

Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec

Sborník příspěvků z mezinárodního symposia
Umění a kultury střední Evropy
2011

Olomouc 2012

Sborník byl připraven v rámci projektu Bohemistika: obor pro III. tisíciletí.
Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

Publikaci zpracovali studenti Katedry bohemistiky FF UP.
Vychází ve studentské edici Günther jako svazek č. 8

© Zuzana Zemanová, Lenka Pořízková (eds.), 2012

© Univerzita Palackého, 2012

ISBN 978-80-244-3032-4

Obsah

Století exilu	
Helena Kosková	7
O exulantech po exilu – čemu dnes slouží zkoumání exilové literatury?	
Joanna Czaplińska	17
Výmena obyvatelstva v letech 1945–1948 (nutnost, či jedna z možností řešení povojnové ČSR)	
Veronika Trstianska	23
Středná Evropa – domov alebo cudzina? Niekoľko poznámok k ambivalentnosti Židov	
Zuzana Vargová	33
Bratislavský humanistický krúžok v 16. storočí. Migráciou ku kultúrnej výmene	
Natália Rusnáková	47
Cudzinec vo vlastnej krajine	
Marianna Figeďyová	53
Julius Zeyer – cizinec v české literatuře? K povaze a způsobu včleňování Zeyerova díla do českého literárního kánonu	
Michal Fránek	59
Cudzinec ako kód maďarizácie	
Marcela Mikulová	65
„Tedy sem až své jste žití nesli...“ Přistěhovalci z Čech na severním Kavkaze v českém básnictví konce 19. století	
Sergej Skorvid	73
Nevěrník, záletník a zrádce. Láska k vlasti v proměnách literárního exilu 20. století	
Tomáš Vašut	83
Být cizincem ve své zemi, být sám sebou v cizině. Poznámky o relativitě odcizení (Sándor Márai, Milan Kundera)	
Agnieszka Janiec-Nyitrai	93
K modelovaniu postavy cudzinca v diele I. F. Céline a D. Tatarku	
Marcel Forgáč	101
Exulant Komenský a světooběžník. Kokoschka Průnik dvou životních osudů	
David Bareš	109
Stefan Zweig – cestovatel	
Katarína Szalayová	115
Italo Svevo alebo Aron Hector Schmitz? (Otázky určenia identity predstaviteľa terstskej literatúry na prelome 19. a 20. storočia)	
Martina Lukáčová	125

Cizincem mezi svými (Weilova Moskva-hranice v kritické recepci současníků) Jana Vrajová	131	Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec u Jana Čepa Pavel Šidák	277
Vnitřní exil v předválečném díle Egona Hostovského Karla Strnadová	137	Etapy adaptačního procesu na realitu švýcarské a americké emigrace v díle básníka Václava Hokůva Zdeněk Jonák	283
Paratexty česky vydané exilové tvorby E. Hostovského (Listy z vyhnanství, Dobročinný večírek) Lenka Müllerová	145	Z druhé strany Atlantiku. Witold Gombrowicz v Argentině a jeho dialog s (polskou) kulturou Roman Kanda	289
Pôsobenie českých profesorov na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v rokoch 1919–1938 Peter Ivanič	155	Kunderova estetická koncepcie stredoevropského románového dedičtvi. Základy Tomáš Kubíček	295
Nomádi a emigranti 20. storočia: cesty tvorby výtvarných umelcov a kritikov na Slovensko po 1. svetovej vojne Zuzana Bartošová	161	Dvojí odcizení – písně Dáši Vokaté z českého undergroundu a z vídeňského exilu Gertraude Zand	299
Dvě polohy pozornosti: Toyen Tomáš Koblížek	187	Reflexe problematiky přistěhovalců z republik bývalé Jugoslávie v současné slovinštině literatury Bojana Maltarić	307
Ma belle Paris. Paříž jako kulturní středisko střední a východní Evropy Marek Krejčí	193	K postavám cudzincov v ponovembrovej slovenskej próze Marta Součková	315
Exulantství v amerických filmech Huga Haase Milan Hain	199	O zkušenosti stěhování v české próze posledních let Izabela Mroczek	323
K „eskapizmu“ v románe (Michael Chabon: Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye) Martin Boszorád	205	„Přijmout cizince za vlastního“. K některým aspektům recepčního příběhu Jáchyma Topola v českém a německém kulturním kontextu Andrea Kapustová	331
Bůh do domu? Exilová zkušenost v próze let 1945–1949 Michal Jareš	211	Vyhnanec z ráje, cizinec ve světě tom – základní pocit hlavních postav Jana Balabána Blanka Kostřicová	341
Postava cizince v prózách Libuše Moníkové Martin Malenovský	217	Summary	345
Peroutkova kritická tristia Martin Tichý	223		
Význam Igora Hájka při vytváření kánonu české literatury v západním kontextu Karolina Slamová	231		
Hledání domova u Paula Celana Radek Malý	239		
K literární tvorbě spisovatelů řecké národnostní menšiny v Československu a České republice Praxitelise Makrise a Sotirise Joanidise Libor Martinek	251		
Utěšený přivandrovalec Nikolaj Terlecký Vladimír Novotný	263		
Pozůstalost zaživa Petr Šrámek	271		

Úvodem

Ve dnech 15. – 17. března 2011 uspořádala katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP Olomouc ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu Akademie věd ČR první ročník mezinárodního symposia, jež pod názvem Umění a kultury střední Evropy navázalo na úspěšný cyklus Česká kultura a umění 20. století, probíhající v předchozích pěti letech. Cílem organizátorů bylo prohloubit interdisciplinární charakter vědeckého setkání, inovovat a rozšířit jeho tematickou i metodologickou platformu a podnítit diskusi nad společnými problémy z různých badatelských pozic a přístupů nejen filologických, ale také historických, kulturologických či uměnovědných. Tematické vymezení prvního ročníku symposia „Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec“ získalo odezvu u více než sedmi desítek badatelů z naší republiky, Slovenska, Polska, Slovinska a dalších zemí. Finančně celou akci zaštilil grant ESF Bohemistika – obor pro 3. tisíciletí.

V průběhu třídenního konferenčního jednání se ukázalo, jak rozličnými, vzájemně se však doplňujícími a obohacujícími způsoby lze téma pojmout. Některé příspěvky se k problému identifikace s prostředím, vnějšího a vnitřního exulantství a nucené či dobrovolné migrace vyjadřovaly spíše obecněji, jiné k němu přistupovaly konkrétně již ve spojení s jednotlivými autory, uměleckými díly a okolnostmi jejich vzniku, opakovaně reflektován a kriticky analyzován byl pojem cizinec a cizinectví v doslovném i metaforickém slova smyslu. Vzhledem k dějinnému kontextu 20. století, jenž nutně poznamenal společnost i její umělecké projevy, je pochopitelné, že většina referátů se vztahovala právě k období našich nedávných dějin, pozornost však byla věnována i humanismu či *fin de siècle*, *podářilo se tak postihnout a funkčně propojit zkoumání dané problematiky ze synchronního i diachronního hlediska*. Výběr z konferenčních příspěvků nyní přinášíme v tomto sborníku. Věříme, že jeho obsah se stane inspirací a zdrojem poznatků pro další badatelskou práci i podnětem k sebereflexi a zamyšlení nad obecně platnými, dosud nezodpovězenými otázkami.

Zuzana Zemanová

Století exilu

Helena Kosková

Ve svém příspěvku se budu snažit na několika konkrétních příkladech ukázat, jak se v průběhu dvacátého století měnilo sémantické pole slov cizinec a exil a jakým způsobem byla tato slova tematizována v literatuře.

Cizincem ve své vlasti

Robert Musil vystihuje ve svém *Muži bez vlastností* zásahy historie do života jedince krásnou metaforou, ve které přirovnává historii k jedoucímu vlaku:

„Let času je letící rychlík, který si před sebou rozvinuje své koleje, proud času je proud, který s sebou nese své břehy. Cestující se pohybuje mezi pevnými stěnami po pevné půdě; ale půda a stěny se nepozorovatelně co nejlépe pohybují zároveň s pohybem cestujících.“¹

Fikční svět Musilova románu je svět bez pevných bodů, ve kterém všechno dostává jiný smysl, než jak je obvykle vykládáno. Člověk poznává, že představitelné je jenom zlomkem nepředstavitelného. Pronikavá myšlenková analýza dobových fenoménů, filozofické úvahy se prolínají s postižením těch oblastí života, které jsou za hranicemi racionálního poznání. Pole jeho románu je experimentální krajinou, vytvářením modelových situací. Klasickým příkladem je paralelní akce. Čtenář na rozdíl od postav románu ví, že akce, ke které se soustředí tolik aktivit jednotlivých postav, se nikdy neuskuteční. Rok 1918 nebude oslavou sedmdesátého výročí mírového císaře Franze Josefa, ale zánikem monarchie, která pro mnohé z nich (Leinsdorfa, Diotimu, Tuzziho, Bonadeu) je světem, v němž jsou zakotveni. Především pomocí postavy Ulrichovy se paralelní akce mění v ironický obraz historie jako směsice malicherných popudů, subjektivních přístupů mylně považovaných za všeobecně platné, nesmyslnosti lidských akcí, jimž je podkládán hluboký historický smysl. Je východiskem úvah o poměru jedince a historie, racionality a iracionality, fragmentárnosti moderního světa a jejích důsledků. Ulrich je mužem bez vlastností proto, že se v realitě, která ho obklopuje, odmítá jednoznačně angažovat. Příznačné pro něj je ironické nazírání, odstup a neúčastná pasivita. Mezi postavami s vlastnostmi, ale bez duše, je cizincem.

Musil vystihuje fenomén, který je typický pro dějiny střední Evropy ve dvacátém století. Vnější historické a politické zvraty zasahovaly do života jedince, který ztrácel svoji sociální identitu a stával se cizincem ve své vlasti. Změny hranic na mírových konferencích po obou válkách způsobily, že člověk, který prožil v rodném městě, například ve Lvově, všechny revoluce a války, byl postupně občanem několika států. Přidají-li se k tomu politicky i osobně motivované přesuny početných skupin obyvatel (Čechů z pohraničí 1938, Němců v roce 1945), etnické vyhlazování (např. Židé, Romové) a osudy politických vězňů v totalitních režimech, vynikne tragická nejistota jedince ve středoevropském prostoru.

Střední Evropa se tak stala názorným příkladem krize moderní společnosti, která byla způsobena rozpadem hodnot křesťansko-židovské kulturní tradice. Snad právě proto v době, kdy avantgarda považovala román za přežitek, vznikala ve střední Evropě díla, která byla pro vývoj románu inspirativní. Charakteristická pro ně byla fragmentarizace románové struktury, epizace filozofických a lingvistic-

¹ Musil, R.: *Muž bez vlastností. První kniha*. Přel. A. Siebenscheinová. Odeon, Praha 1980, s. 403.

kých problémů a pronikavá analýza určitých dobových fenoménů, jak ji nacházíme např. u Musila a Brocha. Hermann Broch ve svém „metodologickém prospektu“ zaslaném nakladateli současně s první verzí *Náměsíčníků* píše:

Román vychází z toho, že úkolem literatury je pojednávat o těch lidských problémech, které se buď vymykají z rámce vědy, protože je není možno postihnout racionálními metodami ... nebo o problémech, které věda se svým pomalejším a přesnějším vývojem ještě nezvládla. Položena mezi vědeckým už ne a ještě ne, je literární krajina ohraničena, ale současně lépe vyzbrojena, aby obsáhla celou sféru iracionálních prožitků právě na pomezí, kde iracionalita proniká do lidského jednání a může být vyjádřena a popsána. To je právem úkol pro spisovatele, protože jeho metoda – na rozdíl od vědcovy – není vyjádřit to, co je slovy zaznamenáno, ale vytvořit napětí mezi slovy a řádky, napětí, které je samotnou podstatou této metody.²

Dvacáté století se stává stoletím exilu ve dvojmí slova smyslu: historický či politický zvrat přivádí jedince i celé skupiny obyvatel do situace, kdy musí volit mezi konformním přizpůsobením se nebo odchodem do vnitřního exilu či do zahraničí. V prvním případě se stává cizincem ve své vlasti, ve druhém přistěhovalcem. Po roce 1948 se nejlepší část české literatury ocitá ve vnitřním exilu, kde vznikají díla Hrabalova, Škvoreckého, Linhartové a jiných, která zakládají rozkvet literatury šedesátých let.

Exil jako odtržení od vlastní minulosti

V existencialistickém proudu literatury se sémantické pole slov cizinec a exulant rozšiřuje a dostává filozofický podtext. V kanonickém díle, Camusově *Cizinci* (1942), je člověk pojat jako osamělé individuum, je cizincem ve světě bez Boha, jehož konvencím nerozumí, ale je cizincem také ve ztrátě lidských citů, ve své lhostejnosti k životu, k okolí, kterým je odsouzen, které však trpí obdobným odcizením, rozporem mezi existencí a její transcendencí, předřazeností existence před esencí. Je zajímavé, že v dalším románu *Mor* (1947), podobenství o sisyfovské snaze překonat absurditu života, postava doktora Rieux definuje situaci lidí izolovaných ve městě zasaženém morem jako exil (v českém překladu vyhnanství), jež chápe jako odtržení od vlastní minulosti:

Prožívali tedy ono hluboké utrpení všech vězňů a všech vyhnanců, to jest měli paměť, která jim nebyla k ničemu ... Rozzlobeni na přítomnost, zneprátení s minulostí a připraveni o budoucnost, vypadali jsme skutečně jako ti, které spravedlnost nebo lidská nenávisť posadila za mříž... Ale i když to bylo vyhnanství, bylo to ve většině případů vyhnanství doma.³

Také v Hostovského románu *Cizinec hledá byt* (1947) dominuje motiv smrti, exilu a odcizení. Zastupitelce Oran u Camuse je městem, které mor jeho obyvatelstvu zcizil, je New York u Hostovského naopak městem, které je cizí a svým způsobem lhostejně nepřátelské bytostnému založení a poslání doktora Marka. Příběh přerůstá v podobenství o povaze lidského bytí, které dává dobovým pocitům poválečných let obecnější nábožensko filozofické podtexty. Ve *Všeobecném spiknutí* (1961, český překlad 1969) je vypravěč cizincem nejen jako Čech v Americe, ale především proto, že jeho potřeba neustálého zkoumání vlastního bytí ve vztahu k transcendentálnímu řádu jej odlišuje od těch, kteří už dávno na tuto potřebu rezignovali a podřizují se konformitě a stereotypům společnosti. Slovo cizinec a exil je v existencialistickém proudu literatury tematizováno často právě v tomto slova smyslu.

U Hostovského je exil pojímán jako syndrom moderní doby, vykořenění ze světa jistot, které je motivem charakteristickým pro celé jeho dílo. Sám o tom říká:

Mladistvý zájem o židovský problém mě připravil na exil a usnadnil mi ho. Tuším, že právě v Goletu, ale i jinde, židovští hrdinové často opakují: Všichni jsme stále v galutu – ve vyhnanství. [...] Odtud vede cesta k mému chápání chápání moderního stěhování národů a rozptylování jejich příslušníků mezi cizinci, v cizích zemích. K pochopení dvojího domova moderních lidí, z nichž jeden je věcí paměti a druhý věcí vůle neboli volby.⁴

Autor první české monografie o Egonu Hostovském Vladimír Papoušek konstatuje:

„V Hostovského poválečných románech se [...] uměle nastolený řád světa vymyká lidské přirozenosti. Člověk neohrožuje svět svým činem, ale naopak svět ohrožuje člověka svou nelidskostí [...] Člověk redukováný systémem na soubor přesně vymezených funkcí žije pouze svou současností vydaný egoismu chvíle. V takovém sebepojetí individua neexistuje odpovědnost člověka k člověku. Podle Karla Jaspersa se metafyzickou vinou rozumí, že existuje solidarita mezi lidmi jako lidmi, v jejímž důsledku je každý spoluzodpovědný za všechno bezpráví a všechnu nespravedlnost na světě. Příkaz vzájemné lidské odpovědnosti je v Hostovského románech právě oním úporně hledaným a postupně vymezovaným universálním kosmickým zákonem.“⁵

Camusova definice exilu jako násilného odtržení od vlastní minulosti je společná i dvěma erbovním postavám středoevropské prózy, Josefu K. z Kafkova *Procesu* a Josefu Švejkovi. Příchod dvou pánů v *Procesu* a vypuknutí první světové války ve Švejkovi jsou situací náhlého vnějšího zásahu do života jedince, tedy jak jsme konstatovali výše, typickou situací důvěrně známou obyvatelům střední Evropy, jejichž svět se opětovně náhle zhroutil a oni se stali cizinci ve své vlasti.

Česká literatura v exilu

Sešedesátá a osmdesátá léta jsou dobou globalizace a migrace, kdy do evropské literatury pronikají vlivy postmodernismu. V české literatuře po roce 1968 je literatura exilová a samizdatová zastoupena tak silně, že v *Dějinnách české literatury IV. 1969–1989*⁶ je právem uváděna jako umělecky nosný proud před oficiální domácí literaturou.

Důležitým momentem bylo, že díky exilovým nakladatelstvím a časopisům se propojil komunikační okruh literatury exilové a samizdatové. Jan Vladislav o tom podává svědectví:

Vertikální hranice, která roku 1948–9 v podobě železné opony na čas určila, kdo je doma a kdo ne, přestala mít postupně smysl, a na její místo nastoupila hranice horizontální, která dělí všechny skupiny ‚uvnitř‘ a ‚venku‘ napříč, jako ta tenká blána mezi ustalujícími se olejem a vodou. Ten olej pravdy, který vyplaval, to jsou ti, kteří dosud někam směřují více méně vědomě, více méně přesvědčeně, ale v každém případě z vnitřní potřeby, z touhy realizovat sebe a svět podle svých představ.⁷

Téma exilu jako procesu nové autoidentifikace, hledání nové bikulturní identity je přirozeně aktualizováno. Je možno položit otázku, zda velký světový ohlas díla Milana Kundery a Josefa Škvoreckého nebyl do značné míry ovlivněn i tím, že vzájemný styk a střet různých etnických skupin a kulturních kódů byl tématem, se kterým se v době „novodobého stěhování národů“ (řečeno slovy

4 Liehm, A.J.: Poslední rozhovor. In: Šturm, R. (ed.): *Egon Hostovský. Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1974, s. 181.

5 Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H+H, Praha 1996, s. 129.

6 Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Academia, Praha 2008.

7 Vladislav, J.: *Malé morality*. Arkýř, Mnichov 1984, s. 64.

2 Broch, H.: *Sömngangare III, Hugenu eller sakligheten*. Alba, Stockholm 1984, s. 305 (doslov).

3 Camus, A.: *Romány a povídky. Cizinec, Mor, Pád, Exil a království*. Odeon, Praha 1969, s. 126. *Mor* v překladu M. Tomáškové.

Jaroslava Vejvody) mnoho čtenářů na celém světě mohlo identifikovat. Ve světové literatuře druhé poloviny dvacátého století jsou bohatě zastoupeni autoři, kteří mají domovské právo ve dvou kulturách: Samuel Beckett, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Salman Rushdie, Philip Roth, Mario Vargas Llosa, Danilo Kiš, Carlos Fuentes, Jerzy Kosinski. Z českých jsou to především Milan Kundera a Josef Škvorecký, ale jejich řadu by bylo možno rozšířit o mnoho jmen: Viktor Fischl, Arnošt Lustig, Ludvík Aškenazy, Karol Sidon, Ota Filip, Jiří Gruša, Libuše Moníková, Sylvie Richterová, Jaroslav Vejvoda, Jan Novák a další.

Pro spisovatele je exil zvláště těžký, protože znamená náhlé odtržení od jazyka a kulturních kódů domova a setkání s jazykem a kulturními kódy nové země. Bikulturní a bilingvní identita jako postavení mezi těmito dvěma póly vzbuzuje potřebu nové autoidentifikace, mapování vlastního duchovního domova. Dílo Milana Kundery je názorným příkladem tohoto složitějšího procesu. Z hlediska našeho tématu je zajímavé i tím, že Kundera vychází z programového navázání na poetiku středoevropského románu, ke které se sám hlásí. Za její podstatné znaky považuje averzi proti romantismu, lásku k předbalzakovskému románu, ducha libertinství, nedůvěru k Historii a k nadšení budoucností. Jeho modernismus oproštěný od iluzí avantgardy a jeho nedůvěra k velkým příběhům je blízká Lyotardovu pojetí postmoderny.

Existuje moderní umění, které se v lyrické extázi ztotožňuje s moderním světem: Apollinaire. Opojení technikou, fascinace budoucností. S Apollinairem a po něm: Majakovskij, Léger, futuristé, avantgardy. Ale na opačném pólu Apollinaire stojí Kafka. Moderní svět jako labyrint, v němž se člověk ztrácí. Modernismus antilyrický, antiromantický, skeptický, kritický. S Kafkou a po něm: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini[...] Tak jak postupně propadáme do budoucnosti, dědictví antimoderního modernismu nabývá na velikosti.⁸

Kundera považuje román za ideální žánr, který je schopen říci něco nového o existenciální situaci člověka v současném světě. Jeho přihlášení se ke středoevropské tradici není, jak míní někteří čeští kritici, snahou exilového spisovatele, který se odvolává na světoznámé autory. Už v době, kdy píše *Žert*, říká v Malém interview při vydání prvního souboru *Směšných lásek*:

„Ctím upřímně moderní americkou prózu, ale Thomas Mann a třeba i Robert Musil jsou mi bližší. Prostě přesnost úvahy mne strhuje více než přesnost pozorování, mám rád v literatuře neskrývaný intelekt, ať už se projevuje reflexí, analýzou, ironií či hravostí kombinace.“⁹

V Kunderově hudbou inspirované poetice románu je kauzálně a lineárně spojený syžet nahrazen variacemi a permutacemi témat a motivů, které jsou v polyfonní kompozici osvětlovány z různých perspektiv: příběhem, románovým esejem, reflexí auktorálního vypravěče, literárními a hudebními aluzemi. K tématům, která se v jeho románech často vrací, patří téma zásahů historie do osudu člověka, téma kontrastu mezi záměry a důsledky lidských činů, téma paměti a zapomnění, téma kýčovitěho zjednodušení. V duchu středoevropské tradice jsou u něho existenciální otázky zkoumány na látce, do které proniká anekdota, ironie a groteskno.

Ve svých esejích, především ve známém eseji *Unesený Západ aneb tragédie střední Evropy* i ve svých univerzitních seminářích na pařížské École des Hautes Études se snažil reagovat na obecně přijímaný názor, že Československo patří do východní Evropy. Vedle politických okolností byl tento postoj ovlivněn tím, že na západoevropských univerzitách byla česká literatura často vyučována a zkoumána ve slavistickém kontextu.

V jednom ze svých posledních interview, uveřejněném v *Lidových novinách*, říká:

To hlavní, co bylo třeba vysvětlit, vám připadne jako samozřejmost. Totiž, že Čechy nepatří k východní Evropě, ale k západní civilizaci. Že termín „slovanský svět“ není klíčem k české problematice. Že patří-li Čechy do nějakého nadnárodního celku, tak do střední Evropy. A ta že není nějakým mostem mezi Východem a Západem, ale jednoznačně součástí Západu. A dokonce kolébkou moderní západní kultury. Zde vzniká psychoanalýza. Zde se zrodila estetika moderního románu v díle Musila, Brocha, Kafky a Gombrowicze. Zde se zrodil v Pražském lingvistickém kroužku strukturalismus, který dodnes nepřímou ovlivňuje teoretické myšlení všude na světě. Zde Janáček a Bartók řešili problémy moderní hudby posvém, jinak než Stravinskij, jinak než Schönberg, a stejně významně.¹⁰

Je symptomatické, že také Škvorecký v rozhovoru s Walterem Goodmanem říká: „Námětem románu o Dvořákovi jsou vztahy Československa se Západem. Československo není východní zemí. Nemá nic společného s Ruskem. Mělo vždycky západní církev a kulturu.“¹¹

Paradoxně je možno konstatovat, že díky exilové literatuře se postavení české literatury v evropském i světovém kontextu právě v sedmdesátých a osmdesátých letech značně zlepšilo. Zájem o díla českých spisovatelů byl ale mnohdy podložen politickými motivy, které převážily nad uměleckou kvalitou.

Cizinec a exil po roce 1989

Rok 1989 znamenal pro střední Evropu další historický zlom a proměnu sémantického pole slov cizinec a exil, která se vrací ke svým původním významům. Do uzavřeného prostoru totalitních režimů proniká svět globalizované západní společnosti.

V *Perunově dni* (1994) Daniely Hodrové do „trýznivého města“ vtrhává „société du spectacle“. Pražské ulice jsou zaplaveny cizinci, pouliční divadlo předvádí francouzskou středověkou frašku, město je plné falešných proroků a reklamy. Lukášová z pokladny divadla Labyrint vidí změt lidských postav, mluvících směsicí nesrozumitelných jazyků takže:

[...] už pak neví, jestli je v Labyrintu anebo v Babylóně... A Lukášovou v takových okamžicích napadá, jaké by to bylo, kdyby se pro ni svět sestával jen z těch tváří lidských a zvířecích a řeč jen ze slov, která se v chodbě divadla Labyrint slévají v babylónský blábol.¹²

Vypravěč Topolova románu *Sestra* (1994) označuje spleť jazyků, které pronikají do proudu jeho vědomí, jako „postbabylónštinu“ nebo jako „megamluvu“.¹³ Do textu pronikají cizí jazyky jako angličtina, francouzština, vietnamština, slovenština, romština, ukrajinština. Vypravěč se stylizuje do postavy pohybující se na dně společnosti, která charakterizuje první léta po roce 1989 jako společenský chaos a absenci etických norem. Tento chaos je vyjádřen už v jazykové rovině, která nerespektuje gramatické ani syntaktické normy, mísí jazyk a poetiku různých literárních žánrů a mění text v kaleidoskopický proud vnitřního monologu, ve kterém se prolínají fragmenty reality a děje se sny, představami a básnickou fantazií. V románové polyfonii jsou jasně patrné prvky tzv. pokleslé literatury: hyperbolizace, bohatá dějovost action filmů, romantizující milostné motivy. V kompozičně sevřenější próze *Anděl* (1995) je ztížená možnost dorozumění komentována následovně:

10 Kundera, M.: Všechno bylo pro mne jediné překvapení. *Lidové noviny*, 8, 1995, č. 253 (30. 10. 95), s. 14.

11 *The New York Times*, 9. 8. 1984.

12 Hodrová, D.: *Perunův den*. Hynek, Praha 1994, s. 19.

13 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 235, 469.

8 Kundera, M.: *L'art du roman*. Gallimard, Paris 1986, s. 172. Překlad H.K. do češtiny schválen autorem.

9 Kundera, M.: *Směšné lásky*. Československý spisovatel, Praha 1963.

Bývalí spojenci z psychiatrií, fízláren a demonstrací tu na sebe zkoušeli mluvit každý svou novořečí, prodavač drog s ministerským úředníkem. Každému z nich se rozpadl svět, každý z nich si ho musel vytvořit znova a jinde. A underground se ve svých klasických kulisách vrátil k jednomu ze svých nejstarších ohnisek; stal se podsvětím.¹⁴

V románu *Chladnou zemí* (2009) se historie dvacátého století prolíná s prvky fantaskního hororu, jehož dějištěm je v první části Terezín, ve druhé Minsk. Vypravěč je lhostejným divákem, Terezín je jediným prostředím, které v dětství a mládí poznal, shromáždování předmětů a stop po lidech, kteří zde zahynuli, je náplní jeho dětských her. Snaha zachovat rozpadávající se město jako svědectví o minulosti je iniciována postavou „strýce Leba“, který zakládá Koménium, institut nabízející „vzdělávání v dějinách hrůzy i následnou terapii, mj. tancem, tedy hrou[...]"¹⁵ Mladí lidé, „hledáči pryč“ se vrací na místa, kde zahynuli jejich prarodiče ve snaze pochopit a vyrovnat se s traumatickou minulostí. Jsou charakterizováni se sympatiemi a současně s ironickým odstupem. Jejich upřímná snaha se postupně komercializuje, medializuje a končí fiaskem. V druhé části, v Bělorusku, se stupňuje napětí mezi faktografií a fantazií, minulostí a současností „dáblový dílny“. Pod ironií, černým humorem a prvky pokleslé literatury, surrealistickým karnevalem děje se ozývá základní tón autorovy snahy o to, aby oběti hrůzné minulosti neupadly v zapomnění. Akce revitalizace pohřebišť v Minsku odhaluje, že doba totality tam ještě neskončila. Jedna z postav románu to dokazuje:

Viš, kde bylo nejméně padlých za války? Tady! Viš, kde bylo nejméně zavražděných za komunismu? Tady. A kde pořád mizej lidí, he? No tady! Je tahle zem unikátní, nebo není? Je! Globalizovanéj svět už je takhle rozdělenej, hergot! Thajsko sex, Itálie moře a obrazy, Holandsko dřeváky a sýry, no a Bělorusko, horor trip, no ne?¹⁶

Mladá generace českých spisovatelů se jako Topolovi „hledáči pryč“ vrací do minulosti, aby se snažila pochopit svět dvacátého století, který se na mnoha místech měnil v dáblovu dílnu válek a totalitních režimů.

Závěrem můžeme konstatovat, že sémantické pole slov cizinec a exil se v časoprostoru střední Evropy dvacátého století proměňovalo v důsledek převratných historických událostí, které ovlivňovaly životy lidí. Mnoho spisovatelů, podobně jako Milan Kundera a Josef Škvorecký, se vyrovnalo s problematikou exilu tím, že našli své místo na rozhraní dvou kultur. Po roce 1989, kdy se Československo otevřelo pozitivním i negativním vlivům globalizace, se ukázalo, že druhá generace vnitřního exilu si uchovala kontinuitu s domácí literární tradicí a současně spojení s undergroundem rockové generace ve světě. Topolova básnická imaginace a osobitý humor vytváří mikrosvět fikčního světa románu, který je v prvoplánové rovině zábavným, v hlubších rovinách mnohoznačným, ale velice působivým podobenstvím o makrosvětě historie dvacátého století.

Literatura

Camus, A.: *Romány a povídky. Cizinec, Mor, Pád, Exil a království*. Odeon, Praha 1969.

Hodrová, D.: *Perunův den*. Hynek, Praha 1994.

Hostovský, E.: *Cizinec hledá byt*. Melantrich, Praha 1947.

Hostovský, E.: *Všeobecné spiknutí*. Melantrich, Praha 1969.

Kundera, M.: *L'art du roman*. Gallimard, Paris 1986.

Kuneda, M.: *Směšné lásky*. Československý spisovatel, Praha 1963.

Musil, R.: *Muž bez vlastností*. Odeon, Praha 1980.

Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H+H, Praha 1996.

Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.

Topol, J.: *Anděl*. Hynek, Praha 1995.

Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009.

¹⁴ Topol, J.: *Anděl*. Hynek, Praha 1995, s. 77.

¹⁵ Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 47.

¹⁶ Tamtéž, s. 102.

O exulantech po exilu – čemu dnes slouží zkoumání exilové literatury?

Joanna Czaplińska

Po dvaceti letech od politických změn v roce 1989 se pojem „exil“ stále více vzdaluje českým realitám a je používán buď v historickém kontextu, nebo ve vztahu k zemím a národům, v nichž jsou obyvatelé z politických důvodů nuceni odcházet z vlasti. Česká „exilová literatura“ se stala součástí akademických dějin a dříve zakázaní spisovatelé oficiálně vstoupili do dějin. Má tak zkoumání exilové – české exilové – literatury ještě smysl, a pokud ano, tak jaký?

Odpověď zní: samozřejmě ano, a ve svém příspěvku bych chtěla upozornit na několik aspektů, díky nimž je exilová literatura stále zajímavou a podnětnou badatelskou oblastí.

Je třeba začít tím nejtradičnějším aspektem, tj. literárněhistorickým. Ačkoliv, jak jsem se zmínila, v nejnovějších *Dějínách české literatury do roku 1989*, zvláště v posledním, 4. dílu, patří exilové literatuře dosti obsáhlé kapitoly, představující nejdůležitější jména a díla (zvláště exulantů po roce 1968), opomíjejí celou řadu méně známých. To není výtka, každé dějiny literatury jsou jak syntézou, tak zkratkou, a i z čistě praktických důvodů se do nich nemůže vejít všechno. Takovou úlohu plní spíše slovníky, encyklopedie a lexikony. Ale po deseti letech od konference *Život je jinde* můžu za Antonínem Měšťanem¹ zopakovat, že exilová literatura ve slovnících dostupných dnešnímu čtenáři – i v těch stále aktualizovaných on-line – je zastoupena jen částečně, ve Slovníku české literatury na webu nejsou uvedena jména – a i biogramy – autorů jako Nataša Reimanová, Michael Konůpek, Jan Drábek, a to jsou samozřejmě příklady vybrané namátkou. Naše konference je důkazem, že stále můžeme „objevovat“ další autory, kteří nedosáhli takového čtenářského úspěchu jako tzv. špičky, a uvažovat, zda je to výsledek špatné literární úrovně jejich díla, nezájmu nakladatelství nebo manažerských neschopností samotného autora, aby se „prodal“. Řada titulů, které byly vydány v exilových nakladatelstvích, neměla své oficiální, polistopadové vydání, a ty, které měly, byly často vydány hned začátkem 90. let, když se na knihkupeckých pultech objevovaly stovky nových knih denně a i sebedesperovanější čtenář nebyl s to jak fyzicky, tak finančně všechno koupit – a pak i přečíst. A kdo si tehdy něco z post-exilové produkce nekoupil, dnes je odkázán na zdaleka ne všechny knihovny nebo Libri prohibiti Jiřího Gruntoráda. Pokud ještě k tomu můžeme věřit legendám, že ve sklepech některých exilových nakladatelů do dneška leží nepublikované – možná i nepublikovatelné – rukopisy, ukáže se, že exilová literatura může být doslova zlatonosným dolem pro celé generace literárních historiků.

