svého srdce. A Ivan Diviš nechtěl nic menšího než se dotknout samého Boha, aby jej donutil, ať už prosbami či rouháním, k odpovědi na otázku, proč je všechno tak,

jak je, a ne jinak, proč jsme obklopeni tolikerou nenávisť, krutostí a blbstvím, když On je přece Láska.

Nemožnost zaslechnout odpověď v souřadnicích daného, to byl hlavní pramen Divišova zoufání i nenávisť, jež se nechtěla smířit s tragickou dimenzí lidské svobody, kterou Bůh nikdy nezruší, protože je jejím smyslem, jehož doslovenost odedávna hledali všichni běsové, světci i básníci. Mezi nimi – a není to jistě společnost nedůstojná, i když člověk někdy stojí až po krk v hnoji – také Ivan Diviš, Jeremiáš současné české poezie. A možná, že právě z tohoto hnojného dna, kde už smyslům dochází dech, se Divišovi naskytl ten nejúchvatnější pohled vzhůru k básníkovu tolik vzývanému Everestu, na jehož vrcholku hledal po celý život to nejčistší a nejryzejší, co ruší všechnu zlobu a chaos a dává srdci mír. Dnes možná na nás Ivan hledí právě z takového vrcholku a usmívá se mým zmateným slovům...

Vladimír Křivánek

Návraty do ztracených rájů – dílo Jaroslava Vejvody (K situaci a recepci posrpnové exilové literatury)

Sledujeme-li kritickou reflexi děl českých spisovatelů, která vznikala v podmínkách posrpnového exilu, dospějeme k zjištění, že jde o tři vzájemně se sice místy prostupující, avšak mnohdy značně autonomní okruhy recepce: každý z nich je navíc určován podstatně jinými podmínkami společenskými, literárními, politickými i autorskými, je adresován jinému okruhu čtenářů, a tím i jinak zaměřen, má jiné dominanty ideové a estetické.

První recepční okruh se orientuje na exilového čtenáře, jenž se stával určujícím adresátem exilové literární komunikace a mnohdy výhradním odběratelem exilové produkce knižní i časopisecké. Pozornost věnovaná potřebám tohoto publika byla prvořadým komunikačním faktorem, určujícím i vlastní kritickou reflexi exulantské literární tvorby na stránkách exilového tisku či v kulturních relacích zahraničních rozhlasových stanic.

Druhý takovýto svým způsobem autonomní recepční okruh, který ovšem autorsky souvisí s okruhem exilové kritické sebereflexe, charakterizuje snaha exilových autorů překonat prostřednictvím překladů svých původně česky psaných děl (u některých i děl psaných v jazyku hostitelských zemí) jazykovou bariéru a vstoupit do širšího kulturního povědomí jako svéprávná součást literatur velkých národů a jazykových okruhů – tj. anglicky, francouzsky či německy psané literatury. V této recepční situaci nabývá na důležitosti jednak zprostředkující role překladatele, jednak připravenost domácích recipientů na osobitost autorského sdělení. Role kritiky pak většinou spočívá v posouzení, do jaké míry je překlad adekvátní kvalitám výchozího textu, a ve snaze propagovat, osvětlit a přiblížit autorovo lidské a tvůrčí stanovisko jinojazyčnému publiku. Vřazením překladu díla českého autora do kontextu literatur hostitelských zemí, rozšířením spektra pohledů a možností, které tento vstup přináší, se však mnohdy kriticky reflektuje, posouvá či zpřesňuje i hodnocení výchozího díla v souvislostech vlastní národní literatury.

Třetím recepčním okruhem, který se od počátku devadesátých let otevřel a jenž je vlastním předmětem našeho vědeckého setkání, je

domácí reflexe děl vzniklých a vydávaných v exilu, která se postupně vrací do celku národní literatury. Po pádu komunismu bylo možné konečně zbavit českou literaturu jakýchkoliv ideologizací a pokusit se vytvořit prostor pro úplnou integraci toho nejlepšího, co vzniklo v deformovaných podmínkách minulé doby v exilu, domácím samizdatu i v oficiálně vydávané literatuře. Přestože mnohá tato díla tematicky, autorským gestem i poetikou nemohou zapřít genezi svého vzniku, neboť vycházejí ze značně rozdílné lidské i spisovatelské zkušenosti, estetických norem a ideálů, je jim postupně dáována možnost čtenářského přijetí a kritické reflexe v domácím prostředí, kam patří.