Zaplňování bílých míst v dějinách je samozřejmě povinností literárních vědců, i kdyby se mělo ukázat, že někteří autoři, nebo spíše jejich tvorba, neodolala zkoušce času, že nemá co případným čtenářům říci – ale nesmíme zapomenout na skutečnost, že právě taková díla vždy tvoří pozadí pro veledíla, a právě díky nim ona veledíla vynikají.

Exil a exilová literatura vlastně vždy byly konotovány politicky, a to nejen pro většinou politické okolností odchodů. Exil byl vnímán buď jako služba utlačovanému národu – to je konotace jak polské Velké emigrace v 19. století, tak třeba i československé vlády v Londýně během 2. světové války, anebo

¹ Viz Měšťan, A.: Lesk a bída české exilové literatury sedmdesátých a osmdesátých let. In: Matonoha, J. (ed.): *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002, s. 35–43.

jako útěk, zrada, projev nezájmu o vlast – což po roce 1948 zdůrazňovala totalitní moc vůči exulantům různých vln, aby je ještě více pranýřovala. Samotní exulanti také svůj úděl pojímali politicky – svoboda, kterou měli mimo komunistickou stranou kontrolovaný domov, jim umožňovala sdělovat pravdu o zamlčovaných politických procesech, pracovních táborech a všeobecně o poměrech v nesvobodné zemi – Ivan Binar ve své přednášce na shromáždění Opus Bonum v roce 1987 takto vyslovil poslání spisovatele v exilu:

Naší snahou je sdělit hostitelům skutečnost, kterou jsme nabyli doma, v totalitním systému. Přinášíme jim srdce na dlani v dobré vůli poučit je o nebezpečí, varovat, naléhavě jim sdělit, že není ostrova blažených, jemuž by nehrozil převrat k horšímu – ať už pučem, okupací nebo třeba z vůle lidu.²

V takovém smyslu byla chápána a i vnímána exilová literatura jak samotnými exulanty, tak i dosavadními badateli. A zde se nachází jedna z možností, jak exilovou literaturu zkoumat jinak než jako ryze literárněhistorický fakt. Jaroslav Brodský v roce 1971 vlastním nákladem vydal svou vzpomínkovou knihu *Řešení Gamma*, pojednávající o politických věznicích nasazených v uranových dolech v Jáchymově. Brodský byl záhy čtenářem pojmenován „českým Solženicynem“, jeho vzpomínky se během několika měsíců dočkaly čtyř českých vydání a pak překladů v Anglii, Holandsku, Kanadě a Rakousku, podle knihy kanadská rozhlasová síť CBC natočila hru *Cycle of evence* – zde stojí za zmínku i skutečnost, že v této veřejnoprávní rozhlasové stanici po roce 1968 byla pro české uprchlíky velice příznivá atmosféra. Ovšem jaká byla opravdová recepce těchto vzpomínek na Západě? Zda se k čtenářům z demokratických zemí, kteří rádi nakukovali za železnou oponu právě skrz knihy, toto dílo vůbec dostalo, a jak bylo komentováno? A zda o popularitě těch – bohužel – jen několika autorů rozhodoval faktor umělecké kvality jejich díla, anebo spíše aura exotična, kterým byl poznamenán každý spisovatel z tehdejšího socialistického bloku. Zkoumání recepce děl českých spisovatelů v jiných jazykových prostředích může být podnětné i proto, že jiná než domácí kritika a literární věda si všimá jiných motivů a témat – zatímco v českých (a i polských ...) úvahách o exilové tvorbě dominuje právě diskurz exilu, pro zahraniční badatele tento činitel bývá zanedbatelný nebo marginální a do popředí se dostávají jiné, univerzálnější aspekty. O takové srovnání recepce se pokusila Darina Škodová ve své magisterské práci věnované Libuši Moníkové³, a ačkoliv se autorka soustředila na jiné aspekty tvorby Moníkové, i z krátkých úvah je je zřejmé, že vnímání díla Moníkové v Česku a v Německu je zcela jiné. Především proto, že se v českém prostředí tvorbě autorky Fasády věnují jednak bohemisté, pro něž ve středu zájmu leží „schizofrenie“ tohoto díla, tj. dvojjazyčnost a zároveň monotematismus, jednak germanisté, zabývající se „především translátologickými aspekty díla (obtěžně přeložitelné floskule atd.), a diskurzem exilu, německá germanistika reflektuje aspekty feministické (androgynnost) a motivické“⁴. Obdobné studie by mohly být zajímavé ve vztahu k dalším autorům – jak písničím přímo v cizím jazyce (Milan Kundera či Ota Filip), tak hojně překládaných, jako Josef Škvorecký, Pavel Kohout nebo Jan Novák, jejichž tvorba díky zdůrazňování svého původu z nich činí jisté „ambasatory“ své vlasti. Jiný zorný úhel může napovědět nejen jiné interpretace, ale třeba i příspěvek k překonávání národních stereotypů – což v poslední době je celkem „in“.

Tím se dostáváme, zdá se mi, k nejzávažnějšímu problému, který ovlivňuje vnímání exilové tvorby, tj. k již zmíněné političnosti nebo konkrétněji politické situaci, která poznamenala reflexi exilantských děl, reflexi, která většinou pocházela buď přímo od exulantů (viz výše citovaný Ivan Binar), nebo badatelů vycházejících z celkem přirozeného východiska, jakým byly politické důvody odchodu

2 Binar, I.: Poslání spisovatele v exilu. *České slovo*, č. 11, 1987, s. 5.

3 Škodová, D.: *Prozaička a esejistka Libuše Moníková*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2010.

4 Tamtéž, s. 62.

do ciziny, a takováto percepce může tuto literaturu – nebo alespoň její část – zkruslovat anebo zjednodušovat. Pomoci zde může Hans Robert Jauss se svým pojmem „horizontu očekávání“, který tvrdí, že

nová forma umožňuje nové vnímání věcí také tím způsobem, že předběžně formuje obsah zkušenosti, která se poprvé projevuje v literatuře. Vztah mezi literaturou a čtenářem se může aktualizovat také v smyslové oblasti, jako podnět k estetické percepci, v oblasti etické – jako výzva k morální reflexi. Nové literární dílo je vnímáno i hodnoceno jak na pozadí jiných uměleckých forem, tak na pozadí normální všední životní zkušenosti.⁵

Literatura vznikající v exilu se obsahově lišila od dosavadní literární produkce tím, že reflektovala a tematizovala střet s cizinou, se světem novým, neznámým, často nepochopitelným anebo neschopným pochopit cizinou-uprchlíka-exulanta. Když přistoupíme blíže, v tvorbě exulantů najdeme vlastně většinu obav a otázek, kterými jsme se trápili před vstupem do Evropské unie a které jsou vlastně obavami z globalizace. Jsou to obavy ze ztráty vlastní identity, ze ztráty mateřštiny, z podléhání konzumnímu stylu života, z unifikaci a macdonaldismu. Z tohoto hlediska exilové spisovatelé byli vlastně avantgardou anticipující změny, které my jsme zažili teprve po roce 1989 a vlastně až na začátku 21. století.

Pozastavme se nad některými z oněch jevů, které tematizovali exulanti. Ztráta rodné řeči zvláště pro český národ nese dodatečné historické konotace a existuje obava, že právě řečí je národ určován, je přirozená a odráží se i v tvorbě exilových spisovatelů – připomeňme jen krátký, ač příznačný dialog ve Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší*, v němž jeden z čtenářů vyčítá paní Santnerové, že publikuje i knihy psané obecnou češtinou. Možná proto se už několik autorů pozastavilo nad svéráznou patačestinou, neboli *czechagoes*, americkou (chicagskou – odtud pojem) češtinou, kterou mluví méně vzdělaná část krajanů v Americe. Všimám si toho proto, že ačkoliv fenomén míšení jazyků je pozorovatelný i u Poláků bydlejících v USA a popsán lingvisty (v polštině je pojmenován jako half-glish anebo pol-glish), není tak často využíván spisovateli, a pokud ano, tak většinou jen jako prostředek k jazykové stylizaci postav nebo ke kolorizaci. Příklady můžeme najít například v románech polských exilových autorů: *Dom przy Alien Avenue* Andrzeje Dudzinského, *Zawód: Halksiper* Zofie Mierzyńskiej nebo *Good night, Dżerzi* Janusza Glowackého. Čeští spisovatelé mnohem raději využívali tento dialekt (kromě Josefa Škvoreckého, který je do „czechagoes“ přímo zamilovaný, také Ota Ulč a Jan Novák) a učinili z něj jistou mutaci obecné češtiny, tak typické pro spisovatele domácí. Ovšem kontakt s cizí – nebo spíše druhou – řečí nese i nebezpečí další než komolení, které je také znakem rozechvění identity. Je to komunikační bariéra vznikající při styku dvou kultur, které určovaly vývoj řeči. Filologický překlad některých pojmů nikdy nevystihne podstatu věci – Stanislaw Baranczak, polský básník literární vědec, od roku 1981 přednášející na Harvardské univerzitě, uvádí příklad z vlastní zkušenosti, když se v Spojených státech snažil vysvětlit, co je bytové družstvo a družstevní byt a narazil na nepochopení ze strany typického, byť vzdělaného Američana, pro nějž soukromí a soukromý majetek jsou nejvyšší hodnoty. Jak je totiž možné, aby někdo za byt zaplatil, a to několikasetnásobný měsíční výdělek, ale tento byt nevládnul a ani nemohl rozhodovat o celé budově? Každý jazyk je vepsán do jisté kulturní tradice a opětovně touto kulturní tradicí je formován, v každém jazyce stejná slova vyvolávají jiné asociace. To představuje potenciální zdroj nedorozumění, nepochopení a z něj také ústícího možného nepřátelství. Pro exulanty z východního bloku byl komunismus nepřítel příjemnou nebo dokonce tragickou zkušeností, pro západní intelektuály – idealistickou lichotivou myšlenkou. Tyto komunikační problémy signalizovali v svých dílech jak Milan Kundera, Josef Škvorecký, Jaroslav Vejvoda, tak další, kteří si všimli nesouměrnosti myšlení lidí jinak vychovaných a jinak – jinou

5 Jauss, H. R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Přel. M. Lukaszewicz. Instytut Badan Literackich, Warszawa 1999, s. 164.

ideologií – vzdělaných. Jejich postřehy se však zdají být jen zárodkem toho, s čím se setkáváme dnes. V mezinárodních korporacích je běžnou komunikační řečí tzv. GlobalEnglish – pataangličtina, zjednodušená (jsou např. vynechaná nepravidelná slovesa), snadná k zvládnutí a založená na slovech už stejně globálně zabydlených. V této souvislosti zarazí, že exiloví spisovatelé, bez ohledu na to, zda „opustíš-li mne, zahyneš“, zaznamenávali, že řeč se vyvíjí ve směru co největšího zjednodušení života jeho uživatele, který chápne po slovu, které se mu samo nabízí, protože je v jeho prostředí nejfrekventovanější nebo nejužitečnější precizuje jeho myšlenku. A nepoužívali k tomu lingvistické rozborů, které tvrdí totéž.

Příklad neschopnosti komunikace mezi představiteli různých kultur najdeme například v románu Jaroslava Vejvody *Zelené víno*, románu, který spolu s Helenou Koskovou považují za jedno z nejzajímavějších pokračování existenciální linie v české próze. Když na něj pohlédneme z perspektivy exilu, najdeme tři generace: babičku z Morav, rodiče – exulanty a dítě – Švýcara, který už nemluví česky. Autor poukazyval mimo jiné na komunikační propast, která vznikla mezi třemi generacemi především kvůli jazyku a jinému kulturnímu zázemí. Mladý protagonista, který byl vychován švýcarskou školou, ztrácí kontakt se svými rodiči nejen proto, že už nezná jejich mateřštinu, ale především proto, že pro něj nepředstavují autoritu, sdílejí jiné hodnoty a tradice než ty, které jsou užitečné ve Švýcarsku, a naopak neznají ty, které Švýcaři znají od narození. Tento generační konflikt, zesílený ještě skutečností exilu/emigrace, byl popisován mimo jiné americkou antropoložkou Margaret Mead, když z něj však sundáme „exilový obal“, dostaneme obraz vyvrácení tradičních hodnot, které po staletí formovaly a udržovaly rodinné vztahy. Rodinná hierarchie, v níž nejstarší členové mají přirozený nejvyšší respekt, se v důsledku technologického pokroku otřásla. Představitelé nejmladších pokolení podléhají spíše vnějším vlivům než vlastní rodině, která jim nemá co říci, protože neví, co je Warhammer, Titanic byla pro ně skutečná loď, která se potopila, a ne filmový hit a hip-hop si pletou s obručky hula hoop. To, o čem psal Vejvoda, je dnes předmětem jak mediálního diskurzu, tak i četných výzkumů sociologů a psychologů – jak zlepšit komunikaci mezi lidmi různého stáří, tvořícími jiné společenské skupiny, jak obnovit respekt vůči starším lidem a i smrti.

Jedním z největších zážitků exulantů v 70. letech 20. století byl střet s „prohnilým kapitalismem“, který nabízel všechny krásy světa, často postradatelné, ale hezké, barevné a co více – lákající reklamami ze všech možných stran. Pro občana z východního bloku, který pozemským statkům dříve nevěnoval příliš velkou pozornost, jelikož buď nebyly, nebo na ně neměl, zboží, které najednou měl na dosah ruky, tvořilo neodolatelné pokušení. A je to opět Jaroslav Vejvoda, kdo ve svých románech a povídkách pozoruje chování svých krajanů, kteří své ideály přivezené z Československa mění za barevné korálky. Je to jen exilová zkušenost? Stejně jako se jen na exulanty neomezuje obava ze ztráty národní identity – a identity jedince, který se ve střetu se světem podléhajícím rychlým změnám stále musí na sebe ptát. Vejvoda vytvořil typy postav, které se v onom střetu chovají odlišně – „ryb“, které mermomocí chtějí splynout s okolím, neodlišovat se, předstírat, že odjakživa patřily nějaké společnosti, a „ptáků“, pro něž každé setkání s něčím jiným je příležitostí k vnitřnímu sebeobohacení a kteří zároveň svou otevřeností vnášejí své – individuální nebo národní – hodnoty do života jiných skupin. Tytéž problémy byly nesčetněkrát diskutovány před vstupem zemí střední Evropy do Evropské unie, a zvláště euroskeptikové bědovali, že společná unie bude znamenat absolutní unifikaci a integraci ztožňovaly s asimilací. Vejvoda nadčasově ony obavy komentuje:

„Asimilují se rostliny a jednobuněčné organismy. Člověk vede s prostředím dialog... přebírá to, co je pozitivní, a ponechává si dobré z toho, co si přinesl... Asimilace je pasivní přizpůsobení se. Člověk se integruje, měl by zůstat aktivní...“⁶

6 Vejvoda, J.: Sklenice chladného mléka. In: Vejvoda, J.: *Plující andělé, letící ryby*. Art-Servis, Praha 1990, s. 35.

Exiloví spisovatelé se o dvacet let dříve než jejich doma uzavření vrstevníci pokoušeli diagnostikovat moderního – nebo i postmoderního – člověka, všimli si jevů a možností, které nese svobodný svět. Člověk se odjakživa chtěl podívat do světa. Nomádismus je vepsán do genů už od pravěku, kdysi byl nutností, když se doposud úrodná půda stala úhorem, zhoršilo se podnebí anebo přišel silnější kmen. Časem, když vznikly hranice, pasy a pak i železná opona, volné cestování – o stěhování ani nemluvě – se pro obyvatele tzv. východního bloku dostalo do sféry nedosažitelných snů, na něž se raději ani nemyslelo, aby se člověk zbytečně nestrádal. Nucený odchod do ciziny vyvolával pochopitelný pocit ztráty, ale také otvíral nové možnosti – včetně možnosti cestování, které se stalo vlastně integrální součástí exulantského života, protože vyjadřovalo dvojí pocit doprovázející odchod z domova. Na jedné straně je cesta projevem neomezené svobody, nároku na rozhodování o vlastním životě a o místě, v němž se stráví delší nebo kratší kus života, na druhé straně zase putování může vyjadřovat také vykořeněnost, nemožnost najít trvalé bydliště – doslova a metaforicky.

Zygmunt Bauman vytvořil typologií postmoderních osobních vzorců a rozdělil lidi na pět skupin: poutníky, hráče, procházející se, turisty a tuláky, přičemž pro druhou polovinu 20. století za nejpříznačnější považuje dvě poslední. Turisté jsou lidé, kteří nepatří nikam, ve všech místech, která navštěvují, jsou jediné hosty. Turista je vždy připraven na cestu – když dostane chuť, když jej dosavadní místo už nebaví, žádná ze zastávek mu není domovem, nýbrž táborem. Turista své chování nazývá „svobodou“ a myslí tím, že ve svém životě chce být vlastním pánem, že mu nikdo nebude nařizovat, kdy se má vydat na další cestu. S domácími obyvateli se stýká rád, ale náhodně, povrchně a krátkodobě. Raději se mu stýská po domově, než aby v tomto domově zakotvil. Takový nomád, který čerpá z nekonečného putování sílu pro putování další, prostupuje celou prózu Lubomíra Martínka. Na druhém pólu se nacházejí ti, kteří také putují – ale ne proto, že chtějí, ale proto, že byli přinuceni, „octli se na cestě, protože byli zezadu postrčení“⁷; byli z domu exmitováni nebo jim byl pobyt doma učiněn nesnesitelným. Toto jsou tuláci, pro něž „svoboda“ by znamenala mít domov a nemuset se toulat – ovšem na ono tuláctví jsou odkázáni, protože nikde nejsou vítáni a musí počítat s tím, že každou chvíli budou opět vyhnáni. Bauman pokračuje: „Oproti tomu, co tyto pojmy v jejich původním významu sugerují, aby člověk byl tulákem nebo turistou, nemusí se pohybovat ve fyzickém prostoru, nemusí cestovat daleko – nemusí se dokonce ani hnout z místa“⁸. Myšlenky tohoto sociologa můžeme se vši jistotou aplikovat na dobrovolné a nedobrovolné emigranty – a tím dospějeme k závěru, že emigranty jsme vlastně všichni, všichni putujeme svým životem a nemáme jistotu, zda nás zítra z našeho domova někdo nebo něco nevyžene.

Své úvahy bych chtěla shrnout návratem k Jaussově pojmu horizontu očekávání čtenářů, který předurčuje potenciální úspěch díla. Zdá se mi totiž, že ta část exilové prózy, která tematizovala život v cizině jako problém člověka ve střetu s dvou- nebo i multikulturalitou, nutnost přizpůsobení se měnícím se podmínkám (k čemuž můžeme použít Baumanův pojem „tekuté identity“), se do toho horizontu očekávání časově nestrefila. Přírůstek „exilová“ ji zařadil mezi literaturu uzavřenou časovým mezníkem, jímž byl rok 1989 – zatímco právě dnes se tato témata ukazují jako velice aktuální. A jen namátkou se zmíním o tom, že by bylo na čase srovnat některá díla českých exilových spisovatelů s bestsellerem Zaddie Smithové *Bílé zuby*, který pojednává o tomtéž – o životě ve světě, kde barva pokožky, rodná řeč či místo narození nijak jedince nepředurčují.

7 Bauman, Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Sic!, Warszawa 2000, s. 149.

8 Tamtéž, s. 150.

Literatura

Bauman, Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Sic!, Warszawa 2000.

Binar, I.: Poslání spisovatele v exilu. *České slovo*, č. 11, 1987, s. 5.

Jauss, H. R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Přel. M. Lukaszewicz. Instytut Badan Literackich, Warszawa 1999.

Měšťan, A.: Lesk a bída české exilové literatury sedmdesátých a osmdesátých let. In: Matonoň, J. (ed.) *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002, s. 35–43.

Škodová, D.: *Prozaička a esejistka Lubuše Moníková*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2010.

Vejvoda, J.: Sklenice chladného mléka. In: Vejvoda, J.: *Plující andělé, letící ryby*. Art-Servis, Praha 1990.

Výmena obyvateľstva v rokoch 1945–1948 (nutnosť, či jedna z možností riešenia povojnovej ČSR)

Veronika Trstianska

„Najlepšou cestou k susednému priateľstvu a porozumeniu je dobré vzájomné poznanie a pochopenie.“¹

Pri každom návrate do minulosti sa nám vynoria otázky, na ktoré nie sme schopní odpovedať. Snažíme sa prísť na to, prečo sa jednotlivé udalosti udiali a ako sa im mohlo predísť. V mnohých prípadoch sa pozastavujeme nad tým, čoho všetkého je človek v rámci uspokojenia svojich túžob schopný. Nanešťastie to, čo sa už stalo, zmeniť nevieme, tak ako nevieme zmeniť ani utrpenie spáchané ľuďmi na ľuďoch. Vzťah medzi Maďarskom a Slovenskom od počiatku prechádza krížovou cestou, ktorá sa ani v súčasnosti ešte neblíži k svojmu koncu. Ani s jedným susedným štátom si Slovensko nevytrpelo viac ako v prípade Maďarska.

V našom príspevku sme sa zamerali na maďarsko-slovenské vzťahy v 20. storočí. A to konkrétne na problematiku výmeny obyvateľstva v rokoch 1945–1948. Vzhľadom na to, že ide aj v súčasnosti o diskutovanú tému, cieľom tohto príspevku je poukázať na vzniknuté trhliny počas riešenia menšinovej otázky v ČSR a takisto poukázať na to, že v tomto prípade nie jeden národ sa stal vinníkom, ale oba národy. K výmene obyvateľstva prišlo na základe historických udalostí, resp. vzťahu medzi Maďarskom a Slovenskom. Od začiatku sa snažilo malé Slovensko bojovať za svoje práva a hlavne za národnú hrdosť a samostatnosť. Dalo by sa povedať, že najväčšou prekážkou počas celého procesu národného uvedomovania sa bolo pre Slovákov Maďarsko. História nám dokumentuje nespočetné množstvo konfliktov, pričom v princípe sa jednalo o nacionalistické túžby Maďarov. Južná časť Slovenska (okrem iného) bola neustále pod maďarizačným tlakom, čo sa negatívne prejavuje až dodnes.

Koniec druhej svetovej vojny umožnil Slovákom a Čechom riešiť národnostnú problematiku týkajúcu sa južného Slovenska. Vládni predstavitelia si veľmi dobre uvedomovali, že ak chcú budovať národný štát, musia riešiť maďarskú otázku na Slovensku a nemeckú v Česku. Princíp výmeny obyvateľstva sa začal objavovať aj ako jeden z variantov riešenia dlhoročných sporov o etnický charakter územia na slovensko-maďarskom jazykovom pomedzí, ležiacom na južnej hranici Slovenska. Toto všetko malo smerovať k vytvoreniu čisto slovanského charakteru Československa, rovnako k ochrane Slovákov žijúcich na juhu Slovenska a hlavne mimo neho pred asimiláciou. Prvým krokom k vyriešeniu maďarskej otázky na Slovensku možno nazvať aj dohodu o prímerí medzi ČSR a Maďarskom. Do platnosti vstúpila ešte na začiatku roku 1945. Dohoda uzákonila základné zásady, a to: anulovanie štátnych hraníc daných Viedenským diktátom; odchod maďarského vojska a štátnych zamestnancov z okupovaného južného Slovenska (tzv. anyási); anulovanie všetkých legislatívnych a administratívnych opatrení, ktoré sa vzťahovali na okupované územie; vrátenie všetkých cenností a materiálov, ktoré boli vyvezené zo Slovenska do Maďarska.²

1 Ferko, J.: *Maďarské (seba)klamy*. Matica slovenská, Martin 2003, s. 167.

2 Bobák, J.: *Maďarská otázka v Československu /1944–1948/*. Matica Slovenská, Martin 1996, s. 30.

Neskôr sa Československá vláda usilovala dať do poriadku vzťahy s Maďarskom prostredníctvom rokovaní. Vláda mala v tomto smere záujem o riešenie národnostných problémov v oboch krajinách. Už v máji 1945 sa k maďarskej vláde dostal návrh, aby sa spoločne pokúsila s československou vládou riešiť otázky vzťahujúce sa na záujmy oboch štátov. Budapešť však túto možnosť odmietla s tvrdením, že pred parlamentnými voľbami nevidí dôvod diskutovať o menšinových otázkach. Maďarská vláda si tým pripravila dostatočný priestor na premýšľanie o nasledujúcich krokoch, keďže parlamentné voľby v Maďarsku sa mali konať až v novembri.³

Obe vlády sa na diplomatickej úrovni stretli koncom roka 1945, aby sa zaoberali otázkami vzájomných národnostných problémoch a výmene obyvateľstva. K dohode neprišlo, keďže maďarská vláda od začiatku pristupovala odmietavo k výmene obyvateľstva ako k základnej metóde riešenia menšinovej otázky v oboch štátoch. Niektorí predstavitelia maďarskej vlády cielavedome spochybňovali realnosť výmeny obyvateľstva, a to hlavne smerom k zahraničiu. Tvrdili, že Slovákom v Maďarsku je dobre a vlastne ani niet čo vymieňať. Svoje tvrdenia predkladali širokej verejnosti v krajine, ale takisto podávali dezinformácie aj do zahraničia.

Dohoda o výmene obyvateľstva

Po niekoľkých, nie veľmi úspešných stretnutiach vlád ČSR a Maďarska prišlo konečne k dohode. Dňa 27. februára 1946 bola prijatá dohoda o výmene obyvateľstva medzi ČSR a Maďarskom, ktorú v Budapešti podpísali Vladimír Clementis a János Gyöngyösi. Z oboch strán šlo jednoznačne o kompromis, keďže spomínaná situácia sa nedala nijako inak vyriešiť z dôvodu neustúpenia vlád z ich pôvodných cieľov. Maďarská vláda zneužívala snahu Československa budovať národný štát preto, aby mohla zmedzinárodniť problém Maďarov v ČSR a v Paríži presadiť svoje zámery týkajúce sa medzištátnych hraníc a smerujúce v jednoznačný prospech Maďarska. Praha považovala riešenie národnostného problému prostredníctvom výmeny obyvateľstva len za čiastkové, predovšetkým sa usilovala o to, aby išlo o jednostranné vysídlenie tzv. etnických Maďarov zo Slovenska do Maďarska. Sovietsky zväz spočiatku schvaľoval tento postup, no postupne aj spolu s ostatnými veľmocami jednostranné vysídlenie zamietli a odporučili ČSR si daný problém vyriešiť v medziach bilaterálnej zmluvy.⁴ Avšak šlo o obojstrannú dohodu. Preto nie je dnes na mieste, keď sa hovorí o reemigrácii ako o zlomyselnom podraze zo strany Slovenska. Dohoda bola podpísaná oboma predstaviteľmi národov, čiže súhlasili obe strany. Nešlo o akciu typu „o nás bez nás“. Nemožno poprieť fakt, že v danej povojnovej situácii sa inak reorganizovanie ČSR nedalo zariadiť. Ak sa mal vytvoriť štát dvoch národov, bolo potrebné tie ostatné národnosti (teda hlavne Nemcov a Maďarov) zo štátu dostať. Presídľovanie národnosti sa dialo na základe medzinárodného práva aj v minulých rokoch, čiže nejednalo sa o žiadne nové v tomto prípade. To, že sa vyskytli násilnosti spojené s agresiou jednotlivých národov, bol dôsledok masovej „akcii“, pri ktorej sa nedalo odkontrolovať všetko a všetkých. Odsun a výmena obyvateľstva sa javili v daných podmienkach ako najvýhodnejšie riešenie stavu spoločnosti v ČSR.

Reslovakizácia

Niekoľko mesiacov po podpísaní dohody (17. 6. 1946) Ministerstvo vnútra prijalo dokument a vykonávajúce predpisy, ktoré upravovali možnosť reslovakizácie osobám maďarskej národnosti. Cieľ reslovakizácie založený na navrátení pomaďarčených Slovákov k materskému národu môžeme brať ako postačujúce odôvodnenie pre verejnosť. Avšak oficiálny cieľ bol ten, aby do termínu konania mierovej

konferencie nezostalo na zoznamoch viac ako 200 000 Maďarov. Ak by sa tak nestalo, o odsun by mala veľký záujem parížska konferencia a tomu sa, samozrejme, chcela československá vláda vyhnúť.⁵ Mierová konferencia v Paríži sa mala zaoberať ukončením druhej svetovej vojny a otázkami nastolenými víťaznými veľmocami. Československá a maďarská vláda nezanedbali prípravu na rokovanie, pretože mali záujem o vyriešenie svojich problémov. Československo sa zaujímalo o zredukovanie počtu maďarského obyvateľstva a Maďarsko zase verilo, že konferencia uzná jeho obmedzujúce námietky voči riešeniu maďarskej otázky v susedných štátoch. Akcia sa spočiatku sústredila na oblasti juhu Slovenska, kde sa predpokladal najväčší výskyt pomaďarčených Slovákov (hlavne okolie Nových Zámok a Komárna). Časom sa však zamerala aj na ostatné oblasti Slovenska. Respektíve Slovensko sa rozdelilo na dve časti: okresy etnicky maďarské a okresy, v ktorých žili Maďari len ojedinele. Aj napriek veľkému záujmu o návrat k slovenčine, resp. Slovensku ako takému, tak či tak nátlaku odolali najviac pomaďarčené mestá ako napríklad Dunajská Streda, Komárno a Štúrovo. V tomto prípade môžeme rátať záujemcov len na desiatky.⁶

Oficiálne začala reslovakizácia prebiehať po vydaní vyhlášky Povereníctva vnútra a to dňa 17. júna 1946. Na základe tejto vyhlášky sa za Slovákov mohli hlásiť osoby, ktoré sa v roku 1930 v rámci sčítania ľudu hlásili ku slovenskej národnosti a taktiež osoby, ktoré sa za Slovákov považovali a mali buď slovenský, český alebo iný slovanský pôvod. Okrem toho sa však nesmeli previniť voči ČSR, nepodporovať maďarský fašizmus a pomaďarčovanie.⁷ Organizáciu mali na starosti okresné a miestne reslovakizačné komisie, ktorých prácu kontrolovala Ústredná reslovakizačná komisia. Občania, ktorí mali záujem o reslovakizovanie, si mohli podať prihlášky do 1. júla 1946.⁸ O možnosti „navrátenia sa k materskému národu“ sa ľudia mohli dozvedieť z rôznych propagačných akcií. Či už vo forme letákov, plagátov, formou rozhlasu alebo prostredníctvom hovoreného slova sa informácie dostávali do všetkých kútov ČSR. Dalo by sa povedať, že základným heslom reslovakizácie bolo: „Všetci majú žiť tam, kde patria, Slováci na Slovensku, Maďari v Maďarsku!“ V podobnom duchu sa niesli aj tzv. propagandistické kampane, ktoré viedli najmä Matica Slovenská a Slovenská liga.

Neustály strach z opätovného pripojenia južného Slovenska k Maďarsku viedol československú vládu k udalostiam odohrávajúcim sa v tom čase a samozrejme tiež k reslovakizácii. Preto sa vládny predstavitelia ČSR snažili o udržanie československého národného ducha. Chceli vytvoriť národný štát, v ktorom by si v spokojnosti našli Česi i Slováci. Avšak stály problém s južným Slovenskom privádzal vládu ČSR niekedy k rozhodnutiam, ktoré v súčasnosti považujeme za nie práve najšťastnejšie. Je pravda, že išlo o etnicky maďarské územie, ale patrilo k Československu, v ktorom bol úradným jazykom jazyk český a slovenský. Vzhľadom na to, že nikto ČSR jednoznačne nenariadoval priznať práva národnostným menšinám, vyžadovalo sa od každého obyvateľa to isté, bez ohľadu na pôvod. Vláda si uvedomovala, že ak by na juhu Slovenska ostali Maďari, s určitou istotou by v budúcnosti vyvolávali nátlaky na spojenie tohto územia s Maďarskom.

Vyhláškou zo 17. júna 1946 sa oficiálne začala reslovakizácia, no protiprávne sa uskutočňovala už od jari 1945. Osoby hlásiace sa k Maďarom boli rozdelené do dvoch skupín. Do prvej skupiny sa zaradili všetci tí, ktorí sa na danom území usadili po 1. novembri 1938 (tzv. Viedenská arbitráž). Nazývali sa „anyási“ a bol im pridelený ružový preukaz, na základe ktorého boli v krátkom čase deportovaní do Maďarska. Osoby, ktoré bývali na území ČSR ešte pred spomínaným novembrom 1938, dostali biele preukazy. Na nich čakala výmena obyvateľstva alebo úradná reslovakizácia. Všeobecnou zásadou pre vládu ČSR bolo, že o pomere pridelenia slovenskej národnosti bolo treba rozhodnúť tak, aby sloven-

⁵ Janics, K.: *Roky bez domoviny*. Püski, Budapešť 1994, s. 191.

⁶ Tamže, s. 193.

⁷ Vadkerty, K.: *Maďarská otázka v Československu 1945–1948*. Kalligram, Bratislava 2002, s. 407.

⁸ Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993, s. 85.

³ Bobák, J.: *Maďarská otázka v Československu /1944–1948/*. Matica Slovenská, Martin 1996, s. 74.

⁴ Vadkerty, K.: *Maďarská otázka v Československu 1945–1948*. Kalligram, Bratislava 2002, s. 383.

ské blízke okolie dokázalo stanovený počet ľudí do seba vstrebať. Bola to v celku logické vzhľadom na situáciu v krajine. Išlo hlavne o to, že ak by ostalo na území Slovenska veľa pomaďarčených Slovákov, bola by tu menšia šanca docieľiť návrat k „materskému“ národnému cíteniu, teda k slovenskému národu.

3. októbra 1947 ohlásila Reslovakizačná komisia za podpory Slovenskej ligy druhú etapu reslovakizácie. Táto etapa mala trvať podľa plánu do 1. januára 1948. Druhá etapa bola iniciovaná hlavne tým, ktorí nestihli alebo z nejakých dôvodov odignorovali prvú etapu reslovakizácie (pre nesplnené očakávania skončila predčasne už v novembri 1947).⁹ Výsledky reslovakizácie ukázali, že mala väčší efekt u tej časti národnostnej menšiny, ktorá sa nikdy k slovenskej príslušnosti nehlásila otvorene, ale dokonca ani náznakom nie. Dosiahla sa tak zásadná premena etnicity na južnom Slovensku – zmena národnosti, ktorá neskôr po sčítaní ľudu ukázala, že mnohí sa k slovenskej národnosti prihlásili len dočasne. Cieľom reslovakizácie bolo v prvom rade získať pomaďarčených Slovákov, a takisto zmenšiť reálny počet maďarského obyvateľstva v ČSR.¹⁰ Proces reslovakizácie dal teda možnosť ostať na Slovensku aj ľuďom, ktorí sa dovtedy pokladali za rodených Maďarov. Slovenská národnosť bola pre nejedného Maďara až taká lákavá, že bol ochotný kvôli nej zapredať svoj maďarský pôvod. Tak prišlo k tomu, že na juhu Slovenska ostalo viac Maďarov, ako sa predpokladalo. Samozrejme, že následky reslovakizácie vysvitli hlavne počas výmeny obyvateľstva. Reslovakizácia bola síce pôvodne vyhlásená pre pomaďarčených Slovákov, no postupom času sa stala nástrojom rýchlej etnickej transformácie juhoslovenského regiónu.¹¹

Agitácia pred uskutočnením výmeny obyvateľstva

Oficiálnej výmene obyvateľstva predchádzala agitácia¹² k presídleniu, či už v Maďarsku alebo na Slovensku. V období od 5. marca do 4. apríla 1946 sa uskutočňovala agitácia a v čase od 15. apríla do 27. júna 1946 sa konal zase predbežný súpis záujemcov a žiadateľov o presídlenie.

V Maďarsku sa agitáciou, resp. náborom zaoberala Zvláštna komisia. V oblastiach s najväčším zastúpením slovenskej menšiny vykonávala táto komisia predbežný súpis záujemcov o presídlenie. Forma náboru a agitácie získavania záujemcov o presídlenie sa uskutočňovala pod heslom: „Mať Slovenska Vás volá“. Okrem spomínaného hesla sa počas agitácie používali aj inak sformulované heslá, ktoré mali byť výstižné a veľavravné. Z dôvodu slabej znalosti slovenského jazyka sa agitácia robila v dvoch jazykoch, pre ľahšie porozumenie – teda v jazyku slovenskom a maďarskom. To, koľko adeptov na presídlenie sa našlo, záležalo v prvom rade od dobrej organizačnej stránky celej „akcie“. Preto sa nábor a agitácia uskutočňovali v rôznych podobách – či už v písomnej podobe (plagáty, letáky, časopisy, atď.) alebo v ústnej prostredníctvom rozhlasu. Významné osobnosti zo Slovenska navštevovali miesta so Slovákami v Maďarsku a presviedčali ich o pozitívach presídlenia, resp. návratu do materskej krajiny. Rozprávali im o krásach Slovenska, o živote slovenských ľudí, o tom, čo všetko im môže „ich“ krajina ponúknuť. Takisto vládny predstavitelia uskutočňovali pre deti rekreačné pobyty na Slovensku. Vyberali tie najkrajšie miesta Slovenska (najčastejšie Tatry) aj z toho dôvodu, aby deti mohli potom svojim rodičom porozprávať, čo všetko videli, zažili a hlavne – aké je Slovensko krásne. Dá sa povedať, že zo strany vládnych predstaviteľov išlo o psychologický ťah. Dieťa je totiž najovplyvniteľnejšie a jeho túžbe rodič len ťažko odolá. Na Slovensko vycestovalo necelých tisíc

detí a takisto aj niekoľko dospelých, ktorí sa zúčastnili na organizovaných návštevách krajanov na Slovensku. Účinnou formou propagácie výmeny obyvateľstva bola publicistická činnosť zameraná na podmienky presídlenia. Paralelne s aktivitou ČSR v spomínanej oblasti vychádzali noviny, ktoré vydávali niektorí opoziční maďarskí vládni predstavitelia. Ich cieľom bolo vykresliť Slovensko v čo najnegatívnejšom svetle, resp. ponúknuť Slovákom v Maďarsku „pravdivý“ obraz o ponúkanej krajine. Výsledkom takto orientovaných príspevkov bola nerozhodnosť Slovákov vo veci presídlenia alebo ich zotrvanie v Maďarsku. Určitá pomoc pri agitácii sa očakávala aj od predstaviteľov cirkvi, hlavne evanjelickej, pretože mala najväčšie zastúpenie u Slovákov žijúcich v Maďarsku. S podporou evanjelickej cirkvi sa počítalo aj preto, lebo veľká časť evanjelických veriacich bola slovensky cítiaca a uvedomelá. Teda bola tu väčšia šanca na získanie dobrovoľných presídlencov. Evanjelická cirkev sa však postavila k tejto problematike dosť váhavo, čo sa prejavilo na jednej strane odmietavým postojom, na strane druhej určitou zdržanlivosťou. Cirkev však dbala na to, aby si každý utvoril vlastný domov (Slováci nech žijú na Slovensku, Maďari v Maďarsku, Česi v Česku, Nemci v Nemecku), v ktorom by všetci žili v zhode a spokojnosti. Cirkev v Maďarsku sa usilovala o to, aby sa organizácia presídlenia uskutočnila ľudsky a slušne. Slovenská evanjelická cirkev zaujala voči presídľovacej „akcii“ skôr negatívne ako pozitívne stanovisko. Aj keď sa spočiatku zapojila do propagačnej činnosti, po čase jej aktivita ustúpila. Mnohí predstavitelia cirkvi sa od reemigrácie dištancovali. Uvedomili si totiž, že ide o politickú záležitosť a nechceli sa miešať do rozhodnutí vtedajšej vlády. Takisto nesúhlasili s Košických vládnych programom, ktorý postihoval národnostné menšiny (Maďari, Nemci). Podobné stanovisko voči presídleniu ako evanjelická cirkev mala aj katolícka cirkev. Jedinou činnosťou cirkvi ohľadom tejto problematiky bola starostlivosť o veriacich, uľahčenie integrácie presídlencov v nových sídlach, stavby kostolov alebo rekonštrukcia tých starých. Hlavným cieľom bolo dosiahnutie zmeny bohoslužobného jazyka maďarského za slovenský. Československá vláda sa počas náborovej akcie snažila získať na svoju stranu čo najviac priaznivcov. Celá organizácia reemigrácie spočívala na priamom kontakte so záujemcami, ale aj na tlačenom propagačnom materiáli. Obsahom tlačeného materiálu boli základné informácie o procese presídlenia, možnosti zamestnania, ale hlavne prisľuby lepšej sociálnej situácie ako toho času v Maďarsku. Veľký dôraz sa kládol na emotívnu stránku organizácie presídľovania, čo sa odrazilo najmä v heslách adresovaných Slovákom v Maďarsku.

Súpis záujemcov o presídlenie uskutočnený od polovice apríla do konca júna 1946 mal za úlohu zistiť predbežný počet ľudí uvažujúcich o presídlení. Slováci majúci záujem o presídlenie na Slovensko sa v Maďarsku dočkali aj nepríjemností. Netýkalo sa to všetkých, ale tí, ktorí zažili negatívne reakcie zo strany Maďarov, si to pamätajú až po dnes. Ak sa niekto zapísal na súpis, stratil zamestnanie, resp. akúkoľvek možnosť zarobiť si nejaké peniaze na živobytie. Slováci hlásiaci sa k výmene dobrovoľne boli dlhým čakaním na vzájomnú výmenu, ale aj diskriminačným prístupom maďarských úradov k nim znechutení.¹³ Napriek tomu, že československá strana už veľmi dlho pracovala na organizačnej stránke celej akcie, maďarská strana sa len veľmi ťažko vyrovnávala s myšlienkou o výmene. Akoby ešte stále dúfala, že k žiadnej výmene nepríde. Z toho dôvodu potom vznikali komplikácie pri realizácii repatriácie v podobe nezabezpečenia technických a administratívnych podmienok. Maďarským presídlencom neboli pripravené usadlosti a železnice neboli pripravené na zvládnutie zvýšenej premávky počas trvania výmeny.¹⁴

9 Vadkerty, K.: *Maďarská otázka v Československu 1945–1948*. Kalligram, Bratislava 2002, s. 407–443.

10 Paríková, M.: *Reemigrácia Slovákov z Maďarska v rokoch 1946–48*. Stimul, Bratislava 2001, s. 54–55.

11 Šutaj, Š.: 2008. Povoynové bezprávie [on-line]. SME [citované 4. 12. 2008]. Dostupné z WWW: <<http://www.sme.sk/c/3773113/povoynové-bezprávie.html>>.

12 Presviedčanie, získavanie ľudí pre niečo spravdivé ako politická výchovná činnosť; pozri ďalej *Slovník cudzích slov*, 1997, s. 32.

13 Paríková, M.: *Reemigrácia Slovákov z Maďarska v rokoch 1946–48*. Stimul, Bratislava 2001, s. 61–73.

14 Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993, s. 114–115.

Výmena obyvateľstva

Podľa návrhu maďarskej vlády sa mala výmena začať už 8. apríla 1947, lenže bola to práve ona, ktorá nedokázala do stanoveného dátumu zabezpečiť technickú ani administratívnu stránku reemigrácie. Z toho dôvodu musela byť akcia znova odložená. Zámerom maďarskej vlády bolo úmyselné zdržovanie, čo vyprovokovalo československú vládu k vypraveniu prvých transportov z južného Slovenska do Maďarska – konkrétne z oblastí Galanty a Levíc. Oficiálne sa teda výmena obyvateľstva medzi Maďarskom a Československom začala uskutočňovať od 11. apríla 1947. V tom čase boli recipročne vypravené transporty so slovenskými roľníkmi z Pitvaroša a Nyíregyházy. Na spresnenie – v Maďarsku sa výmena obyvateľstva týkala hlavne oblastí s najväčším počtom Slovákov, resp. oblastí s najväčším záujmom o presídlenie (Slovenský Komlós, Békešská Čaba, Sarvas, Pilis, Ostrihom, Budapešť, Aszód, Kikörös, Balažské Ďarmoty, Pécs, Nyíregyháza).¹⁵

Podľa VI. článku dohody o výmene obyvateľstva medzi Československom a Maďarskom si mohli presídlenci so sebou vziať všetok hnutelný, no nehnuteľnosti podľa článku VII. sa stali majetkom štátu. Nehnuteľný majetok presídlencov mala za úlohu ohodnotiť Zmiešaná komisia a na základe tohto posudku im v susednej krajine mal byť pridelený majetok v stanovenej cene.¹⁶ Na základe tohto tzv. združovacieho plánu mali byť presídlencom pridelené domy, resp. majetky po predošlých majiteľoch. Keďže skutočnosť bola úplne iná, dodržať plán sa jednoducho nedalo. Išlo totiž o to, že záujemcovia o presídlenie zo Slovenska do Maďarska boli zväčša o dosť majetnejší ako Slováci z Maďarska. Najväčší počet rodín presídlencov tvorila vrstva poľnohospodárskych sezónnych robotníkov, ktorých osídľovanie na Slovensku spolu s tzv. domkármi a vlastníkami pôdy spôsobovalo najväčšie problémy. Z výpovedí účastníkov presídlenia sme sa dozvedeli, že veľa rodín presídlených z Maďarska nedostalo dom zodpovedajúci hodnote domu v Maďarsku. Ešte krátko pred reemigráciou im bolo povedané, že ak chcú mať lepšie ohodnotený majetok, nech si dajú do poriadku dom, resp. vylepšia všetko, čo sa len dá. Tu však bola situácia taká, že Maďari sa len veľmi ťažko stotožňovali s myšlienkou reemigrácie a zanechania svojho veľkého majetku. Mali možnosť vziať si so sebou hnutelný majetok a to aj v plnej miere využili. Na majetkoch nenechali nič, čo by sa nedalo vpratať do vlakových vagónov. Prichádzajúci Slováci teda dostali domy, ktoré často nezodpovedali podmienkam, aké oni zanechali po sebe v Maďarsku. Jednoznačne nemôžeme vraviť o všetkých presídlencoch, ale našli sa skutočne aj takí, ktorí zažili aj takéto podmienky. Teda namiesto bohatých vysídlených Maďarov, prichádzali na územie Slovenska chudobní roľníci, ktorí nemali ani inventár na obrábanie pôdy ani náradie. Samozrejme, že vznikol problém, pretože sa nemohla naplniť dohodnutá rovnomernosť majetkovej štruktúry vymieňaných hospodárskych jednotiek. Pochybenie nastalo pri spôsobe výberu presídlencov. Zo Slovenska boli Maďari vyberaní štátnymi orgánmi (vyberali najmajetnejšie vrstvy), naproti Maďarsku, kde sa na presídlenie hlásili najmä menej majetné vrstvy, ktoré si od novej vlasti sľubovali zlepšenie spoločenského postavenia.¹⁷ Už tu sa vyskytli prvé nedostatky presídľovacej akcie. Slováci z Maďarska sa sťahovali za heslom „Vlast' volá“, za slovenskou zemou a slovenským národom. O to väčšie bolo ich sklamanie. Československá vláda síce sľubovala rozmiestnenie po celej slovenskej krajine, lenže opak bol pravdou a Slováci z Maďarska prevažne končili na južnom Slovensku obklopení Maďarmi.¹⁸

Výmena obyvateľstva sa neuskutočňovala súvislo počas celého roka 1947, ale dalo by sa skôr hovoriť o určitých cykloch. V tomto roku bola vzhľadom na Vianoce ukončená výmena obyvateľstva

19. decembra 1947. Medzitým sa ešte uskutočnili krátke prestávky na žatvu a výmenu zameškaných hospodárskych jednotiek. Československá strana mala záujem o pokojný a efektívny priebeh akcie, ale keďže maďarská strana stále dávala najavo neochotu spolupracovať, vznikali stále častejšie problémy. Časť týchto problémov sa snažili ministri zahraničných vecí Maďarska a Slovenska vyriešiť počas rokovania 22. – 24. mája 1947. Podpísali tzv. Piešťanský protokol, ktorý okrem iného vymedzil určité podiely pre výmenu, majetkovú štruktúru vymieňaných osôb a podobne. Maďarská strana chcela všetky problémy riešiť okamžitým zastavením výmeny.¹⁹ V dôsledku volieb a vytvorenia ľavicovej vlády v Maďarsku nebol protokol nikdy ratifikovaný. V roku 1948 presídľovacia akcia pokračovala ďalej. Od 1. januára 1948 bola výmena prerušená pre nepriaznivé počasie, s určitými problémami pokračovala v marci 1948 bez prestávky až do 21. decembra 1948. V tom čase odišiel posledný transport do Maďarska. Na Slovensko odišiel posledný transport 1. januára 1949. Celkovo bolo presídlených 73 273 osôb slovenskej národnosti, z toho asi 12 tis. mimo rámec dohody a z Československa do Maďarska odišlo 89 660 osôb maďarskej národnosti, z toho zase 34 tis. obyvateľov nad rámec dohody.²⁰ Celková bilancia nespĺňala kritériá stanovené Československou vládou.²¹

Dohoda o výmene obyvateľstva medzi ČSR a Maďarskom vyplývala z potreby usporiadať povojnové pomery v Európe a mala medzinárodný charakter. Podpísali ju zástupcovia ČSR ako aj zástupcovia Maďarska. Preto je nesprávne, aby v súčasnosti žiadali maďarskí vládni predstavitelia slovenskú vládu o verejné ospravedlnenie za krutosť reemigrácie prebiehajúcej v rokoch 1946–1948.

Maďari boli prví, ktorí sa prihlásili k Hitlerovi, lebo im slúbil, že ak budú spolupracovať, dostanú časť ČSR – Nagy-Magyarország. A zmluvu o výmene podpisovali nielen Česi a Slováci, ale aj Maďari a hlavne víťazné mocnosti. Beneš nechcel zle, vedel, čo robí. Keby nenastala výmena, ostali by tu Maďari a maďarizácia by pokračovala.²²

Československý štát mal potrebu riešiť národnostnú problematiku a takisto mal snahu o danom postupe rokovať. Zo strany Maďarska však ochota nebola, iba horko-ťažko sa nakoniec odhodlala Dohodu o výmene podpísať. Ale podpísala a tým dala najavo svoj súhlas (aj keď s určitým tlakom zo strany Sovietskeho zväzu). Je pravda, že niektoré postupy v rámci reemigrácie boli nesprávne, ale v podstate výmena bola v tom čase najlepším možným riešením situácie na južnom Slovensku. Predstavitelia československej vlády sa obávali, že v budúcnosti by mohol byť vznesený nárok na teritoriálnu revíziu voči ČSR z toho dôvodu, že juh Slovenska bol čisto maďarský. Preto boli potrebné urýchlené kroky, ktoré viedli, bohužiaľ, aj k prešľapom.

Výmena obyvateľstva zachránila mnohých dolnozemských Slovákov pred odnárodením. Na území Maďarska by totiž nikdy nedosiahli uznania, resp. práva na sebaurčenie menším. Maďari chceli budovať štát čisto maďarský a predpokladali, že všetky národnosti sa postupne asimilujú. Tým by Slováci ako menšina nemali šancu „prežiť“. Je pravda, že našou krajinou neotriasla výmena obyvateľstva až tak ako Maďarskom, ale na druhej strane sme si prostredníctvom Viedenskej arbitráže (okrem iného) užíli dvakrát viac bolesti ako Maďari počas reemigrácie. Avšak, ak by sa reemigrácia konala podľa stanovených kritérií schválených oboma štátmi, nemuselo by prísť k nešťastným krokom československej vlády. Máme namysli násilné vystaňovanie niekoľkých maďarských obyvateľov, ktorých domovy bez akéhokoľvek upozornenia obklúčilo vojsko, donútilo ich v priebehu pár minút zbaliť základné veci a odvieklo preč z Československa. To bol prípad, kedy si maďarskí vysídleni nemohli

19 Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993, s. 115.

20 Šutaj, Š. – Sápsová, Z.: *Povojnové migrácie a výmena obyvateľstva medzi Československom a Maďarskom*. Univerzum, Prešov 2010, s. 16.

21 Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993, s. 138–139.

22 Ozdinová, Z. 2010. *Nové Zámky* [osobný rozhovor].

15 Bobák, J.: *Maďarská otázka v Československu /1944–1948/*. Matica Slovenská, Martin 1996, s. 93.

16 Vadkerty, K.: *Maďarská otázka v Československu 1945–1948*. Kalligram, Bratislava 2002, s. 269–271.

17 Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993, s. 116.

18 Paříková, M.: *Reemigrácia Slovákov z Maďarska v rokoch 1946–48*. Stimul, Bratislava 2001, s. 90–102.

so sebou vziať svoj majetok, iba ak najnutnejšie veci. Bolo by však prisilné tvrdenie, keby sme tento príklad aplikovali na všetkých maďarských reemigrantov. Mali možnosť si vziať so sebou celý svoj hnutelný majetok, každej rodine bol poskytnutý potrebný počet vlakových vagonov na prepravu a samozrejme bola zabezpečená aj sociálna pomoc od členov Červeného kríža.

Ja pochádzam z Békešskej čaby a mala som 17 rokov, keď nás odsunuli. Moji starí rodičia prišli na Slovensko prvým transportom, no a hneď prvú, čo nám povedali pri príchode nášho vlaku na stanicu bolo, že Slováci nás oklamali. Nemali ich kam ani z vagonov vyložiť. Prebiehala tam totiž reslovakizácia a kto sa reslovakizoval, mohol ostať. Keďže veľa Maďarov tu ostalo, neboli voľné domy, ktoré nám československá vláda sľúbila. Keby niet starých rodičov, ktorí tu už boli zabývaní, ostali by sme na ulici.²³

Československá a maďarská vláda sľúbili presídlencom spravodlivé pridelovanie majetkov založené na tom, že hodnota opusteného majetku bude približne rovnaká ako hodnota prideleného majetku. Lenže realita bola troška iná a to hlavne na strane ČSR. Dôvodov bolo viac. Jedným z nich bol fakt, že Maďari svoje statky opustiť nechceli a preto z hnevu zobrali všetko, čo sa len dalo, a ostatok znehodnotili. Zato Slováci v Maďarsku svoje statky ešte zveladili, pretože im bolo povedané, že naberú na hodnote a tak v ČSR dostanú lepší majetok.

Maďari teraz hovoria, že si nemohli ich ľudia počas reemigrácie so sebou nič zobrať. A tie plné vagony neboli ich? Slováci si brali iba najnutnejší majetok, lenže Maďari brali všetko – nábytok, dobytok, seno, ešte aj tehly brali so sebou. Nič po sebe nenechali, iba holé múry. My sme si museli všetko na vlastné náklady opravovať. Oni prišli do hotového, nemuseli robiť v našich domoch nič.²⁴

Vrátíme sa ešte na chvíľku k možnosti reslovakizácie. Domnievame sa, že tu sa stala najväčšia chyba celej výmeny obyvateľstva. Cieľom bolo, ako sme už veľakrát spomínali, vysídliť zo Slovenska čo najviac Maďarov. Lenže práve reslovakizácia umožnila týmto Maďarom ostať v ČSR. Podpisali vyhlásenie, že sú Slovákmi a za Slovákov brániť aj boli. Ako náhle sa ukončila výmena obyvateľstva a situácia v ČSR sa trošku upokojila, zo „Slovákov“ sa znova stali Maďari.

Myslíte, že prečo na južnom Slovensku počujete viac maďarčinu ako slovenčinu? Lebo v tom čase tu veľa Maďarov aj ostalo a potom sa nám vysmievali, že akí sme boli hlúpi, keď sme odišli z domova. Skrývali sa len za podpis, že sú Slováci a pritom opak bol pravdou. Veruže sa im nechcelo opúšťať svoje bohaté statky, reslovakizácia im teda padla vhod.²⁵

Je ťažké hodnotiť situáciu z minulosti, ktorej sme sa nezúčastnili. Obviňovať jednu alebo druhú stranu by bolo nespravodlivé, pretože každá má na tom svoj podiel viny.

V každom prípade kolektívnou vinou oboch štátov bolo, že trpeli nevinní ľudia, ktorí sa stali súčasťou niečoho, za čo vôbec nemohli.

Vo svojom srdci navždy ostanem Čabiankou, ale prišla som na Slovensko a preto som v prvom rade Slovenka. To, že neviem už poriadne po slovensky, je len dôsledok toho, že v mojom okolí žilo vždy veľa Maďarov a málokto sa s nami chceli baviť po slovensky. Moje dcéry po maďarsky vedia, ale rozprávajú výlučne slovensky. Vždy som ich k tomu viedla a na to som hrdá.²⁶

Na tomto mieste sa nám naskytá otázka, či riešenie povojnovej situácie (ale možno hlavne slovensko-maďarských vzťahov) prostredníctvom výmeny obyvateľstva bolo naozaj najlepším riešením. Na druhej strane, ako inak sa dala napätá situácia týchto dvoch krajín riešiť. Jedno je však isté, každá politická „akcia“ alebo každé politické rozhodnutie sa odzrkadľuje na ľuďoch. V tomto prípade sa z viacerých stali cudzinci v susednom štáte alebo vyhnanci zo svojich rodných miest. O statuse prisťahovalcov v pozitívnom slova zmysle sa dá hovoriť, ale nie v takej veľkosti ako by sme si mohli myslieť.

Nikto si nás nevážil, ani Slováci. Maďari preto, že sme im pobrali majetok, a Slováci na nás pozerali, ako keby neviem od kade sme prišli. Keby si Slováci boli uvedomili, že v tom čase vďaka nám sa zachránilo toto územie. Nás brali ako cigáňov. Ani menom nám nevraveli – boli sme Čabaji. Cítili sme sa ako cudzinci v nepoznanej krajine... Vyhnaní nás z miesta, kde sme sa narodili, kde sme vyrástli a založili rodiny.²⁷

Literatúra

Bobák, J.: *Maďarská otázka v Československu /1944–1948/*. Matica Slovenská, Martin 1996.

Ferko, J.: *Maďarské (seba)klamy*. Matica slovenská, Martin 2003.

Janics, K.: *Roky bez domoviny*. Püski, Budapešť 1994.

Ozdinová, Ž.. 2010. Nové Zámky. [27. marec 2010]. Osobná komunikácia.

Paríková, M.: *Reemigrácia Slovákov z Maďarska v rokoch 1946–48*. Stimul, Bratislava 2001.

Šutaj, Š.: *Maďarská menšina na Slovensku v rokoch 1945–1948*. Veda, Bratislava 1993.

Šutaj, Š.. 2008. Povoijnové bezprávie [on-line]. SME [citované 4.12.2008]. Dostupné z WWW: <<http://www.sme.sk/c/3773113/povoijnové-bezprávie.html>>.

Šutaj, Š. – Sápsová, Z.: *Povoijnové migrácie a výmena obyvateľstva medzi Československom a Maďarskom*. Universum, Prešov 2010.

Vadkerty, K.: *Maďarská otázka v Československu 1945–1948*. Kalligram, Bratislava 2002.

23 Ozdinová, Ž. 2010. Nové Zámky [osobný rozhovor].

24 Tamže.

25 Tamže.

26 Tamže.

27 Ozdinová, Ž. 2010. Nové Zámky [osobný rozhovor].

Stredná Európa – domov alebo cudzina? Niekoľko poznámok k ambivalentnosti Židov

Zuzana Vargová

I napriek viacerým pokusom vymedziť stredoeurópsky makroregión, sa ešte stále ocitávame v labyrinte kulturologických, politologických, publicistických, historických či literárnych diskurzov, ktoré namiesto jednoznačnosti ponúkajú ešte väčší diapazón možností, čo vlastne stredná Európa je, odkiaľ kam siaha, ako to je s našim stredoeurópanstvom i s identitou z nej vyplývajúcou. Akékoľvek jednoznačné závery tak možno spochybníť v dôsledku samotnej pozície, premenlivosti strednej Európy.

Esencializmus a etnicita ako stredoeurópsky paradox

O strednej Európe hovoríme ako o multikultúrnom priestore harmonického spolunažívania etník. Multikulturalizmus však neploďí len harmonické spolunažívanie, v ľudskej prirodzenosti je totiž konceptualizácia sveta a kategorizácia spoločnosti na my a oni. Paralelne sa popri pojme kategorizácie ujal aj pojem esencializmu. J. Young, ktorý podľa Z. Baumana je tvorcom tohto pojmu, hovorí o esencializme v zmysle stratégie vylučovania istých skupín ľudí na základe ich kultúry či prirodzenosti,¹ či inakosti. Esencializmus sa prejavuje v podobe konštruovania dichotomického modelu my–oni, domáci–cudzí. K seba-vedomovaniu dochádza len pri konfrontovaní sa s inými hodnotami, tradíciami a zvykmi. Na základe kolektívnej pamäte a sociálne konštruovaných znakov sa tak utvára obraz seba i definícia iného.² Inakosť predstavujúca neznáme, nepoznané konštruuje isté fikcie, ktoré prispievajú k vzniku predsudkov a pocitu ohrozenia. Niet dôvodu, prečo v obraze „my“ by sme mali integrovať „iné“. Teda inakosť prispieva k vytváraniu obrazu nepriateľa, ktorý už len svojou prítomnosťou znamená hrozbu.

No ak sa pozrieme na geopolitický priestor strednej Európy, ťažko povedať, kto je tu doma, a kto je cudzí, kto tu má výsostné právo žiť, a kto je len trpený. Stredná Európa v zmysle geopolitickom je totiž bez hraníc. Dokonca pre niektorých, možno i v dôsledku tejto neohraničenosti, sa stáva skôr určitým „svetonázorom“. „Moja Európa je môj súkromný svet, môj štát, moje cisárstvo,“³ prehlasuje A. Stasiuk. Podobne aj Gy. Konrád nazýva vo svojej eseji *Sen o strednej Európe* Stredoeurópanom každého, „kto sa cíti zrazený, dotknutý, ochromený, uzavretý a znekludnený rozdelením Európy.“⁴ Vďaka tomu sa utvára aj tendencia považovať strednú Európu za abstraktný pojem jestvujúci v našom vedomí, za akúsi subjektívnu, jedinečnú a živú históriu⁵, ktorá vyviera z presvedčenia, že je „dobré žiť v zemích nesamozřejmých, pretože jejich hranice ohraničují více prostoru, než vykazuje geografie.“⁶

1 Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*. Prel. J. Ogrocká. SLON, Praha 2003, s. 304.

2 Bárcziová, Ž.: *Menynek és földnek*. Madách-Posonium, Bratislava 2009, s. 116.

3 Pozri Gregorová, B.: *Kritika je dobrá pro debutanty*. [online, cit. 23. 2. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/8/kritika-je-dobra-pro-debutanty>>.

4 Pozri Karlsson, I.: *Európa a národy – Európsky národ alebo Európa národov?* Prel. M. Karlssonová. Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, Bratislava 1998, s. 40.

5 Zelenka, M.: *Střední Evropa v souvislostech literární a symbolické geografie*. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2008, s. 24–25.

6 Szentesiová, L.: Plný hrniec nostalgie. *Romboid*, XLV, 2010, č. 10, s. 87.

Pohybujeme sa v akomsi symbolickom priestore, v ktorom sa „vždy tiesnilo akosi priveľa národov“, v priestore, v ktorom „do seba narážajú víťazstvá a porážky jedných, nádeje a sklamanie druhých“.⁷ Dostávame sa tak k etnickému princípu, a z neho vyvierajúceho nacionalizmu, ktorý poznamenal fatalitu malých stredoeurópskych národov. Predstava strednej Európy ako duchovného priestoru je tak rozšírená o historickú skúsenosť: ide o priestor, v ktorom – viac ako inde – strach o národnú existenciu a územnú stratu prispel k stupňovaniu agresie k iným etnikám nárokovujúcim si totožné územie ako svoj životný priestor. „Jen málo známych národů nadšeně přitakávalo právu jiných na stejné zacházení, jaké si nárokovaly pro sebe. [...] Suverenita jednoho národa byla znásilněním národa druhého. Práva jednoho národa byla v očích druhého agresí, nesmířitelností a arogancí.“⁸ Nacionalizmus a pluralizmus je tak rovnako hrozbou, ako aj prínosom. Po príklade tejto ambivalentnosti možno siahnuť do dejín. Heslá Veľkej francúzskej revolúcie – sloboda, rovnosť, bratstvo –, z ktorých sa napájal romantický duch pri realizácii svojho národotočného programu, sa v 20. storočí – pred bránami jednej z najväčších tragédií „človečenstva“ – rozplynuli ako „hmly“, stali sa „bezobsažným klišé“, zárodokom antihumanizmu, vzdialeného kresťanským ideálom morálky.

Dnes hovoríme o židovstve ako o typickom a najdôležitejšom stredoeurópskom fenoméne. Možno to podložiť aj úryvkom z Kunderovej eseje *Únos západu*:

Židé, všude cizinci a všude doma, byli ve dvacátém století hlavním kosmopolitním, integrujícím živlem ve střední Evropě. Byli její intelektuální tmel, kondenzovaná verze jejího ducha, tvůrci její duchovní jednoty. [...] v jejich osudech jako by se koncentroval a odrážel osud střední Evropy, jako by tu našel svůj symbolický obraz.⁹

No len relatívne možno súhlasiť s týmto názorom: jednak riešenie židovskej otázky nie je totiž číro stredoeurópsky, ale všeludský problém, ale rovnako dôležitá je sebaidentifikácia Židov. Práve pre nich dejiny stratili ľudský rozmer, a aj dnes reflektujú ich vyrovnávanie sa s minulosťou, ich tragická skúsenosť sa nám prediera hlboko pod kožu, vyníma sa ako „zlovestné mračno humanizmu a pokroku“ stredoeurópskej mentality. Kam sa vytratilo kolektívne svedomie, keď sa ukracovali živé bytosti o ľudskú dôstojnosť, ba až „holú existenciu“? Pri štúdiu prameňov sa ocitáme akoby v imaginárnom, pre nás neznámom svete. No diskriminácia, getá, deportácie a likvidácia Židov v strednej Európe boli neúprosnou realitou, interpretovateľnou aj ako integrujúci historický fenomén stredoeurópskeho areálu. Ak český esejista J. Kroutvor konštatuje, že „stredoeurópske dejiny jsou důvodom k pláči“,¹⁰ prihliada práve na osudy stredoeurópskeho židovstva.

Riešenie identifikácie a sebaidentifikácie sú však dve možnosti identity v zmysle sociokultúrnom. Identita ako sociálny konštrukt sa formuje jednak prostredníctvom väčšinového spoločenstva, ale tiež prostredníctvom uvedomovania si svojej spoločenskej pozície samotnými príslušníkmi etnického spoločenstva. V rámci nášho príspevku tak nastolíme dva obrazy, jeden je abstrakciou názorov o Židoch, druhý sebaobrazom Židov prostredníctvom literárnych prameňov.