Řada autorů se musela vyrovnat s tím, že se po odchodu do exilu změnil jejich spisovatelský statut i čtenářský okruh, že tvoří ve zcela jiné situaci, než na jakou byli zvyklí z domácího prostředí konce šedesátých let. Část národní literatury se vlastní volbou, často vynucenou nepříznivým politickým vývojem posrpnového Československa, dostává v hostitelských zemích do pozice jazykové, kulturní a literární diaspory. Pro literaturu v diaspoře je charakteristickým rysem rozptýlení kulturní národní skupiny do řady jazykově, historicky, kulturně i mentálně cizích, navíc od sebe často vzdálených prostředí, které příslušníky exilových skupin nutí přijmout odlišné ekonomické, politické, právní, kulturní i etické modely, normy a podmínky. Přes počáteční otevřenost hostitelských zemí, velkoryse poskytujících našim posrpnovým uprchlíkům azyl a ve srovnání s domácí socialistickou realitou šedesátých let mnohem liberálnější politické prostředí i ekonomickou prosperitu, nebyl posrpnový exil ušetřen obtížných situací, traumatizujících zážitků, šoků z odlišnosti okolí i vlastní nedostatečnosti, nejistot existenčních i existenciálních. Proto se v tvorbě všech v exilu žijících spisovatelů objevuje moment životního a literárního provizoria. Pro statut českého autora v exilu měl život v rozptýlených enklávách a životní nejistotě, zesilované zpočátku ještě neexistencí kulturních center nakladatelských a časopiseckých, stabilizovaného exilového knižního trhu i nevyhraněností potenciálního exilového čtenáře, různé důsledky. Spisovatel, vyvázán ze struktur socialisticky řízené kultury, se na jednu stranu stává zcela svobodný, nezávislý na jakkoliv společensky reglementovaném pojetí tvorby, zároveň si však plně uvědomuje samotu své profese i nesamozřejmost svého postavení jako autora. Stává se amatérem v původním slova smyslu – pěstuje

literární tvorbu mimo svou občanskou profesi, jako životní lásku a nezbytnost – a hledá způsoby, jak vystoupit ze samoty a překonat ji komunikací. Hledá a nachází svého čtenáře. Nemůže se příliš opírat o čtenářský okruh znormalizovaného Československa sedmdesátých a osmdesátých let, kde se exilové knihy staly přísně hlídaným kontrabandem a neměly kýženou čtenářskou odezvu, přestože existovaly rozličné způsoby, jak je propašovat do republiky a distribuovat. Od počátku sedmdesátých let bylo proto nezbytné založit a vyprofilovat vlastní exilová nakladatelství a jejich produkci nabídnout především českému exilovému čtenáři. Na literární mapě českého posrpnového exilu vznikala úsilím jednotlivých spisovatelů, publicistů a dalších nadšených lidí nakladatelství jako kulturní dominanty, stvrzující nezbytnost této literatury v diaspoře: ke třem nakladatelstvím, jejichž zrod spadá již do roku 1971, tedy mnichovskému CCC Books, později Archa, Freie Presse Agentur (Karel Friedrich, Jaroslav Kučera), torontskému Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých a Indexu v Kolíně nad Rýnem (Adolf Müller, Bedřich Utitz), přibylo během sedmdesátých let curyšské nakladatelství Konfrontace (Petr Pašek) a Strožovo mnichovské nakladatelství Poezie mimo domov s pozoruhodným čtvrtletníkem *Obrys*, který chtěl být časopiseckou platformou soustřeďující všechny podoby české literární produkce – exilové, samizdatové i vydávané doma oficiálně. V osmdesátých letech vznikl ještě mnichovský *Arkýř* Karla Jadrného a londýnské *Rozmluvy* Alexandra Tomského. Vedle těchto významných nakladatelství existovala i řada menších, která se také prezentovala záslužnými vydavatelskými počiny, a v římských katolických edicích (*Křesťanská akademie*, *Opus bonum*) vycházela křesťansky orientovaná exilová tvorba.

Čeští autoři šedesátých let, kteří byli v době svého odchodu ze země populární nejen svými díly, ale často také jako aktivní kritici komunistického režimu a protagonisté Pražského jara, byli díky svému věhlasu poněkud zvýhodněni i v kruzích svých potenciálních exilových čtenářů. Literárně obtížnější situaci měli ti, kteří se jako respektovaní spisovatelé prosadili teprve v exilu. Mezi tyto osobnosti patří i Jaroslav Vejvoda, jehož dílo nám může posloužit jako doklad některých aspektů trojí recepce exilové literatury.

Jaroslav Marek, mladý promováný právník a začínající spisovatel, našel koncem šedesátých let politický azyl ve Švýcarsku: zprvu žil

a studoval v Basileji, poté až do svého návratu domů zakotvil v Curychu, kde získal zaměstnání tiskového lektora. Podle odhadu A. J. Liehma přijalo Švýcarsko plnou pětinu ze stotisícové československé emigrace konce šedesátých let.¹⁾ Sám Marek ve své vzpomínce na švýcarský exil uvádí číslo o polovinu nižší, opřené o policejní prameny švýcarské: „Podle sdělení Spolkového policejního oddělení zdržovalo se koncem roku 1969 ve Švýcarsku 10 300 oficiálně uznaných politických uprchlíků původem z ČSSR. Tento počet v průběhu dalších let bezpochyby vzrostl – nárůst je však zkeslen statistickým úbytkem novoobčanů, dnes tedy těžší zjiřitelný.“²⁾

Švýcarsko již od první světové války přitahovalo vzhledem ke své tradiční neutralitě řadu autorů hledajících záchranu před neklidnou a hrůznou dobou. Vedle dezertérů z antihumánní mašinerie prvního celosvětového válečného konfliktu, kteří se podíleli na vzniku a působení proslulého curyšského dadaistického kabaretu Voltaire, to byli mezi jinými Herrmann Hesse, James Joyce či Robert Musil. Z českých autorů zde kromě Marka-Vejvody našli po srpnové okupaci Československa útočiště prozaik Karel Michal a básnířka Viola Fischerová v Basileji, Olga Neveršilová v Bernu, prozaička Blanka Kubešová v Lucernu, v Curychu fungovalo exilové nakladatelství Konfrontace i český krajanský časopis Zpravodaj, redigovaný prozaikem a novinářem Jaroslavem Strnadem, žil a zemřel zde básník Václav Hokův, působil tu básník a písničkář Svatopluk Karásek.³⁾

Hodnotíme-li v exilovém tisku vydané recenze, kritiky, referáty, medailonky, nakladatelské anotace, rozhovory i polemiky, které se vztahují k osobnosti a dílu Jaroslava Marka-Vejvody, zjistíme, že většina z nich je vedena v přátelském duchu; jejich autoři se pokoušejí objasnit složitost literárního exilu, specifiku autorova uměleckého přínosu a snaží se mezi exilovými čtenáři propagovat jeho díla.

Výchozí recepční situaci předurčil již svou obdivnou předmlouvou k exilovému vydání Vejvodovy prvotiny Plující andělé, letící ryby její vydavatel Josef Škvorecký: „Nejsem kritik, a tohle není proto kritická předmluva. Je to vyznání obdivu. Neboť mě, a jistě každého, kdo má kůži, se tu dotýká hemingwayovská ‚pravda pravdivější nežli pravda‘. (...) Jsou to povídky naplněné něžností i moudrostí. Mužské svou mužností a ženské svou citlivostí; vševidoucíma očima, jež řídí šestý smysl oněch poněkud abnormálních hormonů, které v sobě patrně nosí

velcí spisovatelé.“⁴⁾ Udělení Ceny Egona Hostovského za rok 1974 jeho hodnocení potvrdilo; také všechny další exilové recenze chválily autora jako výrazný talent soudobé prózy a řadily jeho knihu k tomu nejlepšímu a nejzajímavějšímu, co bylo tehdy v exilu vydáno.

Co tak oslovilo exilového čtenáře i exilovou kritiku, že jejich obdiv překryl i některé umělecky slabší momenty Vejvodovy pozoruhodné prvotiny? Autor značně literárně suverénně, prózou lyricky obraznou, prodchnutou citem a zároveň věcně deziluzivní, zachytil obecnou lidskou i společenskou situaci, do níž byla vržena převážná většina popravných emigrantů – cestu k vytoužené svobodě, beznaděj lágrů, nejistotu začátků, problémy spojené se zachováním vlastní identity i s asimilací v cizím prostředí. Tyto vyhraněně prožívané existenciální, mnohdy traumatizující situace a zážitky zobrazil poetikou, která byla osobitým pokračováním výbojů prózy šedesátých let. Můžeme si povšimnout, jak v této knize Vejvoda hledá vlastní hlas za mnohohlasím rozmanitých textů – aluzí, citátů, parafrází. Různé způsoby využití intertextuality většinou odkazují k literární situaci šedesátých let. Z textu bylo však zároveň patrné, že musel být a byl psán z vnitřního přetlaku, z tvůrčí nezbytnosti vyjádřit vše, co mladého člověka v exilu zraňovalo i povznášelo. Povídky vypovídaly o střetu ideálu s realitou, o příznačném iluzionismu exilových počátků, o pastech asimilace a složitostech zachování vlastní identity, o míjení a nenalézání. Tak byly čtenáři i kritikou přijímány.