Aj doma nepriateľom

Židovstvo sa vykreslovalo vo všeobecnosti ako nákazlivé ochorenie a Židia sa tak vnímali ako „paraziti civilizácie“. „Svět hustě vyplněný národy a národními státy sa děsil nenárodními prázdnoty.“¹¹ Štá-

toprávna príslušnosť sa nestala rozhodujúcou z hľadiska identifikácie Židov, ba aj konfesijná segregácia postupne strácala na svojej opodstatnenosti¹². Bol to národ roztrúsený, „národ nadnárodný“, a predsa národ nikoho, pre ktorý „nezbyl žádný prostor a každý kousek země nikoho se stal trvalou pozvánkou k agresii“¹³. Boli odmietaní, vyhnaní a nenávidení snád každou krajinou. V Poľsku, kde tvorili najväčší podiel obyvateľstva v prvej polovici 20. storočia, pramene upozorňujú na útoky proti židovskej komunite, ale aj pogromy hneď na začiatku medzivojnového obdobia (už v roku 1918 vo Vilniuse či v roku 1919 v Lvove).¹⁴ Takéto zmeny zasiahli Židov bez rozdielu veku, profesie, spoločenského postavenia a pod.¹⁵

Kým v Maďarsku zákonom – tzv. Numerus clausus – sa už od roku 1920 obmedzovalo prijímanie študentov na vysoké školy,¹⁶ v Poľsku nedošlo k prijatiu takéhoto zákona, aj keď bol takýto návrh v parlamente predložený (v roku 1923), a následne v praxi uplatňovaný. Prvý protizidovský zákon v Európe bol prekvapujúco prijatý v Maďarsku, aj keď možno poznamenať, že práve maďarskí Židia boli najviac zžití s väčšinovým národom¹⁷ (v medzivojnovom období dominoval u nich pocit maďarského etnického povedomia). Postupne sa však aj ďalšími zákonmi legalizovali protizidovské opatrenia: v Maďarsku sa zákonom z roku 1938 obmedzilo zastúpenie Židov v niektorých povolaniach¹⁸ (v ďalšom zákone z roku 1939 bolo náboženské kritérium nahradené rasovým princípom), s podobnými tendenciami – znížiť počet Židov v istých povolaniach – sa stretávame aj v ostatných stredoeurópskych štátoch¹⁹. Rovnako aj vyhlásenie nedeľného voľna (napr. v Poľsku v roku 1919, na Slovensku v roku 1938) znamenalo zásah do života židovskej komunity (bolo im znemožnené podnikáť dva dni v týždni), z ďalších opatrení možno uviesť kontrolu živností (napr. v Maďarsku v roku 1939), arizáciu, zrušenie židovských spolok, odobratie volebného práva, prijatie Židovského kódexu slovenskou vládou (1941) či pracovné tábory pre Židov.²⁰ Osobitnú pozornosť si zasluhuje vyvážanie

12 Táto kategorizácia sa vytrácala s konvertovaním Židov v úsilí záchranu pred deportáciou.

13 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami: eseje*. Vimperk, Praha 1990, s. 93.

14 Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 242.

15 Viera Jakubovská píše vo svojej monografii o živote a tvorbe židovského maliara M. Chagalla (Mojša Segal), ktorý v tomto búrlivom období odišiel z Ruska. Jeho obrazy sú „plné nábožnosti a lásky [...] a tiež vášnivým volaním po trpezlivosti a úcte k inakosti“. Jakubovská, V.: *Od sugestívnej deformácie mimetického obrazu sveta k bezpředmětnosti*. FF UKF, Nitra 2008, s. 74.

16 Kritériom tejto legalizovanej diskriminácie bolo židovské náboženstvo. O tom pozri Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 218; Lendvai, P.: *Tisíc let maďarského národa*. Prel. M. Navrátil. Academia, Praha 2002, s. 307.

17 E. Nižňanský nás upozorňuje na významné postavenie Židov v spoločenskom a hospodárskom živote Maďarska i prostredníctvom štatistických údajov: „Podľa sčítania v r. 1920 Židia v Maďarsku predstavovali viac ako 50 % právnikov, 60 % lekárov, 70 % novinárov v Budapešti, mali 53% zastúpenie v obchode a 80% zastúpenie vo financiách.“ Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 218.

18 T.j. v štátnej a verejnej správe. Pozri Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 219–220.

19 Možno to doložiť aj údajmi o zastúpení Židov v štátnej správe v Poľsku, ktorý za necelých desaťročie (v rozpätí rokov 1923–1930 klesol z 2,23 % na 1 %). Pozri Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 224.

20 K uvedeným protizidovským namiereným opatreniam možno priradiť aj stratu občianstva, odsúhlasenú poľským snemom roku 1938, vďaka ktorému Židia zdržiavajúci sa v zahraničí prišli o svoje poľské občianstvo. Pozri Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slo-*

7 Szentesiiová, L.: Plný hrniec nostalgie. *Romboid*, XLV, 2010, č. 10, s. 87.

8 Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*. Prel. J. Ogrocká. Slon, Praha 2003, s. 95.

9 Kundera, M.: *Únos západu*, In: Havelka, M. – Cabada, L. (eds.): *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy*. ZČU, Plzeň 2000, s. 110.

10 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami: eseje*. Vimperk, Praha 1990, s. 62.

11 Tamže, s. 93.

Židov zo Slovenska na slovensko-maďarské pohraničie v roku 1938,²¹ ďalšie deportácie zo Slovenska do koncentračných táborov v Poľsku sa spájajú s rokmi 1942 a 1944/1945. Podobne to bolo v Maďarsku, masovým deportáciám Židov z roku 1944 (keď sa vlastne Maďarsko dostalo pod správu Ríše) predchádzali deportácie Židov-emigrantov v roku 1941. Je zaujímavé sledovať aj postoje katolíckej cirkvi k židovskej otázke. Aj keď podľa E. Nižňanského katolícka cirkev v Poľsku v rokoch 1919–1938 „vystupovala z pozície kresťanského antisemitizmu a podobne ako národná demokrati a vláda hovorila o Židoch ako cudzom, ekonomicky dotieravom a morálne menejcennom elemente“,²² pripomenie slovmi toho istého autora, že „existovali predstavitelia, ktorí boli radikálne naladení vo vzťahu k židovskej komunite, ale boli aj iní. Z hľadiska celkovej situácie však možno povedať, že aj hierarchia prejavovala v tejto otázke určitú nerozhodnosť či nejednotnosť.“²³ Radikalizmus v radoch cirkvi, prirodzene, súvisel s politikou vládnucich kruhov. Situácia v Poľsku na rozdiel od okolitých štátov, bola zložitejšia, za pomoc Židom totiž „prislúchal“ trest smrti. Aj keď sa v Maďarsku biskupi postavili voči rasovému zákonodarstvu z roku 1939 a bez väčších úspechov, no nemôže ujsť našej pozornosti ich iniciatíva počnúc rokom 1944 pri zastavení deportácií.

Pojem Žida navodzoval predstavu úžerníka, ktorý zdieral a obohacoval sa na úkor iných. No rovnako v spojení so Židom sa rodila predstava vzdelanca, pútnika, a, prirodzene, človeka prislúchajúceho k pospolitosti, ktorá nechala ukrižovať Ježiša Krista. Antisemitizmus mal tak spočiatku náboženský charakter, neskôr nadobudol povahu rasovej diskriminácie, ktorú využili nacisti ako nástroj mobilizácie. Dokázali pretaviť konkrétneho Žida v abstraktného Žida, ktorého na pozadí negatívnych konotácií vnímali ako spoločensko-politický problém. Antisemitizmus sa stal ideologickým nástrojom A. Hitlera, ktorý od počiatku mal v pláne – ako sám uvádza – týchto „zvodcov a kazateľov záhuby pritlačiť k stene“.²⁴ Hitler svojím rečníckym umením i politickým pôsobením dokázal presvedčiť nemecký národ o pravdivosti svojich ilúzií. Jeho fanatická viera, že vyriešením židovskej otázky možno dosiahnuť duchovnú a spolu s ňou i hospodársku obrodu Nemecka²⁵ – je pre nás ďalším dôkazom, že dav sa dokáže veľmi skoro zjednotiť v boji proti zlu. No i napriek negatívosti, zločinnosti odstrániť to „zlovestné plemä“, „nižšiu rasu“, ktorá do národa vraj zasievala „smrteľne nebezpečné myšlienkové pochody“,²⁶ nemožno mu uprieť schopnosť zjednotiť Nemecko pri naplňaní vízie lepšej budúcnosti. Hitlerove pohnútky však našli „živnú pôdu“ aj v iných európskych štátoch, „antisemitský ošial“ sa aj pre iných „národných vodcov“ stal vzorom, možným riešením hospodárskej prosperity štátu. Židia sa stávajú pre „svet“ už nielen „protikladom Árijca“, ale aj „pijavicou“, ktorá začala „pomaly národu vysávať krv zo žíl“.²⁷ Masová mobilizácia tak dokázala priam nepredstaviteľné: pretrhnúť pomyselnú hrádzu medzi štátmi, medzi vedomím a konaním, slová sa vzápätí menili na protizidovské praktiky a „chorá zločinnosť“ zanechala osudovú, „krvavú“ stopu v dejinách všetkých európskych štátov. So spomenutou krvavou stopou sa aj desiatky rokov po vojne vyrovnáva celé kolektívne vedomie/svedomie v reflexii umeleckého vyzobrať príbehu, čo analyzuje aj Z. Kováčová v interpretácii románu

venským štátom v stredoeurópskom kontexte. Universum, Prešov 1999, s. 227. Pracovné tábory pre Židov sa na slovenskom území nachádzali v Novákoch, Seredi, Žiline, Nitre a i.

21 Vďaka takému konaniu slovenská vláda rýchlo doháňala protizidovské zásahy v ostatných krajinách, a tiež po vzniku slovenského štátu mali slovenské vládne i stranické orgány lepšie skúsenosti s organizáciou deportácií.

22 Pozri Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Praha 1999, s. 226.

23 Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 211.

24 Hitler, A.: *Mein Kampf*. ARA, Bratislava 2000, s. 55.

25 Tamže, s. 79.

26 Tamže, s. 90.

27 Tamže, s. 118.

*Kto hodí kameňom:*²⁸ „Autorovi ide o to, aby rozprávača Jochena Leviho zaradil aj prostredníctvom slovných zásob do istej spoločenskej vrstvy [...] citáty z biblie, biblické mená a slová v jazyku jidiš sú vytlačené kurzívou, za čím nemožno nevidieť autorský zámer.“

Holokaust žije vo vedomí ako „žalostná hra na život a na smrť“. „Koncentračné tábory“ nemožno brať ako len ako „pouhé ventily, ktoré sa otvorili daleko a dávno a dnes nás nemusí znepokojovať“,²⁹ ale ako hrozbu, „zlo“, ktoré v nás „drieme“. Aj keď sa po 1. svetovej vojne nad strednou Európou „vznášal mrak nacizmu“, predsa len vychádzali jednotlivé štáty pri riešení židovskej otázky „z vlastných predstáv, formovaných najmä kresťanským antisemitizmom“.³⁰ I napriek nášmu stručnému historickému exkurzu je evidentné, že protizidovské aktivity prebiehali v strednej Európe približne v tom istom čase v priebehu niekoľkých desaťročí a smerovali jednoznačne k „vyhladzovaniu židovského obyvateľstva“. Príčinou hrôzostrašného utrpenia miliónov Židov počas 2. svetovej vojny bol antisemitizmus, ktorý sa však spája – ako na to upozorňuje M. Péleyová – nielen s nemeckou kultúrou, ale korene tohto nevráživého postoja sú už v stredoveku:

Kresťanská kultúra už v stredoveku vyznávala zásadu, že Židia sú od základu odlišní a zlí [...]. Tvrdí, že zlé vlastnosti Židov tkvejú v ich krvi a popisujú Židov ako parazitov a bacily. Pre kresťanstvo sa stali Židia nástrojom diabla, pretože odmietli Ježiša a ukrižovali ho. Židia tak boli identifikovaní so zlom, označení za bytosti, ktoré všetko znesvätia a sú v protiklade k najvyššiemu dobru.³¹

A hoci Židia sa viackrát ocitli „v sevrení protikladných národnostných nároků“³² a sú jediným národom, ktorý „v dejinách lidstva [...] prežil impéria a ničivý pochod dejín“.³³ predsa pri slove Žid sa v našej kolektívnej pamäti okrem otázky ich bytia či nebytia vybaví aj niektoré z vyššie uvedených predsudkov.

Sebaidentifikácia Židov

Záujem o kolektívnu identitu patrí k aktuálnym problémom súčasných kulturologických diškurzov. Ambivalentnosť tejto kategórie spočíva nielen v determinovanosti identity od jej vonkajších faktorov, ale aj od vymedzenia samotného pojmu identity. Tak ako zdôrazňuje V. Gažová, pojem identity je možné vymedziť v pozitívnom a negatívnom zmysle, teda ako niečo, čo je nevyhnutné pre prežitie kultúry, resp. ako „prázdny“ výraz nepodstatný, nezlučiteľný „s duchom postmodernity“.³⁴ Podľa nášho názoru kategóriu kolektívnej (kultúrnej) identity je potrebné vnímať ako životný štýl a systém kultúrnych hodnôt vlastných určitej skupine, ktoré sa prejavujú v ich konaní, vedomie kolektívnej minulosti i spoločného osudu. Kultúrna identita tak ohraničuje isté spoločenstvo, ktoré diferencuje od iných. Práve na príklade Židov je možné upozorniť na terminologické odlišenie kultúrnej a národnej identity. Židovská identita nie je spojená len s náboženstvom – ktorý sa najčastejšie interpretuje ako „nástroj na zachovanie identity Židov a rozvoja židovskej komunity“, veď mnohí Židia, ktorí sa nehlásili k judaizmu, predsa sa identifikovali s jeho hodnotami. V súvislosti s tematickým zameraním

28 Kováčová, Z.: *Význam jazykovej analýzy textu pre formovanie komunikačnej kompetencie*. UKF, Nitra 2010, s. 58

29 Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*. Prel. J. Ogrocká. SLON, Praha 2003, s. 284.

30 Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Universum, Prešov 1999, s. 242.

31 Pozri Peleyová, M.: *Námety na využitie dejín a kultúry Židov pri výchove k tolerancii*. [online, cit. 26. 4. 2010]. Dostupné na WWW: <<http://www.infovek.sk/predmety/nos/prirucky/prirucka02.pdf>>.

32 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami: eseje*. Vimperk, Praha 1990, s. 95.

33 Kundera, M.: Únos západu, In: Havelka, M. – Cabada, L. (eds.): *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy*. Plzeň: ZČU, 2000, s. 110.

34 Gažová, V.: *Súradnice kultúry*. UCM, Trnava 2003, s. 51.

nášho príspevku je pozoruhodné tvrdenie, resp. zamyslenie sa P. Johnsona nad problematikou židovskej (seba)identifikácie:

Židé si vytvorili odlišnou a špecifickou identitu dříve než kterýkoli z ostatních duchovních národů. A tuto identitu si udrželi až do dnešní doby uprostřed strašlivých protivenství. Odkud se v nich vzala tato neobyčejná odolnost? V čem konkrétně byla síla univerzální ideje, která Židy odlišila a přitom jim zachovala soudržnost? Spočívá její trvající moc v základné neměnnosti, ve schopnosti přizpůsobit se, či v obojím?³⁵

Židia patria k najstarším národom sveta a tvoria súčasť obyvateľstva takmer všetkých krajín sveta. Ide o národ s bohatou históriou, tradíciami a zvyklosťami, národ, ktorý bol často veľmi ťažko skúšaný. No ich pevnou vierou a vytrvalosťou neotriasol ani taký „horor histórie“,³⁶ akým bol nacistický holokaust. Takéto tvrdenie je však nanajvýš relatívne a u každého individuálne v dôsledku osobných skúseností a zažitého utrpenia.

Tragika osudu Židov, hrôzy nacistického holokaustu i rozprávanie o pobyte v táboroch sa stali inšpiráciou pre rôzne druhy umenia, predovšetkým literatúru a film. Niektorí teoretici umenia takúto tematickú orientáciu podporujú, iní odsudzujú pre zneužívanie židovských útrap „na komerčné ciele“. No i napriek úsiliam umelcov, autorov, režisérov podať autentické svedectvo „krvprelievania“ a „nihilizovania ľudskej podstaty“, ťažkosť utrpenia a rozsah udalosti sa nedajú predstaviť, vyjadriť ani sprostredkovať. „Existujú pravdy, ktoré môže vyrozprávať svet, existujú hlboké pravdy, ktoré dokáže vyrozprávať mlčanie. Na inej rovine jestvujú však také, ktoré sa nedajú vyjadriť ničím, ani mlčaním. A predsa sa musí o nich vedieť.“³⁷

Teda pred hrôzami holokaustu nás neušetrila ani literatúra. Osud Židov patrí medzi často reflektované témy aj v literatúre. Ako jeden z možných príkladov stvárnenia témy židov a ich osudov počas druhej svetovej vojny v súčasnej slovenskej literatúre možno uviesť román J. Tužinského *Kto hodí kameňom*, ktorý sa stal predmetom interpretačnej analýzy Z. Kováčovej, že hlavná postava „Jochen Levi je žid, ktorý sa síce denne nehrnie do synagógy, no princíp Kóšer život, to je láska, na inom nezáleží, nosí v sebe. Jedným dychom však konštatuje: „Ani len v malom meste si ľudia nevedia odpustiť, že jedni chodia do kostola a iní do synagógy.“³⁸ Exemplárne prípady predstavujú napríklad A. Wetzler, J. Špitzer, M. Žiak.³⁹ Viaceré literárne diela sa v neskoršom období stali predlohou filmového spracovania. V dejinách filmu sa k holokaustu viaže: *Shoah* C. Lanzmanna, *Schindlerov zoznam* S. Spielberga, *Zyklon Portrait* E. Schogt, *Život je krásny* R. Benigniho či film pod názvom *Spis Oddysa* F. Forsytha. Každý z nich predstavuje dokument, aj keď osobitý, tej životnej traumy, ktorá postihla Židov. No mys-

líme si, že realitu tragédie vykresľujú znesiteľnejšie, zjemňujú historickú realitu, no predsa prebúdajú v nás pocit viny.

Tento pocit sa v nás desivo prebúda i pri čítaní prvotiny Imre Kertésza *Sorstalanság*, či pri čítaní Szpilmanových zápiskov, resp. pri sledovaní ich filmového spracovania (*Človek bez osudu*, *Pianista*). Cieľom uvedených dokladov, dokumentov je „vykresliť antisemitizmus“ nielen ako psychickú poruchu, ale predovšetkým dokumentovať jeho negatívne vyústenie, fyzickú likvidáciu, ktorá – ak sa nepoučíme z histórie – môže v budúcnosti postihnúť ktorýkoľvek iný národ. Cieľom tejto časti príspevku je upozorniť na zložitost' a ambivalentnosť židovských identít v kontexte literárnych dielach reflektujúcich židovskú skúsenosť, nastoliť otázku náboženských a kultúrno-sociálnych fenoménov konštruujúcich a prispievajúcich k vzniku niekoľkých typov identít, a to prostredníctvom stvárnenia protagonistov v analyzovaných dielach.

Žid – človek bez osudu

V románe *Človek bez osudu* (*Sorstalanság*) sa I. Kertészovi⁴⁰ podarilo ukázať protagonistu z pozície tragického hrdinu. Predstavuje dramatický príbeh človeka, ktorý už ako štrnásťročný zápasil s „krivdou“, ktorú veľa ľudí – „Nežidov“ – nepozná. Román však nie je plný len historických faktov, je zameraný najmä na psychológiu Györgya Kővesa, na jeho city, túžby, možnosti, ktoré prežíval v takej neznesiteľnej situácii, ako bol holokaust. Každý obraz, vnútorné poryvy protagonistu sa dokážu natrvalo vryť do pamäte čitateľa, prebúdať pocity viny i byť tým „zdvihnutým prstom“, ale sprítomňuje aj židovské tradície a zvyklosti.⁴¹

Už názov románu je symbolický a prvoplánovo ukotvuje tragédiu jednotlivca. Samotný rozmer diela je však širší: k problému identity sa pridružuje aj kritika totalitného režimu, resp. takých spoločenských zriadení, ktoré dehonestuujú ľudskú dôstojnosť. Osud mladého Kővesa nebol ničím výnimočný – ak neberieme do úvahy, že prežil – od osudov niekoľko miliónov Židov: stratu všetkých istôt i zmyslu vlastného jestvovania, stratu pocitu domova, vieru v pozitívnu zmenu spoločnosti a rovnako problémy späť s opätovným včlenením sa do spoločnosti, z ktorej boli násilne vytrhnutí, keď sa usilovali udržať si svoju židovskú identitu so všetkým, čo k tomu patrí. Neopísateľné sa v autorovej tvorbe prediera akosi na povrch. Svojím svedectvom však prekročil hranice literárnej metafikcie, predkladá pred nás nepredstaviteľnú realitu, najťažší boj, ktorý musel človek zvädzať: boj o holú existenciu. Čitateľ je tak opäť konfrontovaný prostredníctvom osudu protagonistu, 15ročného Kővesa s „najhlbšou tragédiou v dejinách ľudstva“: odhaľuje bolestivú skúsenosť – deportáciu a život v koncentračnom tábore. V ideovom pláne je však oveľa viac ako len príbeh chlapca, ktorý sa ocitol v Osvienčime a v Buchenwalde, tým, že latentne predstavuje spoločenskú kritiku, hľadanie identity, no aj bytia, približuje sa k základným platformám existencializmu.

35 Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Rozmluvy, Praha 2007, s. 15.

36 Pre lepší obraz uvádzame bilanciu podľa P. Johnsona: „V evropských zemích měli nacisté pod svou přímou či nepřímou kontrolou 8 861 800 Židů. Odhaduje se, že z tohto počtu jich 5 933 900, tedy 67 procent, zavraždili. V Polsku, které mělo zdaleka nejvyšší židovskou populaci – 3 300 000 – bylo zavražděno přes 90 procent Židů. Stejně procento zavražděných Židů mají i pobaltské republiky, Německo a Rakousko. V protektorátu Čechy a Morava, na Slovensku, v Řecku a v Nizozemí to bylo 70 procent [...]. Centra vraždění tvořilo šest velkých vyhlazovacích táborů: dva miliony obětí v Osvětimi, 1 380 000 v Majdanku, 800 000 v Treblince, 600 000 v Belzecu, 340 000 v Chelmnu a 250 000 v Sobiboru [...] Všechno to byly tábory smrti, ve kterých zahynulo obrovské množství Židů hladem, strašlivou dřinou či byli popraveni za malicherné přestupky nebo často docela bezdůvodně.“ Pozri Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Rozmluvy, Praha 2007, s. 474–476.

37 Žižek, S.: *Ide aj o predstavy: holocaust medzi mlčaním a smiechom*. [online, cit. 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.noveslovo.sk/archiv/2000-44/otrendoch.html>>.

38 Pozri Kováčová, Z.: *Význam jazykovej analýzy textu pre formovanie komunikačnej kompetencie*. UKF, Nitra 2010, s. 59.

39 Žilka, T.: *(Post)moderná literatúra a film*. UKF, Nitra 2006, s. 131.

40 Imre Kertész (1929) patrí k tým osobnostiam súčasnej maďarskej literatúry, ktorí na vlastnej koži okúsili hrôzy druhej svetovej vojny. Ako štrnásťročného ho po policajnom prevrate 30. júna 1944 deportovali do Osvienčimu, potom sa ocitol vo viacerých koncentračných táboroch. Po oslobodení sa vrátil do Maďarska a pôsobil ako novinár. Už prvým autobiograficky ladeným románom publikovaným v roku 1975 získal veľký ohlas. „Ťažobou zažitého“ sú poznačené aj ďalšie jeho romány: *Denník z galejí* (1992), *Niekoľko iných* (1997). Za zmienku však stoja aj práce *Holocaust ako kultúra* (1993), *Zápisnica* (1993) a i. Základnú tematickú náplň jeho tvorby tvorí oslobodenie sa človeka spod totalitného režimu, ich spôsob myslenia, nemožnosť prekenuť rozdiely medzi rôznymi jazykovými obrazmi sveta. Bohatá je aj autorova prekladateľská činnosť (napr. preklady E. Canettiho, S. Freuda, H. Hoffmannstahla, F. Nietzscheho, J. Rotha, A. Schnitzlera, L. Wittgensteina).

41 Ako napríklad to, že jazykom modlitieb je hebrejčina, pri modlitbe musí byť hlava pokrytá ako prejav pokory v Božej prítomnosti, stravovacie zvyky.

Začiatok deja je vsadený do roku 1944, keď Gyurkovho otca odvedú do pracovného tábora. Chlapec zostáva so svojou macochou a potom aj sám pracuje v továrni. Jeho osobná tragédia začína, keď ho policajti spolu s jeho židovskými kamarátmi zosadí z autobusu a sústredí v továrni na výrobu tehál. Skupinu Židov nasmerujú do Nemecka. Najprv sa dostávajú do Osvienčimu-Birkenau, ale Györgya Kövesa s niekoľkými jeho druhmi uznajú za fyzicky zdatných, tak sa dostávajú do Buchenwaldu. Od svitu do mrku pracujú v továrni pri tábore. Po presune do menšieho koncentračného tábora ochorie, vyhne sa síce práci, jeho stav sa zhoršuje, no prežije a zotavuje sa v nemocnici pre zajatcov v Buchenwalde. Keď sa v jeden deň ozve v rozhlase zvesť o oslobodení tábora, chlapec sa spolu s ďalšími druhmi vyberie domov, do Pešti. Prišiel o otca, nenašiel ani matku, bez istoty domova, no s hlboko vrytými spomienkami sa pokúša začať nový život:

Matka ma čaká a určite bude mať zo mňa veľkú radosť, chýda. Spomínam si, že chcela mať zo mňa inžiniera, lekára alebo niekoho podobného. Určite to bude tak, ako si to želá, veď niet takej absurdnosti, ktorú by sme nemohli prežiť, prirodzene už teraz viem, že niekde tam aj na mňa čiha ako tieň: šťastie. Dokonca i tam, pri tých komínoch, v prestávkach medzi utrpením bolo niečo podobné šťastiu. Všetci sa ma pýtajú len na utrpenie, hrôzy: kým pre mňa je práve táto skúsenosť najpodstatnejšia. Áno, o tom by sme mali rozprávať nabudúce, až sa ma opýtajú. O šťastiu v koncentračných táboroch. Pravda, ak sa opýtajú. A keď i ja sám na to nezabudnem.⁴²

Ako je zrejmé z načrtnutej dejovej línie, príbeh sa odohráva v Budapešti, v Nemecku a v Poľsku. Rozprávačom je protagonistu, vidí a dáva vidieť deťskými očami. Možno práve preto nie je pre neho deportácia až taká traumatická. Nezamýšľa sa nad svojou identitou, absentuje jeho morálne pohoršenie, resp. vzdor. Autor teda nezvyčajným spôsobom stvárňuje tematiku holocaustu a života v koncentračnom tábore: zjemňuje realitu každodenne zažívanej hrôzy.

V štruktúre románu ide o dialektický proces, ktorý sa zakladá na opakovaní kruhu a istej obnove počiatočného stavu: slobodný – zajatec – slobodný, resp. zdravý – chorý – zdravý. Neplatí to však vo vzťahu – v intenciách nášho príspevku – k identite. Kým na začiatku chýba vedomie a vyhranenosť identifikácie Gyurku, trauma holocaustu mení prvotný generačný prenos a identifikáciu tlakom zvonku a privádza ho k vedomiu sebadefinovania. Od inakosti ako bližšie nešpecifikovaného pocitu odlišovania bez toho, aby si to protagonistu uvedomoval, sa dostávame k reprodukovaniu židovskej príslušnosti ako utrpenia. Zdieľanie podobných životných skúseností tak prispelo k sebadefinovaniu a začleneniu do židovského spoločenstva, aj keď ide vlastne o negatívnu formuláciu židovskej identity. „Fakt, že otázka identity bola v období prvotného duchovného vývinu a dospievania síce neviditeľne prítomná, ale nesformovaná sa neponúkajúca sa [...], mala za následok, že otázka po židovskej identite, či pôvode nebola pocitovaná ako naliehavá.“⁴³ No príbeh upozorňuje na determinanty, na to, ako sa minulosť stáva súčasťou identity, kolektívnej, i tej individuálnej. V tejto súvislosti môžeme odcitovať E. Klementovú, podľa ktorej:

Uznávanie nezastupiteľného miesta, aké zastáva v židovskej identite holokaust, ide väčšinou ruka v ruke s vyzdvihovaním určitých tzv. jedinečných židovských vlastností alebo charakteristík, ktoré

42 Pozri „Anyám vár, s bizonyára igen megörvend majd nékem, szegény. Emlékszem, valaha az volt a terve, hogy mérnök, orvos vagy valami efféle legyenek. Így is lesz minden bizonyal, úgy, amint kívánja; nincs oly képtelenség, amit ne élnék át természetesen, s utamon, máris tudom, ott leselkedik rám, mint valami kikerülhetetlen csapda, a boldogság. Hisz még ott, a kémények mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított. Mindenki csak a viszontagságokról, a „borzalmakról” kérdez: holott az én számomra tán ez az élmény marad a legemlékezetesebb. Igen, erről kéne, a koncentrációs táborok boldogságáról beszélnem néhány legközelebb, ha majd kérdik.“ Pozri Koltai, L.: *Sorstalanság* [DVD]. András Hátori, 2005.

43 Klementová, E.: *Postholokaustová identita*. Nepublikovaná bakalárska práca. MU, Brno 2008, s. 12.

zároveň čiastočne označujú sociálne identifikovateľné príčiny genocídy (strach z inakosti, obetný baránok, závišť bohatstva, vzdelania, životaschopnosti a pod.) Už samotné vyzdvihovanie týchto elementov a ich viac – či menej implicitná obhajoba môžu byť v niektorých prípadoch dôkazom toho, že ide o širší rozmer identifikácie.⁴⁴

V románe je tak podstatná a osobitne zvýraznená psychológia hlavnej postavy, jeho myšlienkové pochody, hoci nie sú umocnené osobné emotívne reakcie – hnev, nenávisť či súcit. V absurdnej realite tábora považuje Köves všetko za prirodzené, nepoznajúc iné okolnosti, iné možnosti. Jeho dovtedajší životný štýl, spôsob života sa zmenil, musel sa konfrontovať s udalosťami a realitou koncentračných táborov. Až odev zajatca ho prebúdza k vedomiu židovskej príslušnosti, pochopeniu funkcií plynových komôr a strate ilúzií. Jediným motívom jeho života sa stáva túžba prežiť. Tak sa vytvára nový rozmer prostého ľudského šťastia. Veď koncentračný tábor sa nestáva len miestom driny, obmedzení a dehonestácie ľudskej dôstojnosti, ale pre protagonistu zosobňuje aj istú väzbu, spolupatričnosť, súdržnosť, solidaritu, každodennú polievku a privetivosť ošetrovateľa Pjetyku. Ani oslobodenie v ňom nedokáže vyburcovať skutočnú radosť. Sloboda predpokladá nový životný štýl, odlúčenie od známych vecí, priateľov a predovšetkým nie je jasný skutočný význam jeho poholokaustovej slobody. Pre chlapca jeho židovská identita prináša pocit „diskontinuity, stratenosti, bezradnosti“, a predsa aj keď „reminiscentné variácie v spracovaní autora sú alúziami na jednotlivé životné situácie autorského subjektu, [...] ukazujú, ako i v nečase možno vidieť slnko.“⁴⁵ Aj keď opis zažitého predstavuje len zlomok z „kalichu blenu“, ktorý museli Židia vypiť v dôsledku nacistického holocaustu, dokáže strhujúco osloviť, zapôsobiť na najhlbšie city.

Čo Dante nevidel – metaforický výraz reálneho

Román *Čo Dante nevidel* je ďalší z literárnych dokladov historickej skutočnosti. Nie je to fikcia, ktorá sa zrodila v autorovej fantázii, ale román, ktorý vznikol na základe osobných skúseností Alfréda Wetzlera, ktorý deportáciu i „vyvražďovací proces“ prežil. Slovenský historik I. Kamenec v doslove k slovenskému vydaniu diela hodnotí ako „cenný historický, dejepiscami stále málo docenovaný prameň, ktorý plnohodnotne dopĺňa klasické archívne materiály a prehľbuje – z hľadiska historického i psychologického – náš pohľad na túto citlivú tému.“⁴⁶ Primárne nám poskytuje svedectvo zloby a neľudského zaobchádzania s inými, cudzími, nepriateľmi spoločnosti. Násilné vytrhnutie Židov z ich každodenného života, ako aj ich návrat a úsilie včleniť sa do spoločnosti rámcuje začiatok a koniec románu. No práve tieto časti sú najdôležitejšie z hľadiska konštruovania identity. Podstatné je prežívanie priestoru, rodný kraj, domov, ku ktorému ich viažu viac ako len spomienky. Rozprávač toto puto podčiarkuje emotívnou vizualizáciou kraja: „Vysoká, belasá obloha sa smeje slnkom, zem vdychuje brázdami silnú opojnú vôňu. Vonia zem a vonia tráva. Chvilami sa zdvihne vánok, upokojujúco zašumí. Je presýtený tuhou, sparenou vôňou zeme, trávy, živice i stromov obsypaných kvetmi.“⁴⁷ „Kúpeme“ sa v opojnej scenérii, vnímanie ktorej „prerývajú“ slová, ktoré stovkám Židov „kradnú rodnú oblohu, polia, lúky, vôňu zeme, dvory, ženy, sestry, deti, matky i starých otcov“,⁴⁸ všetko vzácne, všetko čím

44 Klementová, E.: *Postholokaustová identita*. Nepublikovaná bakalárska práca. MU, Brno 2008, s. 12.

45 Brunclík, J.: Tvorivé vzopätie sa básnika Jána Motulka a etablovanie poézie v kontexte slovenskej literatúry. In: Kerulová, M. a kol.: *Šesťkrát cesta za autorom: habitus staronových tvorcov literárnych dejín*. UKF, Nitra 2010, s. 162.