Obrací-li Vejvoda pozornost k životu emigrantů, dává jim při vši své vypravěčské skepsi naději, je exilovou kritikou chválen. Všímá-li si však negativních společenských rysů v samotných hostitelských zemích a postupuje přitom od introspektivního záběru k satirickým exemplům, zaujímají někdy recenzenti negativní stanovisko. Setkáme se s ním například v curyšském Zpravodaji, kde je Vejvodův sociálně kritický přístup označen jako nemístné a nevděčné pomlouvání země, která mu velkoryse poskytla politický azyl (polemika v curyšském Zpravodaji 1978, č. 10, 11). Většina exilové kritiky však pochopila, že „Vejvoda nenapsal román o českých emigrantech, ale o Švýcarsku: napínavé a realistické líčení přísně normované švýcarské každodennosti, která ničí s neúprosnou důsledností každou individualitu. (...) Švýcarsko se stává ve Vejvodově líčení zemí děsivých absurdit.“⁵⁾ Ještě výraznější negativní odezvu, tentokrát ze strany švýcarských

nacionalistů, vyvolal Vejvodův a Šafaříkův film *Das kalte Paradies* (Studený ráj), jemuž jako námět posloužil skutečný příběh: český žadatel o azyl byl v dobách již méně příznivě nakloněných emigrantům násilně deportován do země, kterou opustil. Negativní či kontroverzní soudy exilové kritiky a publicistiky však byly ojedinělé.

Příkladem druhého recepčního okruhu může být ve Vejvodově případě reflexe německého překladu jeho povídek, které byly zahrnuty do reprezentativního souboru *Wohltätigkeitsbasar* (Dobročinný bazar) a které v překladu Roswithy Ripotaové vydalo v roce 1981 hamburské nakladatelství Hoffmann und Campe. Mezi většinou pozitivními kritickými reakcemi se objevuje tvrdý odsudek Brouskův, publikovaný ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Kritik se snaží dokázat, že v německém překladu mnohem zřetelněji vystupují umělecké slabiny českého originálu – přílišná konvenční lyrizace a poplatnost mladé próze šedesátých let: „Zaměření na krásná, libozvučná slova, přisluhování jazyku – tento zvláštní případ útěku do estetična představuje v moderní české próze (o poezii nemluvě) dlouhou, z části plodnou, i když také – jak je vidět u Vejvody – poněkud problematickou tradici, která byla vzkříšena v šedesátých letech, kdy do podoby žvanící hlásné trouby ideologie zakrněvší literatura byla opět rehabilitována jako slovesné umění. Přesto nejen po této stránce, ale také ve svém důrazu na konkrétní každodennost a sympaticky nepřizpůsobivé hrdiny působí Vejvoda spíše jako (i když jistě velmi nadaný) opozdilec z dob kriticky zaměřené mladé české prózy 60. let než jako opravdu nový originální autor.“⁶⁾ Ostatní recenze v německém a švýcarském tisku jsou pozitivní a případné nedostatky souboru odvozují z nemožnosti přeložit do němčiny veškeré stylové bohatství Vejvodova textu.

Ve změněné situaci po roce 1990 vstoupily do domácího literárního kontextu i další Vejvodovy knihy psané v emigraci. Počátkem devadesátých let byly většinou v reprintech a poměrně velkých nákladech vydány všechny tři soubory povídek i dva romány v pražských nakladatelstvích (Art-servis, Mladá fronta a Československý spisovatel); Vejvodovy exilové prózy, které provázela vlídná odezva literární kritiky a publicistiky, se tak dostaly k domácímu čtenáři jako celek. Vejvodova próza *Babičko*, pošli mi modrého slona se dostala do čítanek základních škol, jeho knihy byly interpretovány ve slovnících (Slovník českého románu, *Český dekameron 1969-1992*), reflektovány kritikou

a literární vědou. Postupem času však dochází u části literární publicistiky k jistému vystřízlivění, které provázelo zvláště Provdanou nevěstu, poslední Vejvodův povídkový soubor. Setkáme se s názory, že téma exilu je již vyčerpáno a že v situaci, kdy se rozpadá bipolární model světa, ztrácí svou uměleckou účinnost, že autorovo dílo je variací příliš úzkého tématu, dokonce se znovu objevily výtky, že řada autorových kritických pohledů na švýcarskou realitu minulých let (například nucené deportace uprchlíků švýcarskými úřady do zemí, z nichž odešli) neodpovídá skutečné situaci a slouží autorovi pouze jako fiktivní literární dramatizace tématu.