46 Wetzler, A.: *Čo Dante nevidel*. Milanum, Bratislava 2009, s. 263.

47 Tamže, s. 13.

48 Tamže, s. 13.

boli. Už sú to nielen „ľudia odinakial“, bez spoločenskej pozície, ale ľudia opustení v prázdnom priestore, okradnutí, putujúci kamsi do neznáma.

Dôležitou zložkou sa stáva vnútro duše zmietajúce sa medzi zúfalstvom a nádejou. Pre tých bez perspektívy sa stáva však viera niečím cudzím, vzdialeným. Jedine, čo ovláda ich myseľ, je prirodzený pud sebazáchovy. Paradigmy existencializmu⁴⁹ sú tu tak všade prítomné. Autor pred nami otvára jedinečný svet vyhrotenej nenávisti, kamenisté cesty nielen svojich protagonistov Karola a Valéra, ale aj ďalších. Otvára stredoeurópske dejiny ako cintorín tisícok uhasnutých očí, hromadu ľudských tiel, ktoré sa museli vzdať svojich kufrov, batôžtekov, balíčkov „pozdlž cesty“, ktorá symbolicky vyjadruje odchod starého sveta, jeho istôt a príchodu nového, neistého, zahaleného rúškom tajomstva. „Len sa pozrite na tých chudákov! Pokojní ako ovce v košiari. Boh ich pobil všetkých rad-radom, tie stareny musia teda byť strašne nebezpečné pre ríšu!“⁵⁰ Existenciálne divadlo, ktoré sa pred nami vynára, zadiera koreňky do nášho svedomia. Načrtáva tragický rozmer bytia a sveta zaľudneného mŕtvotami, reality spojenej s príchodmi a odchodmi. Priestor sa nestáva len predmetom zobrazenia, ale prázdnotou, ktorá je pretavovaná vnútorným svetom Karola, nabitého ničotnosťou a deštrukciou všetkého ľudského, zrelativizovaním dovtedajších istôt.

Wetzlerovi protagonisti sú ukotvení medzi dvoma svetmi, v priestore čakania, či v priestore bez mena. Živí ich jedine myšlienka návratu. V zjednocujúcom rozprávaní je práve táto nádej zrastená s únikom, zo zeme nikoho, kde sa denne dotýkajú „plytčiny ľudského bytia“. Vydali sa však na cestu, ktorú však nie je možné len tak opustiť. Je to svet uzavretý, oblasť, ktorú nemožno len tak prekročiť, ba obsiahnuť ani zmyslami. Uzavretosť súvisí s vykorenenosťou z ostatného sveta. Pre tých „v zovretí“ sú spoločné negatívne emócie a zvrátenosť. Objavuje sa pred nami „široká krajina“, sýtená vulgárnosťou a bezmocnosťou, stiesňujúcimi pocitmi a nezmyselnosťou umierania. Autor prostredníctvom Karola zachytáva relativnosť bytia i amorfnosť vecí, jedinečnosť vnútorného sveta každého človeka, ale vyslovuje aj pochybnosti života a smrti.

Karolovi i Valéroví sa nakoniec podarí uniknúť z tohto sveta, zo sveta, kde sa človek stal bábkou či číslom pre iného človeka, dôležitá sa pre nich stáva pamäť. Ich nová cesta sa stáva úsilím znovuobjaviť zmysel slova byť.

Pod Karolom sa rozkrúti pôda a nad ním hviezdnatá obloha; iba s výkrikom zadrží výkrik radosti. Pred nimi je tmavý vrch zaliaty mesačným svetom, hore na vrchu majú byť trigonometrie a za nimi, na druhej strane, rodná zem! [...] A potom ich prekvapí otázkou, ktorú si na úteku neraz nevedeli zodpovedať: – Ku komu sa na Slovensku obrátite? Mamky sú síce aj dnes najspolahlivejšie, ale – veľmi slabé [...] Rozpačito mlčia.⁵¹

Ich vnútorný svet je preniknutý nezabudnuteľnými zážitkami. Aj keď sú zrastení so zemou, nedokážu prekročiť zenit neistoty a pocitu ohrozenia. Sme tak konfrontovaní so stratou identity, s pocitom ich ľudskej osihotenosti „na rodnej pôde [...] doma, pri svojich“.⁵² Tak domov nadobúda iný, neurčitý význam, prináša osciláciu medzi mestami a úkrytmi, naznačuje putovanie, hladáčstvo, nepochopenie. Zažitá sa stáva osudným, bytím mimo hraníc „normálneho života“. Autor to ukotvuje v nasledujúcom obraze:

49 Na okraj len podotýkame, že paradigmy existencializmu s vojnovou tematikou úzko súvisia. Vojnová deštrukcia totiž prirodzene ústi do existencialistických ničotných polôh. Ako na to upozornila česká historička dejín filozofie Popelová, práve zo zákopov a dunenia diel sa existencializmus ako filozofický smer „rodí“. Pozri o tom: Antošová, M.: Fenomén existencializmu v Tatarovej Rozprávke o prichádzajúcej jari. In: *Literárnovedné štúdie III*. UKF, Nitra 2003, s. 122–133.

50 Wetzler, A.: *Čo Dante nevidel*. Milanium, Bratislava 2009, s. 65.

51 Tamže, s. 206–207.

52 Tamže, s. 209.

Hučanie lietadiel už zaniklo, lúče reflektorov ešte stále olizujú ľahké, našuchorené obláčky... Čistinka celkom zjasnela a poskrúcané stromy okolo nej vytvorili fantastické obrázky. [...] Jozef pozrie na fosforujúce hodinky, potom sa obzrie ešte raz vľavo. Podíde niekoľko krokov k vatre. Náhle zastane. Nie, tam nemôže ísť. Čo tam bude? Je ešte stále číslom, nemôže sa (a možno už ani nevie) bezstarostne smiať a zabávať. O čom by sam s nimi rozprával. Možno by začal hovoriť. A neuverili by. [...] Vracia sa smutne späť a pomaly kráča hore čistinkou. Obráti sa smerom k mestu, zahľadí sa na ta, kde tuší Horňáčkovu chalupu. Neuverili! Ani teraz! Kto tomu uverí potom, keď fašisti zahľadia všetky stopy po zločinoch? Kto podá dôkazy, keď všetkých očíslovaných vyničia? Obráti sa, vytiahne pištoľ a zájde ešte trochu vyššie ku kolibe, v ktorej s Jankom spávajú.⁵³

Zdrojom Karolovho odcudzenia je odstup a nemožnosť identifikácie s okolím i napriek priestorovej blízkosti. Ako v iných existencialistických súvislostiach uvádza M. Antošová: „Sartrov reálny múr, štyri steny, sú v tomto prípade opísané/dané imaginárne.“⁵⁴ Postava „prežíva krízu v samote svojho ohraničeného priestoru“⁵⁵ (svojho subjektu), do ktorého sa na základe zdrvujúcej deštruktívnej empirie už nikto a nič nemôže dostať. Otvorenosť diela – neukončenosť príbehu – vedie nás k záveru o konštituovaní identity hrdinu ako priesečníka kolektívnej a individuálnej skúsenosti, zabúdania a pamäti.

Minulosť ako príznak: totožný príbeh – odlišná sebaidentifikácia

I napriek totožnej debovej línii R. Vrbove mechanizmy sebayjadrovania protagonistov sú rozšírené o revoltu, vzburu proti štrukturalizácii sveta, kde sa na Žida nazerá ako na druhoradého občana. Svet sa nekonštruje ako obraz pokoja, ale ako zápas. Nie to únik do zakonzervovaného sveta ako u A. Wetzlera, ale úsilie o pretváranie hodnôt sveta podmieneného iracionálnymi parametrami. Protagonista – autor – sa však dobrovoľne nevzdáva, usiluje sa uniknúť, vyhnúť neúprosnej realite, ktorá naňho číha z každého kúta. No únik činí z mladého chlapca tuľáka prestupujúceho hranice miest a štátov. Vytváranie svedectiev o neúprosnej realite je opäť zjednocujúcim prvkom tohto priestoru, ktorý autor modeluje na základe svojho prirodzeného videnia. Román je tak životná maľba, postulujú ľudské jednanie, antidemokratické princípy a teror, ako zákonité prejavy homogenizácie spoločnosti, v dôsledku ktorých sú jedni vystavení napospas osudu, a druhí sa zmietajú v „ošiali ideológie“. Autor sa však usiluje preklenúť priepasť medzi etickým a politickým, racionálnym a mýtotočným.

Odhodlanie protagonistovi rozhodne nechýba. Túžba žiť tvorí v „priestore ničotnosti“ spojivo medzi týmito nezlučiteľnými svetmi.

Je možné tady žít? Chvilí možná. Byla to podivná konverzace... Věděl jsem přesně, co se mi Erwin pokouší říci. Snažil se mi sdělit, že tady všichni umřeme. Měl jsem ten verdikt přijmout. Koneckonců znal Majdanek a byl inteligentní. Já mu ale nevěřil. Ostatní možná zemřou. To bylo jisté. Já jsem ale chtěl žít.⁵⁶

Hrdinovi nejde len o manifestáciu potreby transformácie spoločnosti, ale dokumentuje pragmatický postoj k životu: poznať, porozumieť, odhaliť tajomstvá tzv. „očistca“ a osnovať plán úteku. Podstatné bolo nájsť cestu z továrne na smrť, ktorú mu dláždila „neprekonateľná vôľa k životu“.

Sebaurčenie protagonistu, ktorý je zároveň aj rozprávačom, tak postulujú hodnoty ľudskej, existenciálne. V tomto definovaní seba vo svete sa mu však zdá anomáliou ľudská ľahostajnosť k iným:

53 Wetzler, A.: *Čo Dante nevidel*. Milanium, Bratislava 2009, s. 254.

54 Antošová, M.: *Dominik Tatarka v kontexte existencializmu*. FF UKF, Nitra 2011, s. 62.

55 Tamže, s. 62.

56 Vrba, R.: *Útekl jsem z Osvětimi*. Prel. I. Hrdličková, T. Pěkný. Sefer, Praha 2007, s. 76.

„Nějak se nám zdálo, že není úplně v pořádku, aby svět šel dál, zatímco Osvětim běží naplno, že se lidé smějí a žertují a pijí a milují se, zatímco milióny umírají a my bojujeme o holý život.“⁵⁷ No svoju identitu sa neusiluje nájsť v minulosti, usiluje sa od nej „zoufale, tvrdě oprostít“. No ich vnútorný svet je prenasledovaný závanom smrti drieme v jeho podvedomí.

*Snažili jsme se uniknout sami sobě a svým myšlenkám. Ale na hladinách slovenských potoků, podél nichž jsme se procházeli, se zrcadlily tváře, které už nikdy nespátříme. Vraceli jsme se do míst, kde jsme si hráli před válkou, a snažili se zachytit téměř zapomenuté radosti. Avšak dlažební kostky ulic byly potřísněné krví lidí, které jsme znávali.*⁵⁸

Teda z nastoleného citátu je evidentné, že identifikácia je zakotvená v rodine a v spoločenských vzťahoch, ktoré bezprostredne určujú význam priestoru ako domova. No zároveň, ako poznamenáva J. Brunclík, „sa akoby čiastočne dostával nad realitu skutočného stavu bytia, determinovaného vtedajšou, už naplno bujnajúcou atmosférou vojnového života,“⁵⁹ zároveň znie ako prosba, výstraha pred egoistickými pohnútkami ľudského konania a politikou, ktorá dokáže človeka vykoreniť, naplniť pocitmi zúfalstva, beznádeje i odcudzenia.

Záver

Uvedený prienik do spôsobu stvárňovania postáv je prejavom nielen krízy identity, existencie niekoľkých typov identít, ale aj príkladom rozpadu tradičného chápania židovskej identity danej výlučne náboženstvom, i keď len prostredníctvom literárneho stvárňovania. Teda tak ako zdôrazňuje A. Slavkovský: „Proces hľadania ľudskej identity sa nikdy nedeje v nejakom vzduchoprázdne, ale je vždy zasadený do určitého sociálneho kontextu a do konkrétnych medziludských vzťahov.“⁶⁰ Prostredníctvom nami nastoleného rámca sa zdôrazňuje fakt, že:

*Identita představuje propojení nového se starým, rovnováhu mezi vnímáním a tlaky, přeformováváním předané tradice se současnými kulturními hodnotami. Existuje celá škála hodnot pro formování identity: rodinná historie, židovská historie, národní identita, evropská kultura, morální a etické hodnoty, holocaust, Izrael, postoj ke křesťanství, postavení menšin a další vnější faktory. Židé mají v podstatě značný rozsah možností budování své identity. Nemusí se identifikovat s jedinou danou sociální identitou nebo jediným daným postojem [...].*⁶¹

Práve aj prostredníctvom nastoleného kontextu možno hovoriť o stredoeurópanstve ako charakteristike abstrahujúcej „dedičstvo rozpoltenosti“ i plurality identít.

Literatúra

Antošová, M.: Fenomén existencializmu v Tatarkovej Rozprávke o prichádzajúcej jari. In: *Literárnovedné štúdie III*. UKF, Nitra 2003, s. 122–133.

57 Vrba, R.: *Utekl jsem z Osvětmi*. Prel. I. Hrdličková, T. Pěkný. Sefer, Praha 2007, s. 78

58 Tamže, s. 78..

59 Brunclík, J.: *Mystifikácie básnických juvenílií Svetoslava Veigla*. In: Tučná, E. (eds.): *Invenie, interpretácie, mystifikácie III*. UKF, Nitra 2009, s. 70.

60 Slavkovský, A.: *Hľadanie identity a otázky tolerancie*. In: Palenčár, M. (eds.): *Hľadanie ľudskej identity*. UMB, Banská Bystrica 2004, s. 174.

61 Segerová, V.: *Diskuse o židovské identitě. Lidé města, S, 2003, č. 10* [online, cit. 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.lidemesta.cz/index.php?id=508>>.

Antošová, M.: *Dominik Tatarka v kontexte existencializmu*. FF UKF, Nitra 2011.

Bárcziová, Ž.: *Menynek és földnek*. Madách-Posonium, Bratislava 2009.

Baumann, A.: *Co by měl každý vědět o židovství*. Kalich, Praha 2000.

Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*. Prel. J. Ogrocká. Slon, Praha 2003.

Brunclík, J.: *Mystifikácie básnických juvenílií Svetoslava Veigla*. In: Tučná, E.: *Invenie, interpretácie, mystifikácie III*. UKF, Nitra 2009, s. 67–78.

Brunclík, J.: *Tvorivé vzopätie sa básnika Jána Motulka a etablovanie poézie v kontexte slovenskej literatúry*. In: Keruľová, M. a kol.: *Šesťkrát cesta za autorom: habitus staronových tvorcov literárnych dejín*. UKF, Nitra 2010, s. 139–164.

Đurica, M.: *Dejiny Slovenska a Slovákov*. 2. dopl. vyd., SPN, Bratislava 1996.

Človek bez osudu [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.nfa.cz/res/data/007/001036.pdf>>.

Človek bez osudu [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <[http://hu.wikipedia.org/wiki/Sorstalans%C3%A1g_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Sorstalans%C3%A1g_(film))> (film).

Ferenčuchová, S.: *Mnoho miest v jednom: Odráža vzťah k priestoru sociálne pozície skupín cudzincov?* [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.migraceonline.cz>>.

Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.

Frišo, P.: *Pius XII. a II. svetová vojna* [online, citováno 1. 6. 2011] Dostupné na www: <http://www.valka.cz/clanek_601.html>.

Gažová, V.: *Súradnice kultúry*. UCM, Trnava 2003.

Gbürová, M.: *Ideové zdroje holokaustu*. In: Majkútová, A. (eds.): *Fenomén holokaustu: zborník z medzinárodnej konferencie*. Bratislava 2008.

Hitler, A.: *Mein Kampf*. Prel. a koment. R. Vyskočil. ARA, Bratislava 2000.

Jakubovská, V.: *Od sugestívnej deformácie mimetického obrazu sveta k bezpredmetnosti*. FF UKF, Nitra 2008.

Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Rozmluvy, Praha 2007.

Klementová, E.: *Postholokaustová identita*. Bakalárska práca. MU, Brno 2008.

Koltai, L.: *Človek bez osudu* [DVD]. András Hámori, 2005.

Kováčová, Z.: *Význam jazykovej analýzy textu pre formovanie komunikačnej kompetencie*. UKF, Nitra 2010, s.59

Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Prostor, Praha 1990.

Kundera, M.: *Únos západu*. In: Havelka, M., Cabada, L. (eds.): *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy*. ZČU, Plzeň 2000, s. 102–137.

Lendvai, P.: *Tisíc let maďarského národa: tisíc let vítězství v porážkách*. Academia, Praha 2002, s. 324–339.

- Masaryk, T. G.: *Ideály humanitní. Problém malého národa. Demokraticismus v politice*. Zost. J. Navrátil. Melantrich, Praha 1990.
- Nižňanský, E.: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredo európskom kontexte*. Universum, Prešov 1999.
- Peleyová, M.: *Námety na využitie dejín a kultúry Židov pre výchovu žiakov k tolerancii*, 2003. [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.infovek.sk/predmety/nos/prirucky/prirucka02.pdf>>.
- Pražák, R.: *Maďarsko*. Libri, Brno 2005.
- Salner, P.: *Prežili holocaust*. Veda, Bratislava 1997.
- Segerová, V.: Diskuse o židovské identitě. *Lidé města*, 2003, roč. 5, č. 10 [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.lidemesta.cz/index.php?id=508>>.
- Szlachcicowa, I.: *Našinci a cizinci. Mentální orientace a kulturní obraz cizinců v pohraničí* [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.lidemesta.cz/index.php?id=540>>.
- Slavkovský, A.: Hľadanie identity a otázky tolerancie. In: Palenčár, M. (eds.): *Hľadanie ľudskej identity*. UMB, Banská Bystrica 2004, s. 174–178.
- Stasiuk, A.: Tisícročné sumce čakajú v zátokách [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://komentare.sme.sk/c/3245242/tisicrocne-sumce-cakaju-v-zatokach.html#ixzz1F4jVCXBi>>.
- Szentesiová, L.: Plný hrniec nostalgie. *Romboid*, XLV, 2010, č. 10, s. 87–89.
- Šabo, M.: *Protesty biskupov proti „židovskému kódexu“ a deportáciám židov* [online, citováno 1. 6. 2011] Dostupné na WWW: <<http://martinsabo.blog.sme.sk/c/86510/Protesty-biskupov-proti-zidovskemu-kodexu-a-deportaciam-zidov.html#ixzz1AWohFmxJ>>.
- Šišjaková, J.: Židovská rodina v konfrontácii s povojnovou situáciou a antisemitizmom na Slovensku (1945–1948). *Forum Historiae*, 3, 2009, č. 1, s. 12 [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <http://www.forumhistoriae.sk/FH1_2009/texty_1_2009/sisjakova.pdf>.
- Vrba, R.: *Utekl jsem z Osvětmi*. Prel. I. Hrdličková, T. Pěkný. Sefer, Praha 2007.
- Wetzler, A.: *Čo Dante nevidel*. Milanium, Bratislava 2009, s. 206.
- Zelenka, M.: *Střední Evropa v souvislostech literární a symbolické geografie*. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2008.
- Žilka, T.: *(Post)moderná literatúra a film*. UKF, Nitra 2006, s. 130–132.
- Židovská skupinová stratégia* [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.lidemesta.cz/index.php?id=508>>.
- Žižek, S.: *Ide aj o predstavy: holocaust medzi mlčaním a smiechom* [online, citováno 1. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.noveslovo.sk/archiv/2000-44/otrendoch.html>>.

Bratislavský humanistický krúžok v 16. storočí. Migráciou ku kultúrnej výmene

Natália Rusnáková

Jedným z dôsledkov tureckej expanzie v 16. storočí bolo, že sa na územie dnešného Slovenska presťahovali početné štátne a kultúrne inštitúcie. Bratislava sa z rozhodnutia panovníka Ferdinanda I. Habsburského stala v roku 1536 hlavným mestom Uhorského kráľovstva, ktoré zahŕňalo územie dnešného rakúskeho Burgenlandu, Slovenska, západného Chorvátska a severozápadného Maďarska. Od roku 1542 sa stala aj sídlom snemu a od roku 1563 bola korunovačným mestom. Okrem toho tu sídlili mnohé súdy a Uhorská komora, prepošstvo aj kúria ostrihomského arcibiskupa.

Podľa vzoru cudzokrajných učených spoločností vznikali v Uhorskom kráľovstve podobné zoskupenia, zvyčajne pod patronátom politicky vplyvnej osoby. Humanistické spoločnosti a literárne krúžky boli v zaalpskom prostredí podmienené reformačným hnutím *devotio moderna*, ktoré vyzdvihovalo individuálny a mystický prístup k zbožnosti. Už v roku 1490 založil Konrád Celtis¹ v Budíne spolok *Sodalitas litteraria danubiana*, ktorý sa neskôr presťahoval do Viedne.² Medzi najvýznamnejšie³ spolky patrila bratislavská spoločnosť básnikov, ktorej patrónom bol Štefan Radetius, varátsky a jágerský biskup a kráľov miestodržiteľ, v rokoch 1568–1586 predseda uhorskej komory. Ten vo svojom dome hostil mnohých významných učencov, z ktorých väčšinu podporoval a viedol už jeho predchodca biskup Mikuláš Oláh. Radetius okolo seba v Bratislave sústredil osobnosti, akými boli Nicasius Ellebodus (filológ a lekár), Mikuláš Istvánffy⁴ (historik a básnik), Juraj Purkircher (lekár, botanik a básnik), Ján Sambucus Trnavský (básnik, historik Maximiliána II, lekár a filológ), Eliáš Kor-

1 Celtis pôsobil aj na univerzitách v Krakove a vo Viedni. Por.: Almási, G.: *The uses of humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589) and the republic of letters in East Central Europe*. Brill, Leiden 2009, s. 27.

2 Por.: Čajková, J.: Umelecké slovo v období renesancie. In: *Slovenské divadlo. Revue dramatických umení*. Kabinet divadla a filmu SAV, 57, 2009, č. 2–3, s. 152–160.

3 V samotnej Bratislave vznikli v 16. storočí dva literárne krúžky: prvý okolo Martina Rakovského (patrili sem aj Zachariáš Mošovský či Pavol Fabricius), druhý okolo spomínaného Radetia. Iné spoločnosti vznikli napr. v Trenčíne v 60. rokoch 16. storočia pod patronátom Ladislava Popela z Lobkovic (vedúcou osobnosťou bol Valerián Mader a členmi Šimon Jesenský, Peter Baroš, Martin Rakovský, Mikuláš Mader, Adam Macák, Albert Husselius, Ján Pruno, Juraj Koppay a i.), na Liptove a na Spiši. Koppay je napr. autorom známeho diela *Vita aulica* (1580), ktoré venoval pražskému arcibiskupovi Antoniovi Brusovi. Tvrdí v ňom, že je lepšie ostať v exile ako byť otrokom nepoctivej práce a peňazí: „Exiliumque sequi, sequi et immutabile fatum / este melius parto male quam servire labori / est neque virtutis miseris nocuisse colonis”. (vv. 38–40) (por.: Frimmová, E.: *Renaissance et humanisme en Slovaquie*. In: *Renaissance et réform*. Vol. XXII, num. 2, printemps 1998, s. 19–41. Canadian Society for Renaissance studies et. al., Toronto 1999). Intelektuálne spoločnosti a ich členovia boli často blízkymi priateľmi, alebo medzi sebou spolupracovali. Dokazuje to nielen spomínaný epigram Juraja Purkirchera, ktorý venoval do Rakovského zbierky, ale napr. aj Rakovského báseň na trenčianskeho župana Ladislava Popela ml., v ktorej ho chváli za to, že ako hodnostár verný cisárovi podporuje a ctí si múzy (por.: Okál, M.: *Život a dielo Martina Rakovského*. In: Rakovský, M.: *Zobrané spisy*. SPN, Bratislava 1974, s. 252).

4 Istvánffy bol jedným z Oláhových chránencov. Poslal ho na štúdiá do Padovy (1552–1556) a potom ho u seba zamestnal ako sekretára.

vín (básnik), Carolus Clusius⁵ (cisársky botanik), či Hugo Blotius (vychovávateľ kancelárových detí a cisársky knihovník). Väčšinou to boli bývalí študenti padovskej univerzity, ktorá bola pre uhorských katolíckych študentov prestížnou zastávkou.⁶ Uhorskí humanisti podľa vzoru talianskeho kardinála Pietra Bemba, ktorý si v záhrade zasadil platan a okolo pomyselného centra sústreďoval talianskych učencov, zasadili v Radetiovej záhrade lipu, ktorú zasvätili Apolónovi, ochrancovi múz.⁷ Básnictvo bolo okrem politickej aj prestížnou záležitosťou, úspešný básnik mohol od dvora dostať čestný titul *poeta laureatus*.

Vzdelanostné formovanie osobností bratislavského krúžku nebolo monotematické ani monokultúrne, všetci sa dostali do intenzívneho a dlhodobého kontaktu s cudzími kultúrami. Ján Sambucus (1531–1584) sa napríklad ako desaťročný zapísal na viedenskú univerzitu, potom študoval u Joachima Cameraria st. v Lipsku, neskôr v reformovanom Wittenbergu, katolíckom Ingolstade a Štrasburgu. Titul magistra slobodných umení získal v Paríži, v štúdiách pokračoval v Padove. Tu sa stal vychovávateľom Oláhovho synovca Juraja Bonu a získal aj doktorát z medicíny. V roku 1553 prvýkrát vycestoval pod Oláhovým patronátom do Talianska. V rokoch 1557–9 prednášal ako čestný prednášateľ na univerzite v Bologni. Od pobytu v Taliansku sa venoval textovej kritike, ktorá bola v tom čase horúcou témou talianskych učencov. V roku 1555 Padovu opustil, ale niektoré emblémy venoval svojim spolužiakom. Ako cisársky knihovník cestoval za rukopismi po celej Európe: v roku 1558 do Benátok a Padovy, v rokoch 1562–3 bol v Janove, Ríme, Neapole, Viterbe a Brindisi, počas pobudol v Paríži. Vybudoval si jednu z najväčších a najzaujímavejších súkromných knižníc vo vtedajšej Európe.⁸ V roku 1563 sa v sprievode budúceho cisárskeho botanika Clusia vybral z Talianska do Gentu, do Viedne sa vrátil o rok neskôr.⁹ Sambucus okrem inej činnosti vypracoval aj mapy Transylvánie a Uhorska, ktoré neskôr publikoval aj Ortelius v atlase *Theatrum orbis terrarum* (1570).¹⁰ Do bratislavského krúžku dochádzal z Viedne a počas pobytu v meste býval u Purkirchera. Aj to je dôkaz, že migrácia v rámci habsburskej literárnej republiky nezapríčiňovala pocit odcudzenia, ale naopak domova vo viacerých krajinách a prostrediach. Juraj Purkircher (1535–1578) získal titul magistra na univerzite vo Wittenbergu, kde tkvejú korene jeho melanchtonovskej orientácie. Lekárstvo študoval v Padove, kam sa zapísal pod menom Georgius Purkircher Bresburgensis. Inak používal latinizujúce prídomy Posoniensis/Pisoniensis. Okrem lekárskej praxe sa venoval básnictvu. Bol Sambucovým aj Bloti-

ovým blízkym priateľom, styky udržiaval aj s básnikom trenčianskeho krúžku Martinom Rakovským, ktorému ešte pred odchodom do Padovy v roku 1559 do knižky *Libellus de partibus* napísal báseň.

Na druhej strane spektra bratislavského básnického krúžku stojí imigrant Nicasius Ellebodus Casletanus (1535, Kassel – 1577, Bratislava), flámsky učenec. V rokoch 1549–1554 bol zapísaný na univerzitu v Loevene, kde študoval okrem iného aj gréčtinu. V nasledujúcich dvoch rokoch navštevoval Collegium Germanicum v Ríme, v roku 1557 sa ocitol vo Viedni, kde sa stretol s Mikulášom Oláhom. Zrejme na jeho pozvanie prišiel do Uhorska a už v roku 1560 pôsobil ako trnavský kanonik, o čom svedčí reč *Oratio de auctoritate conciliorum in synodo dioecisana provinciali Nicolao Olaho archiepiscopo Strigoniensi mense aprili 1561 celebrata, recitata*.¹¹ Nasledujúci rok začal pracovať ako profesor gréčtiny na Univerzite v Trnave. Vďaka kanonickému benefíciu (bol kanonikom ostrihomskej a bratislavskej diecézy) mohol Ellebodus pokračovať aj v štúdiu v Padove (1561–1571), kde získal diplom doktora filozofie a medicíny. Práve v Padove sa zoznámil s talianskymi humanistami, s ktorými udržiaval styky.¹² V roku 1571 sa vrátil do Bratislavy na pozvanie svojho nového predstaveného, varádskeho a jágerskeho biskupa Štefana Radetia. V Radetiovom dome býval ako lekár až do svojej smrti, ale venoval sa hlavne filológii. Ellebodus mal k dispozícii Radetiovu knižnicu, no stále sa sťažoval na nedostatok potrebných kníh. Vlastnú knižnicu si dal poslať z Padovy viedenskou poštou až v roku 1575 a listami pravidelne prosil priateľa Pinelliho, aby mu poskytol svoje. Uhorskí humanisti neboli natoľko zbehlí v gréckej filológii a v otázkach Aristotelovej *Poetiky*, aby mohli byť Ellebodovi rovnocennými diskutérmi. Oslovoval preto padovských priateľov a žiadal ich o rady a názory pri prepise a preklade tohto diela. Bratislavských intelektuálov využíval najmä na získavanie informácií o miestnych zemepisných pomeroch a reáliách, o dejinách zaalpských krajín a prírodných vedách. Prírodovedcovi Pinellimu poskytoval informácie o flóre, faune, geológii, posielal mu aj botanické a mineralogické vzorky. Z hľadiska humanistickej kultúry je dôležité, že v listoch podáva a žiada informácie o nových knihách, či o pripravovaných edíciách starých kníh, ktoré sú dostupné len v Taliansku alebo len za Alpami.

Bratislavskí humanistickí intelektuáli prežívali a tvorili jednak vďaka mecenášom, jednak vďaka svojmu „civilnému“ zamestnaniu: Rakovský bol napríklad zamestnancom finančnej Uhorskej komory, Ellebodus aj Purkircher vykonávali lekársku prax. Literárna a filologická činnosť boli nehonorované aktivity, ktoré však považovali za hlavnú náplň svojej tvorby (vyjadruje to aj Ellebodus v jednom z priložených listov). Vzťahy talianskeho a uhorského humanizmu sa budovali predovšetkým na univerzitnej platforme. Mnohí uhorskí študenti si vyberali talianske univerzity (najmä Padovu a Ferraru) najmä kvôli náboženskej orientácii¹³ a tam nadviazané priateľstvá udržiavali prostredníctvom korešpondencie. Samotný Ellebodus udržiaval živú korešpondenciu s humanistami svojej doby.¹⁴ Padovská univerzita, podobne ako ostatné, združovala svojich študentov do spolkov na základe ich pôvodu (v dnešnom chápaní na základe štátnej príslušnosti alebo národnosti). Jej špecifikom bolo

5 O Clusiovom vzťahu k uhorskému humanizmu: Savoia Ubriszy, A.: *Some aspects of Clusius's Hungarian and Italian relations* [online, cit. 22.11.2010]. Dostupné z WWW: <http://www.knaw.nl/publicaties/pdf/20061066_Clusius_12.pdf>. Vieme, že na ceste z Neapola do Nizozemska cez Augsburg sprevádzal Clusia Purkircher, ktorý so sebou ako nadšený botanik niesol vzorky semien rastlín.

6 V Padove študovali okrem iných Ján Henckel, Michal Pannonius, gróf Gašpar Raškai, Mikuláš Keglevič, Ján Sambucus, Juraj Purkircher, Nicasius Ellebodus, Ladislav Kubíny, Ján Jesenský, gýmešský barón František Forgáč, Juraj Doboš Trnavský, Imrich Lippay, Thurzovci, Mikuláš Istvánffy, Andrej Dudith, Juraj Draškovič, či Žigmund Torda, radca Uhorskej komory v Bratislave.

7 Por.: Kovács-Romano, Zs.: Nicasius Ellebodus Casletanus tra Padova e Posonio. In: *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano ed umanesimo europeo. A cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi*. Nuovi Orizzonti, Milano 2001, s. 679–690. O kultúrnych a literárnych vzťahoch medzi Talianskom a Uhorským kráľovstvom: Horányi, M. – Klaniczay, T. (eds.): *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*. Budapest 1967, s. 113–133; Angyal, A.: Tradizione neoplatonica e umanesimo ungherese. In: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*. Firenze, 1965, s. 389–397.

8 Podľa záznamov Sambucus vlastnil vyše 3300 tlačených zväzkov, vyše 200 rukopisov a niekoľko desiatok notových textov. Por.: Zrubec, L.: *Osobnosti našej minulosti*. SPN, Bratislava 1991, s. 160.

9 Por. Vantuch, A.: *Ján Sambucus* [online, cit. 24.9.2010]. Dostupné z WWW: <www.snk.sk>.

10 Visser, A.S.Q.: *Joannes Sambucus and the learned image. The use of the emblem in late-renaissance humanism*. Brill, Leiden 2005.

11 Okál, M.: *Život a dielo bratislavského humanistu Juraja Purkirchera* [online, cit. 22.11.2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.snk.sk>>.

12 Zoznámil sa s Paolom Manuziom, padovským profesorom Carlom Sigoniom, Pietrom Vettorim, Antoniom Riccobonim, Gianvincenzom Pinellim a s Grékom Michaelom Sophianom. Vďaka priateľstvu s Pinellim spoznal okruh jeho priateľov, ktorí ho doma navštevovali: lekár Girolamo Mercuriale, inžinier Domenico Francesi, vydavateľ medicínskej literatúry Paolo Aicardio, matematik Giuseppe Moletti, či botanik Melchiorre Guilandino.

13 Padova bola liberálna a ústretová voči protestantským uhorským študentom, u ktorých bola popri Wittenbergu najpopulárnejšia.

14 Patrili k nim nielen jeho krajanovia Obertus Giphanius, Adrianus van der Mylen, Hugo Blotius, Carolus Clusius, ale aj spomínaní Oláh, Antal Verančič, Sambucus, Manuzio, Vettori, Joachim Camerarius mladší, Sophianos, Pinelli, Mercurial, Guilandino, či Aicardio.

medicínske zameranie (už v 16. st. sa tam robili pitvy), zatiaľ čo Ferrara sa zameriavala literárne. Padova sa považovala za elitnú šľachtickú školu (Almási uvádza, že 65 percent študentov boli šľachtici¹⁵). Karty národnostno-identitnej situácie na univerzite v Padove zamiešala bula pápeža Pia IV., podľa ktorej mohol dostať diplom z padovskej univerzity len študent, ktorý prisahal vernosť pápežovi. To samozrejme robilo problém protestantským študentom až do doby, keď benátska vláda navrhla, aby študenti robili skúšky nie z moci rektora, ktorý bol pápežským prelátom, ale zo štátnej moci benátskej republiky.¹⁶ Uhorskí študenti riešili v reformačnom období otázku svojej národnosti špecificky: príslušnosť k protestantom vyjadrili zápisom k nemeckému národu, ale označili sa ako „Pannonius“, aby vyjadrili svoj zemepisný a etnický pôvod. S literárnymi krúžkami sa uhorskí študenti zoznámili práve v Padove. Tu vyvíjali činnosť krúžky padovských a benátskych patricijov, akými boli Pietro Bembo, Paolo Manuzio, Gianvincenzo Pinelli a i. Styky s vydavateľom Manuziom udržiavali aj Sambucus, Ellebodus, Dudith a i. Pinelli a Vettori neboli bratislavskému prostrediu familiárni, styky s nimi udržiaval najmä Flám Ellebodus.

Iným centrom univerzitného formovania uhorských humanistov, najmä tých, ktorí mali reformačnú náboženskú príslušnosť, bol Wittenberg, kde pôsobil Filip Melanchton. Okrem iných tu študoval aj Martin Rakovský a to na podnet rektora bardejovskej školy Leonarda Stöckela. Nebolo však pravidlom, že študenti reformačných stredných škôl sa zapisovali len na reformačné univerzity. Sambucus aj Purkircher prešli wittenberskou školou, ale neskôr sa formovali aj v talianskom prostredí (Padova, Bologna). Rakovský vo Wittenbergu pobudol rok, potom pôsobil v Prahe: aj on si na živobytie zarábala výučbou (učil gréčtinu na pražskej univerzite a popri tom viedol súkromnú školu), ale jeho hlavnou intelektuálnou náplňou bolo členstvo v Hodějovského básnickom krúžku. Rakovský je príkladom integrácie cudzinca na platforme humanistickej intelektuálnej vrstvy. Ako Slovák – štátny príslušník Uhorského kráľovstva a zároveň protestant (čo sa vyjadrovalo prídcomkom Pannonius) sa integroval najprv do pražského intelektuálneho prostredia, potom do prostredia kališnického mesta Louny. Integrovaním nástrojom bol nielen jazyk (tvoril v latinčine), ale aj náboženské vyznanie. Vo svojich dielach (napr. v zbierke básní a epigramov *Decriptio urbis Lunae Boiemicae*, 1559) neuvádza pri opisovaných domácich osobnostiach ich národnosť, spor Čechov a Nemcov ignoruje. Iné národnosti označuje anticizujúcimi názvami, napr. Poliakov uvádza ako Sarmatov, Uhrov paušálne ako Pannónov.¹⁷

Uhorský humanizmus 16. storočia sa líšil od talianskeho v niekoľkých bodoch: najvýraznejším bola absencia veľkých miest s rozvetvenou sociálnou štruktúrou, na druhej strane habsburská monarchia predstavovala celok geopoliticky heterogénnych krajín, ktoré sa usilovala zjednotiť aj spoločnou vysokou kultúrou. Bádajúci však európsky humanizmus charakterizujú ako polycentrický, nemožno teda všetky javy uhorského humanizmu usúvzťažňovať k jedinému talianskemu alebo nemeckému centru.¹⁸ Inou črtou bola neustála migrácia intelektuálnej špičky po celej európskej literárnej republike ako po domovskej krajine, čo prispievalo k eliminácii xenofóbnych prejavov vtedajších Európanov takmer na minimum. Dokazuje to jeden z listov Nicasia Ellebodia priateľovi Pinellimu, v ktorom vysvetľuje, kde sa mieni natrvalo usadiť.¹⁹

15 Srov: Almási, G.: *The uses of humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589) and the republic of letters in East Central Europe*. Brill, Leiden 2009, s. 46.

16 Tamtéž, s. 38–41.

17 Okál, M.: *Život a dielo Martina Rakovského*. In: Rakovský, M.: *Zobrané spisy*. SPN, Bratislava 1974, s. 10–14.

18 Srov: Almási, G.: *The uses of humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589) and the republic of letters in East Central Europe*. Brill, Leiden 2009, s. 25–30.

19 Listy sú uložené v Ambroziánskej knižnici v Miláne (D 196 inf 1-112, R 126 sup. 101, S 106 sup. 3–5). Pri ich prepise sme sa riadili podobnými zásadami ako autori publikácie *Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy. Une correspondance entre deux humanistes. Éditée par Anna Maria Rauget*. Leo S. Olschki, Firenze 2001. Preklad

Najváženejší môj pane

Vrátil som sa do Bratislavy a našiel Vaš túžobne očakávaný list, ktorý ma vôbec nesklamal, lebo bol plný úvah, učenosti a láskavosti. [...] Purkircher je mimo krajiny. Hneď ako príde, spolu uvidíme, čo sa dá robiť a vynaložím všetku snahu. Vy a Mercurial ma naliehavo a láskavo napomínate, aby som myslel na domov, kde sa chcem usadiť. Nemyslím na iné a o toto sa najviac starám. Nemôžem sa rozhodnúť, ak sa najprv neporozprávam s príbuznými, čo vyriešim hneď, ako aj sťahovanie. Pretože nevidím istý a stály odpočinok vo Flámsku a ja chcem žiť v pokoji a odpočinku a venovať celý život štúdiu, ľahko sa rozhodnem, že sa presťahujem do Talianska, lebo je to zem, kde budete aj Vy, komu ponížene ďakujem, že aj v tomto mi ponúkate svoju priazeň. V Ríme by som nemohol veľmi liečiť, lebo zaalpčania z tej krajiny takmer odišli a Taliani sa vždy radšej obrátia na niekoho, kto je z ich krajiny a nie na mňa, alebo na nejakého Francúza, ak tam bude. [...] Nechcem viac vykonávať toto mechanické, zlé, namáhavé remeslo, nehodné múdreho muža, pokiaľ ide o prax, aj keď pokiaľ ide o teóriu, je vznešené a hodné kniežat [...] Zatiaľ ma držte vo Vašej zvyčajnej láskavosti a neprestávajúce mi pomáhať dobrými a vernými radami. Porúčam sa Vašej láskavosti a želám Vám spokojnosť a šťastie. Z Bratislavy 8. augusta 1572.

Váš najoddanejší služobník Nicasius Ellebodus

Ďalší list Ellebodia Pinellimu dokumentuje výmenu informácií o miestnych pomeroch:

Najctenejší a vážený môj pane

V Nitre som bol asi 15 dní a v ten deň, ako som odtiaľ odchádzal, mi monsignor do Nitry poslal veľký balík listov. Povedal, že boli z Talianska, ale doteraz som ten balík nedostal a myslím, že sa stratil. To ma veľmi mrzí, najmä ak boli tie listy od Vás alebo od Mercuriala či Guilandina. Urobím, čo sa bude dať, aby som ho získal. Posielam Vám časť Poetiky a anotácií. Napíšte mi otvorene Vaš názor, či sa Vám niečo nepáči v otázke štýlu alebo pojmov. Podobne ohľadom iných miest, o ktorých som Vám písal a slúbili ste, že mi pošlete Vaše riešenia. Ja sa vo Vašich miestach nevyznám. [...] Nitrianske synodálne dekréty poukazujú na starú kresťanskú obyčaj, preto som si myslel, že by ste ich radi videli. Krajinský snem budeme mať 2. februára, uvidím, či budem vedieť niečo vyriešiť. [...] Iné mi nateraz netreba. Zo srdca sa Vám porúčam a zdravím všetkých doma. Z Bratislavy 26. januára 1572.

Váš oddaný služobník Nicasius Ellebodus Casletanus.

Pomýlil som sa. Myslel som, že 8. tam pôjde istý brátra. No teraz mi vraví, že sa pôjde až v polovici pôstu. Potom Vám teda pošlem tie veci, o ktorých som predtým vravel. Nateraz Vám nepošlem nič, len tú knižočku o Etymológii [...] v nemčine, ktorú som skopíroval. Ďalšou poštou pošlem začiatok parafrázy. A brátra, keď sa pôjde, dám synodálne ustanovenia z Nitry. Porúčam Vám to, čo je v prílohe.

listov urobila autorka tohto článku. Pinelli si vybudoval azda najväčšiu knižnicu vo vtedajšej Európe, ktorú sprístupnil vybraným záujemcom. Nepochované rukopisy v nej študoval aj Galilei: Por.: Nuovo, A.: Testimoni postumi. La biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli tra le carte di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. In: *L'organizzazione del sapere. Studi in onore di Alfredo Serrai*. A cura di Maria Teresa Biagetti. Ed. Bonnard, Milano 2005, s. 317–334.

Literatura

- Almási, G.: *The uses of humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589) and the republic of letters in East Central Europe*. Brill, Leiden 2009.
- Angyal, A.: Tradizione neoplatonica e umanesimo ungherese. In: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*. Firenze 1965.
- Archive unit D 196. Milano: Biblioteca Ambrosiana. D 196 inf 1-112, R 126 sup. 101, S 106, sup. 3–5.
- Čajková, J.: Umelecké slovo v období renesancie. In: *Slovenské divadlo. Revue dramatických umení. Kabinet divadla a filmu SAV*, 57, 2009, č. 2–3.
- Frimmová, E.: Renaissance et humanisme en Slovaquie. In: *Renaissance et réform*. Vol. XXII, num. 2, printemps 1998, pp. 19–41. Canadian Society for Renaissance studies et. al., Toronto 1999.
- Raugei, A. M. (ed.): *Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy. Une correspondance entre deux humanistes*. Leo S. Olschki, Firenze 2001, s. XX–XXVII.
- Horányi, M. – Klaniczay, T. (eds.): *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*. Budapest, 1967.
- Kovács-Romano, Zs.: Nicasius Ellebodus Casletanus tra Padova e Posonio. In: *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano ed umanesimo europeo. A cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi*. Milano, Nuovi Orizzonti 2001.
- Nuovo, A.: Testimoni postumi. La biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli tra le carte di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. In: *L'organizzazione del sapere. Studi in onore di Alfredo Serrai. A cura di Maria Teresa Biagetti*. Ed. Bonnard, Milano 2005.
- Okál, M.: *Život a dielo bratislavského humanistu Juraja Purkirchera* [online, cit. 22.11.2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.snk.sk/>>.
- Okál, M.: Život a dielo Martina Rakovského. In: Rakovský, M.: *Zobrané spisy*. SPN, Bratislava 1974.
- Savoia Ubriszy, A.: *Some aspects of Clusius's Hungarian and Italian relations* [online, cit. 22.11.2010] Dostupné z WWW: <http://www.knaw.nl/publicaties/pdf/20061066_Clusius_12.pdf>.
- Vantuch, A.: *Ján Sambucus. Život a dielo renesančného učenca*. Veda, Bratislava 1975.
- Visser, A.S.Q.: *Joannes Sambucus and the learned image. The use of the emblem in late-renaissance humanism*. Brill, Leiden 2005.
- Zrubec, L.: *Osobnosti našej minulosti*. SPN, Bratislava 1991.

Cudzinec vo vlastnej krajine

Marianna Figedyová

O tom, ako vnímame cudzincov dnes, a ako ich vnímali naši predkovia v minulosti, môžeme získať istú predstavu porovnaním hesiel *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* (1997) a *Historického slovníka slovenského jazyka* (1991).

Podľa *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* je *cudzinec* 1, príslušník cudzieho štátu, národa, cudzozemec; 2, neznámy, cudzí človek. Pri hesle *cudzí* sa nám roztvára omnoho širšie pole súvislostí. *Cudzí* je 1, patriaci inej osobe, inému kolektívu (rodine, obci, národu, štátu); 2, neznámy, nezvyčajný, neprirodzený; 3, nezodpovedajúci, vzdialený; 4, nemajúci (citový) vzťah k nikomu, ľahostajný; 5, nepatriaci do daného prostredia, nesúrodý.¹ *Historický slovník slovenského jazyka* sa s pojmom *cudzinec* a *cudzí* vysporiadal obširnejšie, citelne však na tomto príklade badať posun vo vnímaní. Pod heslom *cudzokraján* nájdeme osobu pochádzajúcu z inej krajiny, cudzinca, cudzozemca. *Cudzokrajný* 1, pochádzajúci z inej obce, z iného kraja, cezpoľný; 2, pochádzajúci z inej krajiny. *Cudzí* v historickom kontexte zodpovedá 1, patriaci do vlastníctva iného, nie vlastný; 2, patriaci do iného rodinného, alebo manželského zväzku, nepríbuzný; 3, patriaci do iného štátneho, administratívneho, etnického alebo kultúrneho spoločenstva, nenašský. V tomto slovníku sa nachádza z dnešného pohľadu zaujímavé heslo *cudzíť*, ktoré v súčasnom jazyku stratilo svoj presný význam, a reália ním označovaná sa pomenúva všeobecnejšie ako preberať. Kategórie „reálneho cudzenia“ sú popritom veľmi rozšírené. *Cudzíť* znamená preberať niečo od iného etnika.²

Naša krátka exkurzia po normotvorných príručkách slovenského jazyka má istý cieľ. Chcem poukázať na to, že vnímanie cudzinca sa v jednotlivých epochách výrazne líši vo vnímaní spoločnosti i jednotlivca. Podľa porovnania historického a súčasného slovníka by mal byť dnešný postoj k cudzincom otvorenejší. Dnes už zrejme väčšina používateľov jazyka za cudzinca nepovažuje obyvateľa vedľajšej dediny. Nastáva však otázka, kto je to teda cudzinec? Jedným z mnohých literárnych spracovaní tejto témy je i román *Hrdina našich čias*. Moment cudzinca v ňom nie je prvoplánový, no je o to páčivejší, a pre hlavnú postavu deštruktívny.

Michail Jurievič Lermontov vedel, čo znamená byť cudzincom. Jeho osamelosť stihla za krátkych 29 rokov života nadobudnúť rôzne podoby. Tento predstaviteľ „zlatej ruskej mládeže“ začiatku 19. storočia nám ponúka i dnes možnosť zamyslieť sa nad hodnotami, ktoré nás môžu priviesť k rozličným záverom. Stačí sa len začítať do jeho dedičstva, zoznámiť sa s ním prostredníctvom lyrického subjektu jeho lyriky, či románového predstaviteľa, mladého ruského dôstojníka Grigorija Pečorina. Je prirodzené, že vopred musíme vylúčiť cestu stotožnenia autora a hrdinu. Zameriame sa na obraz skutočnosti, literárnu fikciu, spôsob výpovede, ktorú nám autor o danej epoche zanechal. Alebo ako píše v úvodných riadkoch *Hrdinu našich čias* sám Lermontov, „zoznámime sa s podobizňou zloženou z najkrikľavejších nedostatkov celého nášho pokolenia“.

Netypický román *Hrdina našich čias* uzrel svetlo sveta v roku 1840. Môžeme ho vnímať i ako súbor šiestich poviedok či noviel spojených *Úvodom k druhému vydaniu* a už spomínaným hlavným predstaviteľom Pečorinom.

1 Kol. aut.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Veda, Bratislava 1997, s. 87.

2 Kol. aut.: *Historický slovník slovenského jazyka*. Veda, Bratislava 1991, s. 194–195.

Fragmentárny dej nie je založený na ucelených epizódach, ale na udalostiach, ktoré sugerujú naliehavý a pritom nejasný zmysel... Je príznačné, že prvá ruská próza tohto typu, Lermontovov Hrdina našich čias, je tvorená radom fragmentov, ktorých zmysel a koniec koncov ani poradie nie je celkom jasné.³

Styčný dôstojník cárskej armády, aristokrat, príslušník privilegovanej spoločnosti sa fatalisticky necháva unášať životom. Na jeho postavenie cudzinca sa môžeme pozrieť z viacerých hľadísk.

1. Aspekt časopriestoru (Peterburg – Kaukaz)
2. Psychológia literárnej postavy (Pečorin)
3. Cudziniec vo vlastnej krajine
4. Vlastné a cudzie – paradoxy

1.

Sankt-Peterburg, mesto založené vizionárskym cárom Petrom I., sformovalo z Pečorina Európana. Podľa zakladateľa Tartuskej školy J. M. Lotmana má sémiotika Petrohradu rozsiahly vplyv nielen na literárnu, ale všeobecne na umeleckú tvorbu, ako i na vnímanie „bežnej“ každodennej existencie jeho obyvateľov – v našom prípade literárnych postáv spätých s týmto toposom. O skutočnosti, že obraz Peterburgu je pevne zaradený medzi literárne topusy, píše vo svojej publikácii *Premeny dávných príbehov* i Vladimír Svatoň. Vykresluje paralely vnímania Benátok a zakázaného Peterburgu podľa Josifa Brodského, ktorý prináša pohľad, že mesto nie je výtvarom človeka, či ľudstva, ale človek je „produktom“ mesta. Je dôležité zreteľne si uvedomiť model literárnej komunikácie podaný Nitrianskou školou, pri ktorom je text spojovníkom v prípade operatívneho aspektu diela (os horizontálna) autora a príjemcu a v prípade ikonického aspektu (os vertikálna) tradície a reality. Z uvedeného vyplýva, že postavenie mladého Grigorija Pečorina si čitateľ naplno uvedomí až vtedy, keď bude pri svojej percepcii literárneho diela starostlivo odkrývať jednotlivé sémantické vrstvy. K tomu nás privádza jedna zo základných premis umeleckého textu, a síce že rozdiel medzi umeleckým štýlom a ostatnými funkčnými jazykovými štýlmi je v mnohoznačnosti umeleckého štýlu. Podľa Lotmanovho výkladu je nutné vnímať mesto v najširších súvislostiach – z pohľadu geografického, mytologického, politického či religiózneho. Peterburg bol založený ako nové centrum, cárske sídlo, podľa obrazu európskej kultúry ako „západný“ protiklad „východnej“ Moskvy. Pre Pečorina je teda určujúce, že sa pokladá za obyvateľa Peterburgu a je i inými zaradený do tohto multikultúrneho prostredia. Z geografického hľadiska sa Peterburg vymanil z centrálného ruského prostredia, ktoré historickými tlakmi udalostí vybudovalo Moskvu, na úplný okraj cárskeho impéria smerujúceho na Západ. Z hľadiska novodobej mytológie sme vizuálne konfrontovaní s Benátkami severu, no spôsob myslenia nového hlavného mesta mal byť podľa jeho zakladateľa bližší obyvateľom Holandska či Nemecka. Za zmienku stojí i skutočnosť, že väčšina peterburgských chrámov nezodpovedá zaužívanej pravoslávnej architektúre, ale nesie v sebe pečať Západu. Úmyslom Petra Veľkého bolo vytvoriť európske veľkomesto. J. Lotman však zdôrazňuje, že Peterburg nie je Európa a nie je ani Rusko. Je to Rusko budúcnosti.

2.

Pečorinova osobnosť je zahalená tajomstvom. Z útržkov rozptýlených v celom románe môžeme zostaviť len hmlistý psychologický portrét jeho zložitej osobnosti. Svedectvo o svojom pôvode nám hlavný hrdina poskytuje akoby mimovoľne, alebo ho môžeme vydedukovať z prístupu ostatných postáv k nemu. Tento šľachtic sa odvoláva na svoje moskovské, ale častejšie peterburské tetušky, ktoré

3 Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů*. Univerzita Karlova, Praha 2004, s. 190–191.

patrili do najvyšších kruhov. Strih kabáta, ktorý upútal dámsku časť kúpeľného kaukazského mestčka, bol peterburský. Keď ohúrený styčný dôstojník so zvláštnym poslaním obdivuje južnú nočnú oblohu porovnáva ju s oblohou – tam u nás na severe. Pečorin ani náznakom neodhalí rodinné väzby, ani priateľské vzťahy, ktoré by ho viazali k domovu.⁴

Ešte celkom mladý, od chvíle, čo som unikal rodinnej opatere, užíval som plnými dúškami všetky rozptýlenia, ktoré sa dajú kúpiť. A jasné, že sa mi všetko čoskoro z duše ohavilo... Čoskoro nato ma preložili na Kaukaz. To bolo najšťastnejšie obdobie v mojom živote. Dúfal som, že čečenské gulčky zaplašia všetku skleslosť. Márne.⁵

В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, – но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться – науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди – невежды, а слава – удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно... Вскоре перевели меня на Кавказ: это самое счастливое время моей жизни.⁶

4 V úvode sme sa vystríhali stotožneniu hlavného hrdinu s autorom, no pre úplnosť informácií dodávame: V roku 1613 zajali ruské vojská pri dobývaní poľskej pevnosti Škóta španielskeho pôvodu. Georg Lermont (al. Lerma) vstúpil do služieb panovníka, ktorý mu prideliť majetky v Haličskom okrese Kostromskej gubernie. Erb Lermontovovcov sa nachádza v Heraldickej knihe šľachtických rodov ruského impéria. V noci z 2. na 3. X. 1814 sa v Moskve narodil manželom Márii Michajlovne, rod. Arsenievovej a Juriovi Petrovičovi – kapitánovi vo výslužbe jediný syn Michail Jurievič Lermontov. Rodina, žiaľ, nežila harmonickým životom, k neustálemu napätiu prispievala i stará matka Jelizaveta Alexandrovna Arsenievová, ktorá nebola spokojná s postavením a majetkovými pomermi svojho zaťa. Celá rodina sa čoskoro presťahovala na nevelké sídlo Tarchany (dnes Lermontovovo) – Pernská gubernia. Keď mal Michail Jurievič 3 roky, umrela mu matka na suchoty. Otec zakrátko odchádza na svoje sídlo Kropotovo – Tulská gubernia. Stará matka sa zaviaže prepísať majetok na svojho jediného vnuka len vtedy, keď do dospelosti ostane u nej. Nasledujú časté pobyty na Kaukaze, kde si stará matka i vnuk upevňujú zdravie. J. A. Arsenievová s vnukom veľa cestujú: Kaukaz, Tarchany, Moskva. Osud rodiny Arsenievových je však úzko spätý i so Sankt-Peterburgom, strýko M. J. L. bol sympatizantom dekabristov. Stará matka poskytla talentovanému vnukovi výborné vzdelanie. Plynule hovorí po francúzsky, nemecky, anglicky, je nadaný maliar, svoje domáce vzdelanie naplno uplatnil pri štúdiu na Moskovskej univerzite. V r. 1831 zomiera M. J. L. otec, v básni venovanej otcovmu skonu naráža na rodinné nepriateľstvo a otca chápe ako trpiaceho človeka. Pre nepriaznivú atmosféru opúšťa spolu so starou matkou Moskvu a sťahuje sa do Sankt-Peterburgu, kde sa zapisuje do školy gardových podpráporčíkov a jazdeckých junkerov. Veľkou motiváciou je mu vidina skorej finančnej nezávislosti. Začiatok L. literárnej slávy i nepriazne vládnucich kruhov je spätý s básňou *Na smrť poeta* 1837, kde pohotovo reaguje na smrť Alexandra Sergejeviča Puškina, z ktorej otvorene obviňuje najvyššie spoločenské vrstvy. Od tohoto momentu L. život sprevádzajú väzenia a vyhnanstvá. Stará matka sa snaží neustále intervenovať na cárskom dvore. L. až do konca svojho života žije striedavo vo vyhnanstve, v Moskve, v Sankt-Peterburgu. Iróniou osudu je L. smrť. Je zastrelený v dueli, ktorý bol vopred zmanipulovaný. Umelecká tvorba sprevádzala M. J. L. celý aktívny život (približne od 1828 až po jeho predčasnú tragickú smrť).

5 Lermontov, M. J.: *Hrdina našich čias*. Tatran, Bratislava 1975, s. 44–45.

6 Лермонтов, М. Ю.: *Герой нашего времени*. [online, citováno 12. 7. 2011]. Dostupné z WWW: <http://az.lib.ru/l/lermontov_m_j/text_0410.shtml#1>.

3.

Jedným zo základných atribútov charakterizujúcich príslušníka národa je jazyk. Podľa tohto kritéria bol literárny Pečorin, rovnako ako i celá vysoká spoločnosť Ruska tých čias, cudzincom vo vlastnej krajine. Je všeobecne známe, že kultúrnym komunikačným jazykom tých čias a prostredia bola francúzština, čoho doklady nájdeme i v rozhovoroch kúpeľných hostí.

*Tancoval som s ňou tri kolá (valčiek vie napodiv dobre. Zadychčala sa, oči sa jej zahmlili a cez pootvorené ústa ledva prekľzlo nevyhnutné: „Merci, pane.“*⁷

*Я сделал три тура. (Она вальсирует удивительно хорошо). Она запыхалась, глаза ее помутнились, полураскрытые губки едва могли прошептать необходимое: „Merci, monsieur“.*⁸

4.

Paradoxy, takto môžeme nazvať situáciu, pri ktorej sa príslušník etnika – Rus pohoršuje nad neznalosťou obyvateľov Kaukazu, „ktorí si ani chlieb nevedia vypýtať po našom.“ Percipient diela je vystavený ilúzii, že jediní obyvatelia kaukazského kúpeľného mestečka Kyslovodsk sú Rusi. Vnímanie cudziny a domova stojí na veľmi krehkých základoch, a je podmienené individualitou. Pečorin neskrýva svoj pocit nadradenosti nad Kaukazanmi, ktorí sa ruskou rozprávavosťou ocitli v područí cárskeho impéria. Opovrhuje cudzincami, paradoxom je to, že sám je cudzincom. On je ten, ktorý prišiel do prostredia s ustáleným náboženstvom, zvykmi, tradíciami. Prišiel cudzinec, ktorý opovrhuje týmto tradičným svetom a verí predstave, že robí dobre, keď na tomto zvrchovanom území násilne zavádza axiómy svojej domovskej kultúry.

*Dlho ste žili medzi Čečencami? Áno, zo desať rokov som velil rote v pevnosti pri Kamennom Brode. Poznáte to tam? Len z počutia. Veru, pane, mali sme tých lotrov až po krk. Chvalabohu, teraz už skrotli. Ale vtedy, len čo sa človek na sto krokov vzdialil od opevnenia, už odkiaľsi striehla naň tá chľpatá ohava: chvíľka neopatrnosti, a hneď mal buď slučku na krku, alebo guľku v hlave. Takí to boli víťazi...!*⁹

– А вы долго были в Чечне?

– Да, я лет десять стоял там в крепости с ротою, у Каменного Брода, – знаете?

– Слышал.

– Вот, батюшка, надоели нам эти головорезы; нынче, слава богу, смиреннее; а бывало, на сто шагов отойдешь за вал, уже где-нибудь косматый дьявол сидит и караулит: чуть зазевался, того и гляди – либо аркан на шее, либо пуля в затылке. А молодцы!..¹⁰

Jednotlivé druhy umenia, medzi nimi i literatúra, neustále sprítomňujú pocity a názory, ktoré do nich zakódoval, ako svoj odkaz, autor istej epochy. Je na čitateľovi dneška, ako tento odkaz dešifruje. Čo odmietne a s čím sa stotožní. Či a koho budeme pokladať na základe postojov a výpovede Grigorija Alexandroviča Pečorina za cudzinca vo vlastnej krajine.

7 Lermontov, M. J.: *Hrdina našich čias*. Tatran, Bratislava 1975, s. 118.

8 Лермонтов, М. Ю.: *Герой нашего времени*. [online, citováno 12. 7. 2011]. Dostupné z WWW: <http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0410.shtml#1>.

9 Lermontov, M. J.: *Hrdina našich čias*. Tatran, Bratislava 1975, s. 15.

10 Лермонтов, М. Ю.: *Герой нашего времени*. [online, citováno 12. 7. 2011]. Dostupné z WWW: <http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0410.shtml#1>.

System ambivalentných vzťahov pracuje v našom vnímaní neodvratne. Všetky už nadobudnuté poznatky sme nútení opätovne prehodnocovať akonáhle nadobudneme novú zážitkovú (v našom prípade) čitateľskú skúsenosť – a naopak suma celého nášho poznania nás ovplyvňuje pri každom hodnotení – prijímaní či neprijímaní, odmietaní, či stotožnení sa.

*Vracal som sa domov prázdny uličkami kozáckej stanice. Červený spln mesiaca sa ako odlesk požiariu dvíhal spoza zubatého obzoru domov. Hviezdy sa pokojne jagali na tmavobelasom nebi a prišlo mi smiešne, že kedysi žili veľkí mudrci, ktorí sa domnievali, že nebeské telesá nejako ovplyvňujú naše malicherné spory o kúsok zemičky alebo za nejaké pomyselné práva. A medzitým čo sa stalo? Večné svetielka, rozžaté podľa nich len preto, aby osvetľovali ich boje a víťazstvá, trblietajú sa ako prv, kým vášne a nádeje týchto ľudí dávno zhasli vedno s nimi ako ohník, čo založil na okraji lesa bezstarostný pútnik! Zato však akú silnú vôľu im dodávala istota, že celý vesmír s nespočtými bytosťami hľadá na nich, aj keď len s mĺkvou, ale vytrvalou účasťou...! A my, ich nešťastní potomci, potľkame sa po zemi bez istoty a sebavedomia, bez rozkoše a strachu, okrem tej mimovoľnej obavy, ktorá zovrie srdce každému pri myšlienke na nevyhnutný koniec. Nie sme už schopní veľkých obetí ani pre blaho ľudstva, ba ani pre vlastné šťastie! Vieme totiž že je nedosiahnuteľné, a lahostajne striedame jednu pochybnosť za druhú, ako naši predkovia upadali z omylu do omylu. Avšak na rozdiel od nich nemáme ani nádeje alebo aspoň tú zarážajúcu, hoci neistú potechu, ktorú pocíti duša v každom zápase s ľuďmi alebo s osudom.*¹¹

*Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? Эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо со своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою.*¹²

V závere posledného príbehu (Fatalista) pozoruje hrdina chladné a ďaleké hviezdy: nie je to Kantovo hviezdne nebo z Kritiky zdravého rozumu, poskytujúci záruku večného poriadku, ale hviezdy vo výšinách, ktoré videl i Mácha ako nezúčastnených svedkov ľudských osudov. Riskantný čin, ktorý

11 Lermontov, M. J.: *Hrdina našich čias*. Tatran, Bratislava 1975, s. 187–188

12 Лермонтов, М. Ю.: *Герой нашего времени*. [online, citováno 12. 7. 2011]. Dostupné z WWW: <http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0410.shtml#1>.

Lermontovov hrdina v tomto príbehu vykonal,^[13] nebol napriek svojej všeobecnej prospešnosti činom hrdinským, ale rúhaním a pokúšením, pretože všetko ľudské je príliš malé a teda ani nevyžaduje zodpovednosť a rozvahu.¹⁴

Vladimír Svatoň sa vo svojom hodnotení uchýlil podľa môjho názoru k prílišnému nihilizmu. Nazdávam sa, že Pečorin sa správa skôr ako nešťastný človek, zúfalec, ktorý nie je pripútaný k nikomu a k ničomu – je teda, ako hovorí kodifikačná príručka, cudzincom.

Literatura

Kol. aut.: *Historický slovník slovenského jazyka*. Veda, Bratislava 1991.

Kol. aut.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Veda, Bratislava 1997.

Lermontov, M. J.: *Hrdina našich čias*. Tatran, Bratislava 1975.

Лермонтов, М. Ю.: *Герой нашего времени*. [online, citováno 12. 7. 2011]. Dostupné z WWW: <http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0410.shtml#1>.

Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů*. Univerzita Karlova, Praha 2004.

13 Pečorin si chce vyskúšať či bolo správne osudové predurčenie, že smrť ho tejto noci nestretne.

14 Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů*. Univerzita Karlova, Praha 2004, s. 190–191.