Ukazuje se, že zkušenost exilu je často obtížně přenosná a sdělitelná, že návraty exilové literatury do domácího prostředí jsou po letech strávených v literární diaspoře provázeny řadou nedorozumění a problémů, jež jsou dány především zmíněnou dvojí zkušeností – exilovou a domácí. Exilový autor se i při návratu ocitá v situaci člověka, který marně hledá ztracený ráj svého mládí. Jeho svět, kterým byl formován a jenž opustil, již neexistuje. Vrací-li se dnes do Čech, má mnohdy znovu svíravý pocit cizince marně hledajícího byt.

Odkazy a poznámky:

- 1) Liehm, Antonín: Ein Talent, in Emigration geboren. Frankfurter Rundschau, 31. 8. 1974, Nr. 201. V německy psané recenzi na prvotinu Jaroslava Vejvody-Marka odhaduje autor počet posrpnové emigrace na 100 000 lidí, přičemž podle jeho údajů plnou pětinu, tedy 20 000, přijalo Švýcarsko.
- 2) Marek-Vejvoda, Jaroslav: Studený ráj. Česká kultura ve Švýcarsku 1968-1989. Curych jako exilová literární křižovatka. In: Kultura českých enkláv ve světě, Estetika, roč. XXXVI, 1-3, Praha 1999, s. 93
- 3) Marek-Vejvoda, Jaroslav, cd., s. 93.
- 4) Škvorecký, Josef: O plujících andělech, letících rybách a jiných věcech. In: Vejvoda, Jaroslav: Plující andělé, letící ryby, Praha, Art-servis 1990, 2. vyd., s. 11.
- 5) Zochovicky, Michael: Die Schweiz als Land furchteinflossender Absurditäten, Tages-Anzeiger, Zürich, 27. 5. 1978.
- 6) Brousek, Antonín: Orangensaft auf dem Korridor, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1981.

Jan Vlach Karel
ek Listopad Pavel Kohout
Křesadlo Ota Filip Libuše Monikova
Jaroslav Strnad Antonín Vlach Karel Vrána Milan Kundera
Viktor Fischl František Listopad Pavel Javor Jiří Krupička Petr Va
imil Třešňák Ivan Binar Jan Tumlíř Jaroslav Strnad Libuše Moniková Iva Pekár
lamý Milada Součková Jiří Gruša Jaroslav Strnad Antonín Vlach Karel Vrá
vá Zdena Salivarová Arnošt Lustig Viktor Fischl František Listopad Pavel J
Havelka Jiří Kolář Ladislav Radimský Milada Součková Jan Tumlíř Pavel Ja
and Peroutka Zdeněk Němeček Ivan Blatný Zdena Salivarová Jan Křesadlo Ot
Ivan Diviš Jan Beneš Bronislava Volková Robert Vlach Karol Sidon Vlasti
Egon Hostovský Jan Čep Ferdinand Peroutka Jiří Kolář Ladislav Radimský Miro
nar Michael Kouřípek Jan Novák Lubomír Martinec Ota Ulč Věra Linharto
el Tigríd Otakar Machotka Vratislav Bušek Jan Beneš Bronislava Volková F
gerová Jaroslav Vejvoda Josef Škvorecký Egon Hostovský Jan Čep Ferdinand Peroutk
Blanka Kubešová Václav Hokej Antonín Brousek Rio Preisner Ivan Diviš
Václav Pavel Vilém Špalek Pavel Tigríd Otakar Machotka Vratislav Bušek Egon Host
Josef Baby Kratochvíl Olga Neveršilová Jaroslav Vejvoda Jiří Drašnar Mich
Pašek Karel Michal Věra Stárková Václav Hokej Václav Hokej Václav Hokej
vá Iva Pekárková Jindra Tichá J. M. Kolář Václav Pavel Otakar Odložilík Anton
Zdeněk Rutar Mirko Tuma Jan Pele Josef Baby Kratochvíl Vilém Špalek Pav
Vrána Kout Jiří Krupička Petr Pašek Karel Michal Věra Stárková Jaroslav Havelka
Václav Fischerová Jindra Tichá J. M. Kolář Václav Pavel Otakar Odložilík Olg
Zdeněk Rutar Mirko Tuma Jan Pele Josef Baby Kratochvíl Vilém Špalek Pavel