Julius Zeyer – cizinec v české literatuře? K povaze a způsobu včleňování Zeyerova díla do českého literárního kánonu

Michal Fránek

Dílo Julia Zeyera tvoří jednu z významných a stále živých hodnot v české literatuře devatenáctého století. Od doby prvních vydání se těšilo přízni čtenářů a zájmu recenzentů i pozdějších literárních historiků, takže odborná literatura vztahující se k Zeyerovu životu a dílu je dnes velmi rozsáhlá. Přes tuto skutečnost je pro Zeyerovu tvorbu příznačné, že ve své době ani později nebyla zdaleka přijímána jednoznačně kladně a její autor se nestal – na rozdíl od řady jiných básníků té doby – všeobecně akceptovanou a uznávanou osobností a že naopak často vyvolával nekritický obdiv na jedné straně a zároveň pohrdavě odmítání na straně druhé. Příčiny lze vidět především ve výlučném a exkluzivním postavení Zeyerových děl v české literatuře, ostentativně odmítajících plnit „požadavek dne“, a zároveň v obdobném postavení samotného básníka, jehož vědomě pěstovaný aristokratismus a jistá povýšenost nad českým plebejstvím představovaly určité „projekční plátno“, na něž si jeho současníci i pozdější interpreti mohli promítat své sympatie či antipatie. Zeyerovo postavení v české literatuře i společnosti bylo do značné míry postavením cizince; tak je vnímal on sám a tak také bylo také vnímáno současníky i pozdějšími vykladači. Postupné včleňování Zeyerova díla do českého literárního kánonu tak představuje z hlediska dějin recepcce velmi zajímavý proces a doklad toho, jak se česká kultura vyrovnávala s „cizorodým“ prvkem, za něž bylo Zeyerovo dílo mnohými interprety považováno. V našem příspěvku se pokusíme nastínit a osvětlit některé aspekty tohoto vývoje.

Julius Zeyer vstupoval do literatury v první polovině 70. let jako příslušník ruchovsko-lumírovské generace, jejíž poetika nesla zřetelné rysy parnasismu. Druhá polovina 70. let pak byla poznamenána ostrými polemikami mezi tzv. kosmopolity z *Lumíru* a národovci z *Osvěty*, jež byly ve skutečnosti střetem dvou funkčních modelů literatury: „Konflikt národovectví a kosmopolitismu tu byl vlastně krycí šifrou pro protiklad modelu (národně) *angažovaného* na jedné straně a modelu *autonomního umění* na straně druhé.“¹ Zeyer sám se těchto polemik, jež se týkaly především tvorby Jaroslava Vrchlického, přímo neúčastnil, ve svých vlastních dílech a zejména v předmluvách k nim však dával jasně najevo, na čí straně stojí. Zeyerův vstup do literatury byl přitom dobovou kritikou přivítán velmi příznivě a básník vzbudil zejména po vydání románu *Ondřej Černyšev* naději, že se stane výrazným tvůrcem historického románu, po němž existovala silná poptávka. Jeho pohrdavé výroky na adresu dobové kritiky však vytvořily již v sedmdesátých letech mezi ním a některými kritiky zřetelné napětí, jež se prohlubovalo zároveň s tím, jak Zeyer odmítal tvořit umění plnicí mimoliterární, především národně výchovné úkoly; angažovanost v tomto smyslu totiž chápal jinak než konzervativní kritika.

Výrazně se to ukázalo právě u národní tematiky. Zeyerovo pojetí vlastenectví bylo podstatně odlišné od většinového diskurzu, zdůrazňujícího nutnost drobné práce pro vlast místo velkých gest

1 Haman, A.: Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století. In: Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů. Teorie – historie – kritika*. ARSCI, Praha 2003, s. 82.

v duchu Havlíčkova známého citátu.² Zeyerovo vášnivě chápané vlastenectví mělo mnohem blíže k polskému mesianismu a není proto náhodou, že v Polsku byl básník za svého života přijímán s mnohem větším pochopením než u nás.³ V jeho tvorbě je přítomna řada vlasteneckých apelů k přítomnosti, jež však nebyly vždy jasně zřetelné při prvoplánovém čtení, někdy na sebe braly více či méně průhledný alegorický háv (např. v básni *Kaditelnice* autor pod rouškou starověkého motivu odkazuje k požáru Národního divadla jako spravedlivého trestu za to, že slavnostní otevření „znesvětil“ svou přítomností habsburský korunní princ Rudolf). Někde vlastenecký apel probleskl i tam, kde by jej čtenář vzhledem k žánru neočekával, např. u legendy. Pokud básníkův jinotaj navázal na již existující tradici, byl dobře srozumitelný i dobovým kritikům, jako v případě *Kroniky o svatém Brandanu*, v níž zřetelně vystupuje v české společnosti známá paralela mezi osudem pokořeného Irska a Čech.⁴ Mnohem negativnější odezva naproti tomu přišla u básně *Kořící se Slávii*, otištěné ve sbírce *Poezie*. Zeyerův projev zoufalství ze slovanské pasivity, napsaný patrně po Berlínském kongresu v roce 1878, pochopila většina kritiků jako pohrdání Slovany a básník byl dokonce karikován v *Šotku* se zřetelným antisemitským podtextem.⁵

Zeyerova nechuť přijímat obecně sdílené hodnoty a postoje vystoupila výrazně ve druhé polovině 80. let, kdy v závěru časopisecké předmluvy k *Písni o Rolandu* napadl jeden z ústředních mýtů českého společnosti 19. století – mýtus české chaloupky, vyjádřený ve slavné Kollárově znělce.⁶ Oproti většinovému mínění⁷ Zeyer naopak ve zmíněné předmluvě tento mýtus odsoudil jako zastaralý, neproduktivní a přímo škodlivý.⁸

Reakce na tuto hozenou rukavici paradoxně vzešla od Zeyerova přítele Václava Vladimíra Zeleného, který se v *Hlasu národa* básníka dopředu zastal proti možným negativním ohlasům.⁹ Je však příznačné, že ani on mýtus chaloupky nezpochybnil, ačkoli Zeyerovu argumentaci přímo nevyvracel: příčinu jeho negace totiž viděl především v častém bezmyšlenkovitém omílání Kollárových veršů českou žurnalistikou (Kollára samotného přitom pokládal za vizionáře duchovně spřízněného se Zeyerem), které tak podle jeho názoru klesly na pouhou frázi. Nápravu proto viděl v střídmejším citování „velkých myšlenek“, nikoli v popření mýtu chaloupky jako takového.

2 „Jindy umírali mužové pro čest, pro blaho svého národu, my však z této příčiny budeme žít i pracovat.“ Havlíček Borovský, K.: [Brněnské noviny čís. 11...] Pražské noviny č. 6, 18. 1. 1846, s. 22. Cit. podle: Havlíček Borovský, K.: *Dílo II*. Eds. L. Fišerová a A. Stich. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 45.

3 Zeyer, J.: *Korespondence Julia Zeyera s polskými spisovateli*. Ed. Jerzy Śliżiński. Academia, Praha 1980.

4 Řehák, D.: Irsko jako téma a obraz v české literatuře 19. století. Exotika aneb Výlučnost cizí i vlastní. In: Bláhová, K. – Petrbock, V. (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Academia, Praha 2008, s. 156–167.

5 An. [Josef Václav Frič]: Naše odpověď. *Paleček* 11, 1883, č. 47, příloha Šotek, 30. 11.

6 „Často tichá pastuchova chyžka / více pro vlast může dělati / nežli tábor, z něhož válčil Žižka.“ (Kollár, J.: *Slávy dcera*. In: Kollár, J.: *Básně*. Eds. M. Otruba a J. Višková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 104.)

7 „Proti patetickému, vizionářskému mesianismu polskému, v druhé polovině století pak i slovenskému, se v Čechách rozvíjí v souvislosti s emblematikou ‚chaloupky‘ vlastně jakýsi mesianismus »snížený«, téměř františkánsky stylizovaný. Proti velkému heroickému činu až po sám práh národní sebeoběti se v něm klade ideál činnorodé práce pro vlast, práce přísně vzato »nedějninné«, vzdálené velkým sociálním střetům a bouřím historie, práce neokázalé a systematické, »skromné.«“ (Macura, V.: Pastuchova chyžka. K souvislostem jednoho kollárovského motivu. *Slovenská literatura*, 40, 1993, č. 6, s. 413.)

8 „Nemám více co říci, a věnuji tuto svou práci všem pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království. Věnuji svou báseň všem těm pravým mužům, jimž při slově »boj« srdce živěji zatluče, oči jasněji se zajiskří, všem, již velký význam »dobré bohatýrské rány« oceniti dovedou, a všem konečně, kdož si se mnou stejně přejí, aby ta ošumělá idyla o »pastuchově chyžce« juž jednou poslední své zlo byla natopila, tak aby chom bohda posměchem a příslovím u jiných národů býti přestali!“ Zeyer, J.: *Karolinská epopeja II*. Spisy J. Z., sv. 20. Unie, Praha 1919, s. 6.

9 X. Y. [Václav Vladimír Zelený]: Feuilleton. *Hlas národa* 1888, č. 101, 11. 4., s. 1.

Román *Jan Maria Plojhar*, v němž se Zeyer nejbolestněji vyrovnával s českou národní pasivitou, při svém knižním vydání v roce 1891 již vstoupil do kontextu nového funkčního modelu literatury, který přinesla 90. léta a nastupující generace České moderny, jež kriticky promýšlela a přehodnocovala také pojetí české národní identity. Kritické reakce ukázaly široké spektrum přístupů k Zeyerovu dílu a jeho možná chápání. Básníkův pozdější životopisec Jan Voborník přivítal především modernost románu, kterým se tak česká literatura dostala na evropskou úroveň, uvědomoval si možnost jeho rozličných čtení a rozličných přístupů. On sám interpretoval román v kontextu Zeyerových politických alegorií obsažených ve sbírce *Poezie*, dobovou kritikou většinou nepochopených, proto si také poradil s „disonantním“ závěrem románu, v němž Caterina pocítí prudké výčitky svědomí za spáchanou sebevraždu: Caterina v jeho interpretaci představuje Čechy, které nemají právo dobrovolně odumřít.¹⁰ Nejvíce se věnoval motivu národní poroby právě V. V. Zelený, který ji kladl do dobových domácích souvislostí a především kvůli němu vyzýval ke čtení románu. Ten podle jeho názoru vystihuje city celého národa, tak jako před lety (jinak s Plojharem zcela kontrastující) Kollárova *Slávy dcera*. Recenzent však zdůraznil, že Plojhar je postava výjimečná a jeho pesimismus, apokalyptické vidiny českého národa a nakonec smrt nelze vztahovat na osud národa.¹¹ Pro Huberta Gordona Schauera v *Literárních listech* by bylo naopak lepší Plojharův poměr k národu buď lépe precizovat, nebo raději vynechat, protože by vydal na samostatné dílo. Pro Plojharovu „Hassliebe“ měl však přirozeně pochopení, neboť on sám nedlouho předtím v proslulé stati *Naše dvě otázky* (1886) vyslovil otazníky nad smyslem české národní existence.¹² Leander Čech v *Osvětě* rovněž viděl v Plojharovi především skutečně moderní román. Ve svém podrobném psychologickém a sociologickém rozboru hlavního hrdiny nezapřel Hennequinova žáka, odmítal rovněž chápat Plojhara jako ztělesnění celého národa. Jeho snaha rozlišit Plojharovo znechucení nad národem na dvě roviny – objektivní a subjektivní – představuje jistou obranu proti autorovým názorům, neboť v Zeyerových satirických výpadech vůči kritice, zdůrazňující především mravní a gramatickou nezavadnost, nepochybně cítil útok na tzv. moravskou kritiku, jejímž byl představitelem.¹³

Přijetí Zeyerova románu počátkem devadesátých let signalizovalo náznak postupné rehabilitace, které se v tomto desetiletí autorovi dostalo. Román se stal zároveň – především díky autobiografickým rysům – určitým emblémem jeho tvorby, vůči kterému se kritici vymezovali, ať už pozitivně, či negativně. Byl chápán jako vyznání autorova postoje k životu a zejména k národu. Proto v pozdější době vzbudil silný odpor zejména u realistů kolem Herbenova *Času*, pro něž Řím, kde se děj odehrává, představoval především centrum papežství. Josef Svatopluk Machar dokonce v *Magdaléně* nechal figurovat postavu Plojhara jako jednoho z návštěvníků nevěstince, kde hlavní hrdina Jiří najde prostitutku Lucy.¹⁴ Další boje o interpretaci tohoto díla a zejména hlavního hrdiny se odehrávaly ještě deset let po Zeyerově smrti, zejména v polemice mezi Otokarem Šimkem a Milošem Martenem o údajnou dekadentní úpadkovost Plojharovy postavy.

Při zkoumání Zeyerova postavení v české literatuře nelze pominout ani fenomén Zeyerova kultu, a to zvláště v době, která kladla velký důraz na nezávislou tvůrčí individualitu. S ním je spojen další

10 Voborník, J.: Zeyerův nový román. *Národní listy* 31, 1891, č. 113, 25. 4., příloha, s. 1., č. 120, 2. 5. 2. příloha, s. 1.

11 „Celá pravda osudu Plojharova jest strašlivá jen obrazem té bídy, do níž by upadl národ, kdyby se vskutku smířil se jhem a zapomněl, čím jest povinen své minulosti.“ Zelený, V.: O Zey[!]rovi Plojharovi. *Hlas národa* 1891, č. 76, 18. 3., s. 1.

12 Astur [Hubert Gordon Schauer]: Jan Maria Plojhar. *Literární listy* 12, 1891, č. 11, 16. 5., s. 192–193; č. 12, s. 206–207.

13 Čech, L.: Nové písemnictví – Výpravná prosa. *Osvěta* 22, 1892, I. díl, č. 4, s. 375–384.

14 „V saloně je zatím hlučněj. / Při víně a při sodovce / sedí hosté. Tu pan Plojhar / blíže stolku mého reka / zasmušuje krásné čelo, / kouří třetí cigarettu / a už po nich jaksi bledne.“ Machar, J. S.: *Magdalena*. František Šimáček, Praha 1894, s. 11.

zeyerovský paradox. Po celé 19. století byla palčivým problémem české kultury otázka finančního zajištění spisovatelů, jejichž hmotná existence byla mnohdy velmi svízelná. Ve stejném roce, kdy Zeyer začal publikovat v *Lumíru* (1873), uveřejnil např. v *Národních listech* Vítězslav Hálek stať *Česká otázka spisovatelská*, v níž podrobil tvrdé kritice české poměry, jež nedovolují spisovatelům věnovat se svému povolání na plný úvazek.¹⁵ V tomtéž roce otiskl v *Lumíru* Svatopluk Čech satirickou perzifláž *Rrrrbumbum*, úryvek z krvavého románu, na jehož konci chudý literát přemýšlí, kolik postav ještě bude muset nechat zabít, aby mu dal nakladatel alespoň na večeri.¹⁶ O tři roky později v souvislosti s povídkou *U tří lilí* si Jan Neruda stěžoval Šemberovi, že nemůže žít jako Turgeněv, narážaje tím na jeho finanční nezávislost, jež mu umožňuje neohlížet se na vkus čtenářů.¹⁷

Zeyerovo hmotné zabezpečení v tomto ohledu představovalo díky rodinnému dědictví nedostupný ideál chudého českého literáta. Ačkoli někteří jeho životopisci tvrdí, že údajné básnickovy bezstarostné finanční poměry byly pouze legendou, je zřejmé, jak dokazují i nejnovější zkoumání jeho osobních výdajů,¹⁸ že Zeyerovy občasně dluhy byly dány spíše jeho nákladnými zálibami než skutečnou nouzí. Zeyerova finanční nezávislost, v českém literárním prostředí výjimečná, spolu s možnostmi cestovat, vzdělávat se, kupovat knihy a starožitnosti tak ještě podtrhovala vědomí cizosti či exotičnosti, k níž přispíval již jeho francouzsko-židovský původ, a stala se zdrojem obdivu i závidi. Tento druhý akcent je výrazně přítomný v kritice realistů okolo *Času*, kteří neopomněli jeho finanční poměry náležitě zdůraznit, tak jako např. v kritice posmrtné premiéry hry *Pod jabloní* v Národním divadle.¹⁹ Básníkovo hmotné zabezpečení dávali do protikladu k Nerudově (údajně) chudobě, jak o tom svědčí nesouhlasná reakce Jana Herbena na článek Alberta Pražáka, který pokládal Zeyera za neprávem zapomenutého básníka.²⁰

15 Hálek, V.: Česká otázka spisovatelská. *Národní listy*, 13, 30. 9., 7., 14., 21., 28. 10., 4., 11. 11. 1873. Cit. podle: Hálek, V.: *O umění*. Ed. D. Jeřábek. Československý spisovatel, Praha 1954, s. 75–98

16 Čech, S.: *Rrrrbumbum*. *Lumír*, 1, 1873, č. 46, s. 553–554.

17 „Závidím těm Turgeněvům a jemu podobným, píšu, co chtějí – eh to by se mně to psalo na jejich místě!“ Neruda, J.: *Dopisy II*. Ed. Josef Moravec. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954, s. 120.

18 Křišťanová, D.: Plány a touhy. Finanční poměry Julia Zeyera. In: Breň, T. – Janáček, P. (eds.): „*O slušnou odměnu bude pečováno...*“ *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese 19. a 20. století*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009, s. 91–100.

19 „Legenda je tedy především výrazem sociální filosofie Zeyerovy, jak si ji zformuloval na konci svého života. Po příkladě Kristově zahrnuje bohatství a velebí chudobu. On, jenž miloval zabezpečený komfort a rafinovaný luxus, hlásá najednou evangelium odříkání a práce: se zemí budeš o chléb zápasit a v potu tváře jej budeš jíst, – a to bude ještě jen chléb z kůry a jemných kořínků, slazený medem lesních včel (ovšem). Věděl Zeyer, co mluví? [...] Nemůže být nic zábavnějšího, jako když k Zeyerově sociálnímu evangeliu bouřlivě tleskají lidé, kteří po divadle pojedou k Mayerovi do Celetné ulice na večeri.“ An.: K Zeyerovskému mythu. *Národní divadlo: Pod jabloní*. *Čas* 16, 1902, č. 357, 30. 12., s. 3.

20 „Různé měli štěstí např. Neruda a Zeyer za života; tak různé se usmívá přízeň obecenstva ještě i na jejich památku. Neruda umřel osamocen a přímo v apoštolské chudobě. Nadšení národa nebylo pro něho nikdy ani takové, aby se byl dočkal druhého vydání všech svých spisů. Naproti tomu Zeyer měl všechno, čeho před ním neměl žádný český spisovatel: žil v blahobytu; kdy se mu zachtělo, vyjel si do světa, do Španěl, na Kavkaz nebo do Japonska [Japonsko Zeyer nenavštívil – M. F.] (je značná část českých spisovatelů, kteří neviděli ani Mnichova a Drážďan); obklíčil se v bytě svým uměním celé zeměkoule, uměleckými předměty a nábytkem; žil a tvořil jako v bavlnce. A měl kroužky ctitelů i ctitelek, že když se objevil v Praze, prokazována mu úcta jako posvátné osobě Orientu. Jeho spisy vycházejí nepřetržitě, a společnost stará se mu o pomník. Jakým právem píše se tedy o – zapomenutém básníku? A čím byl při tom národu Neruda a čím Zeyer? Není třeba po běžném způsobu zveličovat zásluhy jednoho básníka proti básníku druhému, aby se pochopilo, že i kultus osob závisí na reklamě!“ An. [Jan Herben]: Zapomenutý básník? *Besedy Času*, 12, 1907, č. 13, 31. 3., s. 104.

Zeyerovo dílo i jeho život tedy od počátků přitahovaly i odpuzovaly svou jinakostí, neochotou se zařadit a sdílet obecně přijímané postoje. Zjednodušená charakteristika básníka [žid – boháč – aristokrat (ducha) – katolík] představovala v jedné osobě značnou koncentraci negativních stereotypů české společnosti, jež do jisté míry fungují dodnes. Vzbuzovat nadšení i odpor se však ukázalo pro druhý život básníka jako mnohem účinnější strategie než všeobecné přijetí, pod nímž se často skrývá spíše lhostejnost. Polemiky o Zeyerovo dílo tak neskončily ani po jeho smrti, i když to se postupně stalo pevnou součástí českého literárního kánonu. Je však příznačné (vzhledem k výše uvedeným charakteristikám), že i ve dvacátém století muselo čelit snahám o potlačení a marginalizaci, jak v době okupace, tak zejména v padesátých letech, kdy se Zeyerovi jako jedinému ze tří velkých lumírovců nedostalo samostatné kapitoly v akademických *Dějinách české literatury*. Tyto dobové kontexty se však již vymykají časovému vymezení našeho příspěvku.

Literatura

An.: [J. V. Frič]: Naše odpověď. *Paleček* 11, 1883, č. 47, příloha *Šotek*, 30. 11.

An.: K Zeyerovskému mythu. *Národní divadlo: Pod jabloní*. *Čas* 16, 1902, č. 357, 30. 12., s. 3.

An.: [J. Herben]: Zapomenutý básník? *Besedy Času*, 12, 1907, č. 13, 31. 3., s. 104.

Astur [H. G. Schauer]: Jan Maria Plojhar. *Literární listy* 12, 1891, č. 11, 16. 5., s. 192–193; č. 12, s. 206–207.

Čech, L.: Nové písemnictví – Výpravná prosa. *Osvěta* 22, 1892, I. díl, č. 4, s. 375–384.

Čech, S.: *Rrrrbumbum*. *Lumír*, 1, 1873, č. 46, s. 553–554.

Neruda, J.: *Dopisy II*. Ed. J. Moravec. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954.

Hálek, V.: Česká otázka spisovatelská. In: Hálek, V.: *O umění*. Ed. D. Jeřábek. Československý spisovatel, Praha 1954, s. 75–98.

Haman, A.: Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století. In: Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů. Teorie – historie – kritika*. ARSCI, Praha 2003, s. 82.

Havlíček Borovský, K.: *Dílo II*. Eds. L. Fišerová a A. Stich. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 45.

Kollár, J.: Slávy dcera. In: Kollár, J.: *Básně*. Eds. M. Otruba a J. Višková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 104.

Křišťanová, D.: Plány a touhy. Finanční poměry Julia Zeyera. In: Breň, T. – Janáček, P. (eds.): „*O slušnou odměnu bude pečováno...*“ *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese 19. a 20. století*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009, s. 91–100.

Macura, V.: Pastuchova chyžka. K souvislostem jednoho kollárovského motivu. *Slovenská literatura*, 40, 1993, č. 6, s. 409–415.

Machar, J. S.: *Magdalena*. František Šimáček, Praha 1894, s. 11.

- Řehák, D.: Irsko jako téma a obraz v české literatuře 19. století. Exotika aneb Výlučnost cizí i vlastní. In: Bláhová, K. – Petrboř, V. (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Academia, Praha 2008, s. 156–167.
- Voborník, Jan: Zeyerův nový román. *Národní listy* 31, 1891, č. 113, 25. 4., příloha, s. 1., č. 120, 2. 5., příloha, s. 1.
- X. Y. [V. V. Zelený]: Feuilleton. *Hlas národa* 1888, č. 101, 11. 4., s. 1.
- Zelený, V. V.: O Zey[!]rovi Plojharovi. *Hlas národa* 1891, č. 76, 18. 3., s. 1.
- Zeyer, J.: *Karolinská epejea II*. Spisy J. Z., sv. 20. Unie, Praha 1919.
- Zeyer, J.: *Korespondence Julia Zeyera s polskými spisovateli*. Ed. Jerzy Śliziński. Academia, Praha 1980.

Cudzinec ako kód maďarizácie

Marcela Mikulová

V porovnaní s ostatnými slovenskými spisovateľmi konca 19. storočia Vansovej prózy neboli považované za národne angažované. Tento dojem, ktorý mohol vzniknúť na základe autorkinej snahy získať pre čítanie slovenskej literatúry čitateľky, vyhladávané inojazyčné knihy so sentimentálnou fabulou, bol skresľujúci. Detailnejší pohľad na jej román *Kliatba* nám naopak potvrdí Vansovej intenzívny protimaďarský postoj – román však nevyšiel v dobe svojho vzniku, ale až v zmenených politicko-spoločenských podmienkach, a tak jeho národno-obranný aspekt bol recepčne marginalizovaný. Po jeho vydaní v medzivojnovom období, keď už otázka maďarizácie nebola aktuálna, sa čitateľský záujem presunul na historicko-hrôzostrašné zložky tohto textu.

Terézia Vansová sa po sentimentálnom románe *Sirota Podhradských* (1889), ktorý mal úspech u čitateľov i kritiky, prekvapujúco rozhodla napísať „čierny“ román *Kliatba*. Kým dejové turbulencie *Siroty Podhradských* boli ešte dobovo „únosné“, téma, ktorú sa Vansová rozhodla románovo rozvíjať v *Kliatbe*, bola v osemdesiatych rokoch 19. storočia natoľko odvážna, že po zhromaždení materiálu a jeho rozpracovaní sa autorka rozhodla text nedopísaný odložiť. Román bol publikovaný až o tridsaťpäť rokov neskôr v celkom odlišnej situácii. Literárna atmosféra bola po zatvorení slovenských kultúrnych inštitúcií – Matice slovenskej a slovenských gymnázií (1875) – najmä v osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov 19. storočia napätá; očakávali sa ďalšie „manévry“ uhorskej politiky v podobe zosilnenej maďarizácie. Situácia, keď sa jazyk stával dominantným signálom národa, mobilizovala slovenských spisovateľov k „serióznym“, reprezentatívnym literárnym dielam, najmä vo „veľkej“ epike. Vansová akoby cítila tematickú „nevhodnosť“ publikovania tohto románu (rovnako tiež románu o rozvrátených rodinných vzťahoch *Sestry*) v čase potreby zvýšenej národnej angažovanosti. Jej predstava literárnej reprezentácie reality – využívanie dokumentárnych prvkov na priestore fikčného žánru – sa tiež výrazne odlišovala od väčšiny autorov tohto obdobia. Oba romány sa zrejme vzhľadom na neobvyklosť témy rozhodla autorka dokončiť až v dvadsiatych rokoch 20. storočia, aj to až pod tlakom mimoliterárnych okolností.

Koncipovanie románu *Kliatba* na začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia jasne dokazuje autorkinu priamu reakciu na vonkajšie politické udalosti, ktoré boli hlboko a tragicky prepojené s jej najbližšou rodinou. Zosilnený maďarizačný tlak najmä po roku 1875, kedy boli zatvorené spomínané slovenské kultúrne ustanovizne, znamenali najmä pre rodiny tzv. panslávov šikanovanie, diskrimináciu i prenasledovanie. Slovenská inteligencia túto politickú situáciu vnímala tak, že všetku biedu na Slovensku má na svedomí maďarizácia (s čím následne súviselo napríklad aj odmietanie hospodárskeho pokroku v oblasti prenikania priemyslu).

Po roku 1875, keď vypuklo protiturecké povstanie v Hercegovine, bola otvorená balkánska otázka, ktorá vyvrcholila v rusko-tureckej vojne v roku 1877. Vojnové udalosti začali polarizovať aj spoločnosť na Slovensku: slovenská tlač zaujala protiturecké stanovisko, na rozdiel od priaznivých postojov voči Turkom v ostatnom Uhorsku. I humoristický *Černokňazník* si zobral na mušku maďarské sympatie k Turkom a ich nepravdivé správy o priebehu bojov. Až na malé výnimky (napríklad Adolf Svätopluk Odvald v roku 1876 šiel bojovať proti Turkom) väčšina slovenských národovcov sa v pocitoch bezmocnosti s nádejami obracala na Rusko, ktoré porazilo Turkov a ktoré pre nich reprezentovalo silu Slovanstva. Ich aktivity mali len pasívny, obranný charakter, rezignujúci na otvorený politický boj

s protislovenskou mocou. V podstate až etnické vyhladzovanie si v roku 1882 dal do programu Hornouhorský vzdelávací spolok so sídlom v Nitre s celoslovenskou pôsobnosťou – FEMKE. Podieľal sa na pomaďarčovaní slovenských detí už od materských škôl, za čo odmeňoval učiteľov, zúčastňoval sa tiež na odvážaní slovenských detí na Dolnú zem. Silný tlak týchto udalostí napokon urýchlil kryštalizáciu slovenského kolektívneho vedomia, ktoré T. Pichler označuje ako „etnický entuziazmus“, ktorý sa viaže na emócie rozhorčenia a vzniká v napätí medzi vlastným my a cudzím oni“.¹

Balkánska kríza dokonca podnietila aj polemiky maďarských orientalistov a turkológ Ármin Vámbery vydal v roku 1882 knihu *Pôvod Maďarov*, v ktorej spochybnil ugrofínsku jazykovú teóriu o pôvode maďarčiny. Presadzoval predstavu zjednocujúceho etnického amalgámu, známeho pod názvom Maďari, ktorý tomuto etniku umožnil podrobiť si árijských Slovanov v Podunajsku.² Pojem Maďari v situácii, keď sa Slováci cítili byť „kolonizovaní“ práve Maďarmi, vyvolával postoje, odmietajúce historickú i antropologickú opodstatnenosť takejto asimilácie. Turci a Maďari boli k sebe priradovaní aj pod spoločným menovateľom orientizmu.

Vansovej román *Kliatba* s prvkami hororu bol vygenerovaný z uvedeného historického podložía. Autorka ním bezprostredne reagovala na dobovú situáciu – umelecká koncepcia románu odráža aktuálny postoj uhorskej moci voči Slovákom; z vyššie uvedených dôvodov ho však rozpracovaný odložila, hoci mal potenciú naplniť jej predstavu o vzrušujúcom čítaní na pozadí reality doby. Vansovej ďalší autorský vývin sa niesol v znamení próz, v ktorých sú základom skutočné udalosti, deje a osoby: sú to najmä cestopisy, memoáre jej blízkych ľudí a publicistika.

Vansová ako spisovateľka je zaujímavá aj tým, že sa práve v dobe pre slovenskú literatúru „najchudobnejšej“ mala chuť pustiť do „odvážnych“, netradičných tém. Rozhodla sa vyplňať existujúci voľný literárny priestor v rôznych žánroch (nielen hororu), bola veľmi adaptabilná a správala sa ako profesionálny spisovateľ, resp. „kultúrny aktivista“. Najpravdepodobnejší dôvod, prečo sa pokúšala aj o netradičné žánre, bola však zrejme možnosť využiť ich persuzívne, použiť ich v dobe krutej maďarizácie a odnárodňovania ako istú prístupnú reprezentáciu národného jazyka – tento minimalistický program najpravdivejšie odrážal realitu slovenskej inteligencie a bola to, samozrejme, veľká regresia v porovnaní s očakávaniami našich romantikov.

Ak by autorka bola román *Kliatba* dokončila a vydala v osemdesiatych rokoch, neocitol by sa – napriek svojmu excentrickému deju – v literárnom vzduchoprázdne: mohol nadviazať na romantické prózy, ako bol napríklad Hurbanov *Olejkar*, ale aj na čoraz obľúbenejšie cudzojazyčné hrôzostrašné texty („mordgeschichten“, „krváky“), ktoré občas v prekladoch prenikali do dobových časopisov a kalendárov medzi humoristické a moralistické žánre. Dá sa povedať, že Vansová týmto dielom pomerne organicky nadväzuje na romantický prozaický diskurz, ku ktorému prirodzene inklinovala (jej otec patril k starším romantikom a bratia k Štúrovej družine) a vznikajúcu *Kliatbu* deklarovala v korešpondencii ako historický román.

Špecifikom Vansovej hororu – ak takto môžeme *Kliatbu* nazvať – však je, že vychádza zo súdne doložených materiálov, zo záznamov z procesu s Ludovítom Feketem de Nyék. Aby však navodila dojem fikcie a románu dodala príslušnú atmosféru, k opisu skutočných udalostí pridala viaceré formálne znaky beletristických textov. Zdalo by sa, že v *Kliatbe* ide o podobný prípad „beletrizovania“, s akým sa stretávame v dejepisectve pri rekonštrukcii historických udalostí, ktoré sa udiali v hlbokéj minulosti a historik má tendenciu domysliť ich, dofabulovať, zrekonštruovať. „Predloha“ *Kliatby* však bola natoľko skutočná, úradne zdokumentovaná, a pritom taká hrôzostrašná, že sa toho zdesila i sama au-

torka a snažila sa jej faktické kontúry zjemniť – Vansovej postup je teda opačný. Uvedomovala si, že tento príbeh je v danej chvíli príliš „silný“ pre spomínanú recepčnú skupinu čitateľiek. V dvadsiatych rokoch 20. storočia, kedy sa Vansová k románu vrátila, literárnohistorická situácia bola už radikálne iná. V tomto období sa popri miešaní rôznych -izmov a avantgárd objavil aj celkom pochopiteľný príklon bežných čitateľov k historizmu. Možno i preto sa román *Kliatba* po vyjdení v roku 1927 stal čitateľsky zaujímavým – bol vzápätí odmenený štátnou cenou a po rozobratí nákladu vyšlo v roku 1928 ďalšie vydanie. *Kliatbu* nakoniec autorka vydala s pozmenenou žánrovou špecifikáciou (uvádzanou ako podnadpis): pôvodne „historický román“ zmenila pod vplyvom kritiky Jégého³ v druhom vydaní na „historický romantický obraz zo začiatku devätnásteho storočia“.

Téma tvoriaca ťažisko románu *Kliatba* je výnimočná i z hľadiska konkrétnych historických inšpirácií, lebo v tomto prípade je súčasťou historického príbehu i rodina autorky. Priamo v deji ako očitý svedok vraždy vystupuje autorkin starý otec, kupec Karol Lange. V životopise svojej matky – *Terézia Medvecká, rodená Lange*⁴ – autorka podrobne opisuje až neuveriteľné peripetie jeho usadenia sa vo Zvolene, ktoré by mohli konkurovať dobrodružnej fikcii. Vo Zvolene žil tiež autorkin ťažko chorý brat Samuel Medvecký – práve on jej poskytol korešpondenciu so svojim starým priateľom Jurajom Bánikom, historikom mesta Zvolen, ktorý sa o Feketeho kauzu zaujímal. O téme *Kliatby* píše sama autorka priateľke Antónii Gebauerovej:

Chytila som sa napísať román Kliatba. Dáta a stručnú históriu mala som už azda i tridsať rokov v rukopise, keďže to bol dej taký neobyčajný, k tomu i krásnostrašný, že som o ňom už v detskom veku počula rozprávať. Po prevrate som mala prístup do župného archívu, tam som si vyhladala a pomocou znalca latiny vypísala dáta z pravoty Acta Feketiana.⁵

Vansová sa spracovaním tejto témy pokúsila zasadiť túto krvavú históriu do konkrétnej spoločenskej klímy malomesta a ponúknuť vlastný výklad ľudského podhubia Feketeho zločinov. Ambiciózny plán sa autorke z umeleckého hľadiska nevelmi vydaril, pretože snaha o zachovanie vernosti historickým faktom jej neposkytovala dostatočný priestor na rozpracovanie dejotvorných pasáží a plastickejších charakterov. Literárnohistoricky je však román pozoruhodný z iných dôvodov.

Okrem nadviazania na postromantický diskurz Vansovej román nesie aj neprehliadnutelné znaky biedermeieru – je to v prvom rade dôraz na súdržnosť rodiny, ku ktorej patrilo aj pozývanie priateľov či susedov na páranie peria s rozprávaním rôznych historiek, či detailné opisovanie zariadenia domácnosti. Práve táto typická rodinná atmosféra tvorí idylicky kontrastné pozadie pre hrôzostrašné rozprávanie. Dobu, v ktorej sa odohráva dej (rok 1806), nazýva autorka „osvieteným storočím [...] ovanutým slobodomyselným duchom“, napriek tomu bol v meste aj kat a na Víglašskom vrchu sa týčili na výstrahu šibenice. Naratívne ťažisko tvorí rodina Pavla Veselovského, stoličného úradníka a zapisovateľa zvolenského magistrátu, ktorý mal v meste veľký vplyv. Patril k „osvieteným“ osobnostiam, čo sa prejavovalo v citlivosti na ľudské práva, v tej dobe málo zvyčajnej. Mal jedinú dcéru, „peknú, milú a spanilú Františku“. S ich domom susedil dom kupca Langa (Vansovej deda) a vedľa neho bola kúria feketevská. Začiatok 19. storočia charakterizuje autorka ako výrazne poznamenaný úpadkom mravov vyššej spoločenskej vrstvy i ľudu. „Práve v tie dni na Víglašskom zámku našli kdesi v tmavom kúte pohodené neviniatko.“⁶ Sluhovia tušili, že je v tom „zapletený“ nejaký pán, lebo vyšetrovanie sa vôbec nezačalo. Kým u ľudu sa aj obyčajná krádež trestala smrťou, šľachta nepatrili pod tie isté zákony.

1 Pichler, T.: Národ, národnosť, štát: o politike etnického entuziazmu. *Historický časopis*, 54, 2006, s. 572.

2 Szabó, M.: Imaginácia a odlišnosť. Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultúre 19. století*. Academia, Praha 2008, s. 186.

3 *Slovenské pohľady*, 43, 1927, č. 1, s. 195.

4 Tento životopis bol uverejnený v *Dennici*, III, 1900, č. 1, 5, 6, 7 v rubrike Slavín žien slovenských.

5 Gebauerová, A.: Terézia Vansová. *Ženský obzor*, 1936, č. 9, s. 74.

6 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 43.

Zoznámenie sa Františky Veselovskej s Feketem sa udialo za dramatických okolností, v búrke pri cintoríne, po tom, ako sa rozprávala so svojim dávnym známym – študentom Mikulášom Duchoňom. Vtedy si vo svetle blesku všimla muža s bledou tvárou a čiernymi očami, ktorého už videla v okne susedného domu. Doma sa dozvedela, že sa po dlhom čase vrátil domov mladý pán Fekete, ktorému sa asi zuovalo slúžiť vo vojsku v Turecku, a priviezol so sebou mnoho drahocenných cudzokrajných vecí. Po krátkom čase si už seabedome robil nádeje na Františkinu ruku:

V koči sedel mladý pán, oblečený do uhorskej gály. Mal na sebe oblek z čierneho zamatu so zlatými gombíkmi, mentieka bola spojená zlatou retiazkou. Klobúk, čiže kalpak ozdobený perom, pripaveným jemne opracovanou agrafou, ozdobenou veľkým rubínom. Pri boku mal šablú, ktorá bola umeleckým dielom. Zjav skutočne skvelý, obraz svižného, bujarého zemana.⁷

V dome Veselovských sa predstavil ako zvolenský statkár.

Jeho vystúpenie bolo bezchybné, ba imponujúce. [...] No, hoci Fekete bol skvelý zjav, Veselovský cítil nedôveru k osobe tohoto, z dávnejších čias známeho krajana. Bolo to však len na chvíľu, pozdejšie tóna nedôvery zmizla. Niečo v hosťovej tvári upomínalo na chlapčenskú samopaš, biela, trošku akoby nadutá, okolo nej bujná čierna brada, starostlivo opatrovaná, také isté bajúzy, upravené podľa módy. Nad čelom kaderili sa husté, čierne vlasy. Nos pravidelný, len nozdry rozšírené a pohyblivé, oči čierne, viac vpadnuté, obyčajne zastreté viečkami, mihalnicami tiež čiernymi a dlhými. Obrvy husté, hrubé a nad nosom zrastené v silnom uzle. Keď zvrátil čelo, obrvy tvorili hustú, temer rovnú čiaru medzi čelom a ostatnou tvárou. Tento kontrast bledosti tváre s tmavými vlasmi dodával celému zjavu mladého šľachtica niečo pútavé, zaujímavé, ale zavše i odstrašujúce. Jeho poklona i konverzácia dokazovali, že tento človek pohyboval sa vo veľkopanských kruhoch. Hneď po prvých slovách, ktorými sa uviedol, bolo znáť, že je vzdelaný, ba učený. Rozprával plynne po latinsky, potom i po nemecky a maďarsky. Slovenčine, ako sa vyhovárať, odvykol, a preto nehovorí ňou plynne.⁸

Feketeho fyziognómia reprezentuje orientálny zjav, typický pre dobový národnoobrodenecký názor, kde slovanský typ konotoval pozitívne charakterové vlastnosti a orientálny zase a priori implikoval negatívne. Jeho krásu autorka na inom mieste prezentuje doslova ako démonickú: „Preto je taká podmaňujúca, nadhodila istá mladá dáma. Túto krásu nazvali Francúzi skutočne diabolskou krásou, „la beauté de diable.“⁹ Pri postave Feketeho Vansová zdôrazňuje okázalý životný štýl a vystupovanie, bohatstvo a nezvyčajnosť odevu, aby tak navodila indície podmanivého zla. Spájajú sa s ním ambivalentné znaky obdivu a nedôvery, záhadnosti neznámeho a túžby preniknúť doň. Fekete hovoril „lichotivým, mäkkým, trošku pritlmeným hlasom, čím ďalej upieral pohľad svojich záhadných očí na domáceho pána...“¹⁰ Ním napáchané strašné skutky sa dajú do istej miery v autorkinej stratégii vysvetliť jeho hypnotickými vlastnosťami, schopnosťou podmaniť si ľudí, ktorí ako uhrnutí podľahnú kúzlu jeho osobnosti. Do rámcov Feketeho démonickej príťažlivosti autorka zahŕňa aj čitateľovu intuíciu, že je vrahom študenta Duchoňa, ale aj ďalších obetí. Autorka sa snaží pracovať s tajomstvom, ktoré je určujúce pre zdynamizovanie neustálymi digresiami spomaľovaného deja a tiež s psychológiou postavy – náhle zmeny nálad u záporného hrdinu indikujú pretváрку ako súčasť stratégie číhania na obeť. V niektorých situáciách sa jej darí dokonca vystihnúť až isté metafyzické vlastnosti a sugestívnosť zla, ktoré v tejto postave personifikuje – tak je to i v situácii s pani Veselovskou:

Uprel na ňu svoje čierne, blýskavé oči, cítila, akoby ju uspával svojím pohľadom, a akoby ju neviditeľné ruky hladkali a nejaká čudná melódia uspávala. [...] Nebránila sa onej čudnej moci, ktorá z neho vychádzala. [...] Fekete zanechal po sebe najpriaznivejší dojem.¹¹

Potreboval si však ešte získať i dcéru Františku, ktorú tak vydesil počas búrky. Aj ju však opantal svojím

mäkkým, do srdca sa vkrádajúcim hlasom, keď poznala v ňom človeka vysoko vzdelaného, skúseného, ktorý sa vyzná vo všetkom. [...] zabudla na prvý nepriaznivý dojem a ako očarovaná načúvala jeho slovám. A keď uprel na ňu prenikavý pohľad svojich čudesne hlbokých očí, cítila nevoľnosť, ale i ochabnosť v úsudku a v myslení.¹²

Áno, tento človek si vedel získať každého, o ktorom súdil, že je toho hoden.¹³

Pri modelovaní postavy Feketeho autorka bez rozpakov naznačuje medze dobového realistického písania, ktoré je na konci 19. storočia často poznačené iracionalitou, nevysvetliteľným tajomstvom. Prostredníctvom nej dochádza k prelínaniu historického žánru, vychádzajúceho až úzkostlivo z archívnych faktov so znakmi frenetického románu. Tento žáner bol obľúbený v európskej literatúre už od konca 18. storočia a v dvadsiatych rokoch 19. storočia sa implantoval aj do diel Byrona, raného V. Huga, či Balzaca a podľa zistení V. Vinogradova¹⁴ výrazne ovplyvnil aj ruskú literatúru. Dej frenetických románov je založený na schéme, s akou sa stretávame aj v *Kliatbe* (zlosyn prenasleduje bezúhonnú dievča) a ich snahou bolo najmä oslobodiť čitateľa od úzkostí doby (čo sa môže vzťahovať aj na matičné obdobie, kedy *Kliatba* vznikala) paradoxne takouto exaltovanou formou. Dôležité je pritom konštatovanie historikov, že frenetizmus sa neviaže úzko na konkrétne obdobie, ale je situovaný mimo klasicizmu či romantizmu – známe diela frenetizmu tiež pracujú s prvkami šoku a prekvapenia (Henri de Latouche: *Fragoletta*), ktoré sú pritom zakomponované do reálneho pohľadu na skutočnosť. Teoretici tohto žánru dokonca konštatujú, že samotná realita je natoľko desivá, že jej pravdivé opísanie by priviedlo čitateľa do zúfalstva.¹⁵ Podotýkam, že Ján V. Ormis o Vansovej spracovaní príbehu beštiálneho Feketeho tvrdí, že „autorka zjemnila hrôzy ako sa len dalo.“¹⁶

Hoci v tejto chvíli nejde o priame súvislosti Vansovej *Kliatby* s frenetizmom, Vansovej práca s historickými prameňmi s názvom *Acta Feketiana* v mnohom obrusuje hrany hrôzostrašnej skutočnosti. Ako dôkaz môže slúžiť scéna vraždy Františky, ktorá keby nebola potvrdená priamym svedectvom autorkinho starého otca, mohla by asociovať najbrutálnejšiu fikciu. Vansovej až etnograficky precízne opisy dobového životného štýlu, súdnictva, volieb atď. sú natoľko verné, že vlastne ukotvujú samotný príbeh v dobovej realite a dodávajú rozprávaniu rás vierohodnosti. Tvorí zároveň kontrastné pozadie k výčinom Feketeho: malomestský poriadok Veselovského domu je v protiklade k hýreniu jeho budúceho zaťa na Viglašskom zámku, k bujarým zábavám pri víne, kartách a ženách. No vždy, keď začala Františka voči nemu pociťovať odpor, použil Fekete svoju najsilnejšiu zbraň – hru na husle. „A jeho husle, podobne ako jeho oči, očarovali poslucháčov i nežné poslucháčky. Tóny, ktoré vyludzoval svojím sláčikom, vkrádali sa do srdca najmä nestreženého, a pôsobili v ňom poplach a nepokoj.“¹⁷ Vansová pri tejto postave predvádza všetky rafinované stratégie zvädzania; Fekete tak dosiahol svoj cieľ – dali mu Františku za manželku. Vtedy sa ona dozvedá o ďalšom zločine – nejaký pán zabil hrabáčku na

11 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 67.

12 Tamtiež, s. 70.

13 Tamtiež, s. 70.

14 Vinogradov, V.: Jules Janin a Gogol. *Literaturnaja Mysľ*, 3, 1925, s. 342–365.

15 Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*. Univerzita Karlova, Praha 2005, s. 160.

16 Ormis, J. V.: Poznámky. In: Vansová, T.: *Kliatba*. C. d., s. 207.

17 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 77.

7 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 61–62.

8 Tamtiež, s. 62–63.

9 Tamtiež, s. 132–133.

10 Tamtiež, s. 65.

lúke, ktorá tam bola s dvoma deťmi. Bol to jazdec na čiernom koni, ktorý „uháňal, akoby ani človekom nebol, ale ten zlý z pekla...“¹⁸ Ďalšou obeťou Feketeho bola „krásna Madlena“, čo zadusila svoje dieťa. Aj tu sú jasné indicie, že s touto kauzou súvisí Fekete. Jeho intrigy napriek snahe Veselovského o jej oslobodenie spôsobili, že skončila na popraviske, a vtedy ho prekliat Madlenin otec.

Fekete chcel ovládať ľudí aj cez politickú moc, preto veľmi zúril, keď aj pričinením svojho svokra Veselovského, ktorý už vytriezvel zo svojho okúzlenia ním, nedostal vicišpánsku funkciu. Veselovský však hneď vytyšil, že Fekete sa mu pomstí na dcére a zabrániť tragédii sa mu už nepodarilo. Keď sluhovia počuli v noci zo zamknutej izby panej strašný krik a plač a nemohli sa dostať do izby manželov, išli po suseda Langa. Jeho opis scény, ktorej bol svedkom, autorka prerozprávala nasledovne:

Pri samých dverách kopa perín a v perinách ležala zakutaná mŕtva Faninka Veselovská. Mala veľa rán od šable, ruky, ktoré sa chytali šable, aby odrazili údery, boli dorezané a ako sa ešte bránila a utekala k dverám, chytala sa dvier a steny, tade bolo poznať dlaň i prsty úbohej, do smrti umučenej ženy. Desný to bol pohľad na mladú ženu a matku. Život mala rozpáraný a zo strašnej rany vyzerala malinká rúčka dieťaťa...¹⁹

Fekete sedel v tej istej izbe, akoby ani netušil, čo vykonal; zviazaného ho odvedli do zámku. Na pohrebe manželky musel kráčať za jej rakvou:

Jednu ruku mal uviazanú za chrbtom, druhú o šablú, ktorú musel niesť na pleci. Šiel tak, ako ho našli v to ráno v izbe, uhorské spodky, čižmy s ostrohami, jemnú košelu, ale roztrhanú, s rukávmi vysúkanými. Ako bol neumytý a neučesaný, vzbudil u každého odpor a pocit hrôzy. Lebo to, čo bolo pri ňom pútavé a milé, to bolo len strojené, naučené, jeho opravdivé ego ukázalo sa teraz v celej svojej úbohosti a zvrhlosti.²⁰

Frenetické témy úkladov, násilia, mučenia, utrpenia a vražd sa v tomto románe spájajú s reprezentáciou exotizmu – postavu Feketeho možno vysvetľovať ako prejav protitureckého, ba podľa indícií oblečenia priamo protimaďarského postoja autorky. Počas krízy slovenskej národnej ideológie sa začali aktivizovať exotické kliše a stereotypy, súvisiace, ako som už spomínala, s protitureckým a protimaďarským stanoviskom: „Obraz Turkov v kolektívnej pamäti Slovákov bol tradične negatívny“, píše historik Miloslav Szabó. „V 19. storočí pristúpil k nemu moment orientalizmu, generujúci nové predstavy o „odlišnosti“ a „cudzosti“.“²¹ Vnemy rozdielneho, exotického podnecovali dobové predlohy so známymi reprezentatívnymi znakmi, ktoré utvárali exotickú fyziognómiu, ako bolo už vyššie citované v súvislosti s postavou Feketeho. Fekete, ktorý sa zúčastnil na vojenských výpravách v Turecku, sa tam „nakazil“ zlým, neznámym a konotoval negatívny typ orientálca, zákerného poturčenca, janičiara,

pretože s Osmanským impériom sa u nás spájali predstavy nepriateľského Orientu. Bol to zjednodušený, podsúvaný obraz personifikácie zla, ktorý sa dal čítať aj ako obraz pomadařenca.

Najmä na Slovensku bola v druhej polovici 19. storočia téma exotiky vnímaná väčšinou negatívne, čo spôsobovalo xenofóbne nálady – exotické sa ľahšie stotožnilo s nepriateľským a maďarským. „Stereotyp ‚pokrevnej spriaznenosti‘ Židov, Turkov a Maďarov zohral významnú úlohu pri produkcii a šírení predstáv o odlišnosti v kontexte balkánskej krízy“, píše M. Szabó.²² Exotickosť, ako to vidíme i na *Kliatbe*, bola však epicky produktívna, pretože ju sprevádzala neprediktabilnosť v správaní – mohla reprezentovať aj divokosť, animálnosť, nespútanosť, nevypočítateľné správanie, inštinktívnosť. Voči týmto vlastnostiam je meštianska kultúra bezbranná, lebo sa riadi inými zákonitostami. V *Kliatbe* teda v žiadnom prípade nejde o romantický názor na exotiku, ale naopak – Vansová exotiku personifikuje v postave Feketeho ako nepriateľa, narušiteľa, bytosť bez zábran a morálky. Fekete je v náznačkoch opisovaný ako sexuálny deviant, čo evokuje orientálny raj rozkošnictva, jeho sexuálny apetít akoby súvisel s túžbou po mnohoženstve, čo – ako uvádza Z. Hrbata – patrilo do dobového koloniálneho diskurzu.²³ To napokon dokresľujú aj dobové články z *Národných novín*, ktoré rozvíjali úvahy o tureckom povahopise, napríklad: „[...] fanatický korán činí muhamedána neschopného ľudskosti a civilizácie“²⁴ alebo: „Má-li kresťanský dom driečnu ženštinu, turecký chlpičník odvráti ju do háremu alebo využije ju odmrštiť od seba ako zodratú metlu.“²⁵ Okrem Vansovou často spomínaných nočných orgií sa s Feketom spájajú i orientálne, vzácne tajomné predmety, látky a odevy, ktoré kontrastujú s opisovaným vybavením dobovej meštianskej domácnosti. V tejto jeho „inakosti“ je tiež implikovaná opozícia kresťanského a nekresťanského, s čím je priamo asociovaná nemorálnosť toho druhého.

Feketeho zavraždenie vlastnej manželky bolo teda logickým vyústením jeho nezriadeného života a čakal ho trest. Regulárne fikčný text by zrejme vyvrcholil Feketeho smrťou ako zaslúženou čitateľskou homeostázou. No text inšpirovaný skutočnými reáliami má nečakané pokračovanie. Vďaka maďarónskemu obhajcovi odsúdili Feketeho len na desať rokov galejí do Segedína, kde však mal ako šľachtic všemožné výhody, dokonca sa spriatelil s rodinou väzenského dozorca, ktorému imponoval svojimi veľkopanskými spôsobmi. Až keď mu zviadol a otrávil dcéru, odsúdili ho na ďalších pätnásť rokov. Po dvadsiatich piatich rokoch sa vrátil znovu do Zvolena.

Silná individualita Feketeho môže byť reliktom romantického démona-manipulátora, jeho hrôzostrašné činy však akoby nemali logiku – je vlastne „len“ stelesnením zla, je neorganickým solitérom vo svojej dobe, a preto vyvoláva tiež podnety na rôznorodé dezinterpretácie, dohady, povesti atď. Tie Vansová do istej miery využila i v *Závère*, ktorý sa odohráva v čase objavenia sa zuboženého Feketeho v meste: je rok 1839, spoločnosť sa zase, ako na začiatku, stretáva u Bánikov na priadkach. Sú tu i mladí ľudia, aj Ľudovít Lange, autorkin strýko, nadchnutý Štúrovými ideami o práci pre národ. V kontraste k tomu autorka opisuje odpudzujúcu a zapáchajúcu postavu Feketeho ako netvora so strašnou tvárou, poznačenou stigmu zločinca.

Hoci sa zámer autorky – upútať čitateľky stredného stavu slovensky písaným románom minul v tomto smere svojim účinkom, pretože ho vydala až tridsaťpäť rokov po jeho rozpísaní, hlboký význam mal pre ňu samotnú: päť rokov po samovražde svojho manžela, kňaza a národovca, celý život perzekvovaného maďarskými úradmi vydala text, v ktorom je Fekete reálnou postavou, ale zároveň kódom (personifikáciou) zvrhlej maďarizácie s jej tragickými dôsledkami.

22 Szabó, M.: Imaginácia a odlišnosť. Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultúre 19. století*. Academia, Praha 2008, s. 192.

23 Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*. Univerzita Karlova, Praha 2005, s. 13.

24 *Národné noviny*, 6, 1875, č. 106, s. 11.

25 Tamtiež, 6, 1875, č. 106, s. 11.

18 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 86.

19 Tamtiež, s. 164–165. Originálny text z dobovej turčianskej kroniky – Diária Samuela Ivanku (1761–1842) uvádza pri dni 19. marca 1808: „V posledných marcových dňoch pán Peter Balogh, hlavný Išpán vo Zvolenskej stolici robil ‚reštauráciu‘ (výmenu stoličných úradníkov). Vtedy istého pána, Fekete rečeného, obyvateľa zvolenského z hodnosti slúžnodvorského zhodil a vtedy tento Fekete do „desperatio“ (zúfalstva) upadol a v ňom zotrval až kým prišiel domov. Jeho pani, pôvodom z Banskej Bystrice, tú hneď zabil a síce tak, že jej najprv uši, potom prsníky a aj obe ruky odrezal. Nakoniec na kríž šablou rozťal tak, že plod z nej mŕtvy vypadol. Po tomto tyranstvom čine sa k nej na zem ozbrojený posadil. O tejto tragédii, ktorá sa v noci stala, nik nevedel, až ráno ich domáca slúžka toto zvedela a prišla mestskej vrchnosti oznámiť“. Cit. podľa: Brezina, J.: *Spievanie dospievania*. Rebach, Martin 2001, s. 283.

20 Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968, s. 170.

21 Szabó, M.: Imaginácia a odlišnosť. Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultúre 19. století*. Academia, Praha 2008, s. 190.

Literatura

- Brezina, J.: *Spievanie dospievania*. Rebach, Martin 2001.
- Gebauerová, A.: Terézia Vansová. *Ženský obzor*, 1936, č. 9.
- Hrbata, Z. – Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*. Univerzita Karlova, Praha 2005.
- Pichler, T.: Národ, národnosti, štát: o politike etnického entuziazmu. *Historický časopis*, 54, 2006.
- Szabó, M.: Imaginácia a odlišnosť. Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Academia, Praha 2008.
- Vansová, T.: *Kliatba*. Tatran, Bratislava 1968.
- Vansová, T.: Terézia Medvecká, rodená Lange. *Dennica*, III, 1900, č. 1, 5, 6, 7.
- Vinogradov, V.: Jules Janin a Gogol. *Literaturnaja Mysľ*, 3, 1925, s. 342–365.

„Tedy sem až své jste žití nesli...“ Přistěhovalci z Čech na severním Kavkaze v českém básnictví konce 19. století

Sergej Skorvid

Na severní Kavkaz, přesněji řečeno na území ruského Černomořského okruhu (od r. 1896 gubernie, hlavní město Novorossijsk) a Kubáňské oblasti (hlavní město Jekatěrinodar, od r. 1920 Krasnodar; nyní Krasnodarský, částečně Stavropolský kraj a Republika Adygea) se čeští osadníci začali stěhovat v druhé polovině 60. let 19. století. Za Kavkazské války, ukončené roku 1864, bylo toto území prakticky vylidněno,¹ proto sem carská vláda přesídlovala obyvatelstvo z vnitřních ruských gubernií a zvala také cizince křesťanského vyznání. Češi se rozhodovali pro emigraci z důvodů ekonomického charakteru: na severním Kavkaze, jakož i jinde v Rusku, jim byla poskytována půda (30 *desjatin*, čili 32,7 ha pro rodinu). Jistou roli při jejich volbě mohla hrát relativní zeměpisná i jazyková blízkost této země a snad i tradiční rusofilství značné části tehdejší české společnosti, ale vliv tohoto činitele na chudé české rolníky rozhodně nelze přeceňovat.

První čeští kolonisté se na černomořském pobřeží Kavkazu objevili v roce 1868 a založili si v horách za městem Tuapse tzv. České Georgijejské chutory (dnes vesnice Anastasijevka). Dalších 360 českých rodin připlulo o rok později na kolesových parnicích z Oděsy do Novorossijska. Poblíž tohoto města také vzniklo nejvíc českých nebo smíšených česko-ruských osad. Byly to vesnice Kirillovka, Mefodijevka, Borisovka, Glebovka, Vladimirovka a obec Gajduk, k nimž se přidružily Pavlovka a Varvarovka u Anapy, Aderbijevka, Tekos a Tešebys u Gelendžiku a také chutory Srednij Dukmasov a v současné Republice Adygeji ležící Mamacev.

Nejpočetněji vždy byli Češi zastoupeni v okolí Novorossijska. Podle dobových údajů byly v roce 1872 dvě ze sedmi vesnic spadajících pod správu Novorossijska obývány výlučně Čechy (Kirillovka – 181, Mefodijevka – 91 obyvatel); v dalších třech Češi žili spolu s Rusy (Borisovka – 216, Glebovka – 132, Vladimirovka – 108 obyvatel).² Pro srovnání uvádím, že v dnešní Kirillovce napočítala folklorně etnografická výprava Ruské státní humanitní univerzity, již jsem v letech 2009–2010 vedl, jen 25 lidí mluvících česky z celkového počtu 1200 obyvatel této obce; v ostatních obcích je jich ještě méně, jsou-li vůbec.

Češi usdlí na severním Kavkaze byli téměř vesměs drobní zemědělci. Přinejmenším ti, kteří našli domov ve vesnicích u Novorossijska a Anapy, pocházeli z jihozápadních Čech, jak se dodnes v některých zdejším českých rodinách traduje a jak je dodnes znát i na zdejším českém nářečí (lingvisticky

1 Snad poprvé to tak označila ruská hraběnka Uvarovová, která tyto končiny navštívila v roce 1886. Ve svém cestopise poznamenává: „Na smutné myšlenky přivádí mě tato liduprázdnost...“ V jejím deníku jsou mimo jiné popsány i české osady, které zde vznikly [online, cit. 9. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://nw-kuban.narod.ru/uvarova/chapter-2.html>>.

2 Tyto číslice, jakož i výše shrnuté obecné informace o počátcích českého přistěhovalectví na tomto území, přináší nedávno vyšlá monografie Пукиш, В.: *Чехи Северного Кавказа: годы и судьбы. 1868–2010* (paralelní český titul Pukiš, V.: *Češi Severního Kavkazu: léta a osudy. 1868–2010*). Медиа-Полис, Ростов-на-Дону 2010.

to doložila zmíněná výprava RSHU).³ V nové vlasti je čekala hornatá krajina porostlá hustým lesem, který museli osadníci mýtit, aby připravili půdu vhodnou k obdělávání. Na té pak pěstovali pro ně tradiční obilniny, zeleninu a ovoce. Až na severním Kavkaze se místní Češi naučili pěstovat také hroznové víno. Vinařské návyky jim zřejmě vstúpil v Černomořském okruhu od roku 1867 působící český agronom Bedřich (německy Friedrich, ruský Fjodor Ivanovič) Heyduk, mladší bratr básníka Adolfa Heyduka.

Roku 1884 navštívil tento významný „májovec“ se svou chotí Emilií bratra žijícího u Novorossijska. Tato cesta ho inspirovala ke sbírce *Z pouti na Kavkaz* (1885),⁴ již věnoval „svému bratrovi Jaroslavu Heydukovi na Cemešské dolině černomořské“, tehdy dvacetiletému synovi černomořského agronoma. Ten, mimochodem řečeno, také básnil a zmíněné Cemešské údolí později opěvoval ve verších, otištěných v periodiku *Čechoslovan* vycházejícím v Kyjevě v letech 1911–14 a 1916–18:

*Krásná je naše dolinka,
jakoby do ráje brána,
jako ta česká panenka
v svatební výzdobě z rána.
Celý svět do ní se zadíval,
kolkol ji obstouply hory,
„Marchotch“ sám do ní své ponořil
zamžené staleté zory...⁵*

Vraťme se však ke sbírce Adolfa Heyduka. Svou mořem přes Krym vedoucí cestu, již manželé Heydukovi podnikli v době pro ně smutné, brzo po smrti jejich druhé dcerky, stylizuje autor zcela v romantickém duchu jako vyhnanství. Srov. v básni *Na lodi*:

*Když na Pontu jsem kročil v loď
a do dálných měl končín jeti,
bych z vlasti prch' a z krajů těch,
kde hrob mi urval květ mých dětí [...]
a dole v moři započal
vln náhle zrostlých skočný tanec –
té bouřné chvíle myslil jsem,
že z vlasti vyhnaný jsem psanec.⁶*

3 Viz Скорвид, С. С. – Третьякова, И. В.: «Тут жил Кирилл, а там – Мефодий...», или Чехи под Новороссийском. In: *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 38. Москва 2009, s. 46–54. Dostupné také z WWW: <http://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_38.pdf>.

4 Opravuji zde chybné vročení, které se vloudilo nedopatřením autorovým a mým jako vědeckého redaktora do shora jmenované monografie Пукиш, В.: *Чехи Северного Кавказа: годы и судьбы. 1868–2010*. Медиа-Полис, Ростов-на-Дону 2010, s. 277. Recepce života severokavkazských krajanů v českém básnictví je v této knize věnována samostatná kapitola, z níž budu čerpat ve snaze o literární rozbor autorem psíe etnograficky pojaté látky.

5 Cituje Пукиш, В.: *Чехи Северного Кавказа: годы и судьбы. 1868–2010*. Медиа-Полис, Ростов-на-Дону 2010, s. 274 (s odkazem na Auerhan, J.: *České osady na Kavkaze*. Ant. Hajn, Praha 1920, s. 56–57).

6 Heyduk, A.: *Z pouti na Kavkaz*. In: *Spisy Adolfa Heyduka XXX*. Nákladem J. Otty, Praha 1902, s. 13–14. Citováno z: Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století. Při dalších citacích z tohoto zdroje uvádím jen stranu (strany) v databázi zpřístupněné knižní publikace.

Přirovnává se k velkým slovanským romantikům, kteří na Krymu opravdu pobývali ve vyhnanství, píše Heyduk v básni *Sevastopol*:⁷ „stop Puškina chci zřít a Mickieviče, dvou nesmrtelných lidstva proroků“⁸; podobně jako oni nachází v rozběsněném moři odezvu svých citů (srov. titul básně *Bouře na moři, bouře v duši*) a v troskách starověkého chrámu či v hradbách na tu dobu moderních opevnění shledává pomíjivost lidské pýchy. Co tomu dává do protikladu, není však romanticky odtažitá, nýbrž dosti konkrétní představa poklidné zemědělské práce na půdě:

*Hradba lidstvu blaha nepřinese
ani lodi ocelový pás,
jako mušky v rozbujeném vřese
volným krokem rozdrť je čas!
Marný řev těch smrt metnoucích kovů,
jinou zbraň chce strážný lidstva duch:
naostřenou žabku sadařovu,
pevný rýč a přikalený pluh!⁹*

V tomto duchu líčí Heyduk také podmínky a běh života krajanů v básni *V české dědině na Kavkaze*:

*Tedy sem až své jste žití nesli,
na ten klidně snící horský luh,
kamo ptactvo s perutnými vesly
věčně zve a vábí tvorstva vzruch,
v ono svěží, rozbujené mlází
kyprých niv a dolin v Podkavkazí,
jež v hloub řader ryje lehký pluh!¹⁰*

Ruské prostředí, v němž se osadníci z Čech octli, autor ovšem přikrášluje a opatruje ruskými „poznávacími značkami“ téměř po havlíčkovsku, ale v této sbírce, jak se zdá, beze vsí ironie či nádechu satiry. Srov. z básně *Ráno na Cemešské dolině*:

*Po cestě, kraj bohatýrských hrobů,
jede trojka; z dálky zvonek zvoní
na duze, kde visí pro ozdobu [...]
Od moře se vody safýr blýská,
na korábech drobné vlají vlajky,
na hor řadrech probouzí se víska,
z pastviny pak zvuk zní balalajky
snivě tak a truchle, že se v hrudi
tužba po vzlétnutí k nebi budí!¹¹*

Ideál pokojného bezstarostného života, jež čestí přistěhovalci na Kavkaze hledali a také našli („Pohled, u nás mir, / v dále žal nám vyryl vrásky v líce, / pole naše rodila jen pýr, / zde tvář však jasná je a svěží...“¹², s. 84), je však naplněn jen dočasně, varuje autor:

7 Správně zní název tohoto města *Sevastopol*.

8 Heyduk, A.: *Z pouti na Kavkaz*. In: *Spisy Adolfa Heyduka XXX*. Nákladem J. Otty, Praha 1902, s. 66.

9 Tamtéž, s. 68.

10 Tamtéž, s. 83.

11 Tamtéž, s. 63.

12 Tamtéž, s. 84.

*Mníte-li, kdo z vlasti odešli jste,
rodičů svých opustivše hrob
i ty krásné lípy velkolisté
i ta luka plná květných zdob,
že juž na vždy u cíle jste klidu?
Hleďte kolem na směsici lidu!
Vy jste volni, z dětí bude rob...¹³*

Těžko říci, co přesně mínil básník, když psal „Ó ten klam! Hle, orel stihnul ptáka, / vraždí ho... i tento ráj jest lež!“; v každém případě tu jde o variaci romantického motivu nenaplnění ideálu svobody a pohody nikde, kamkoli se pro to člověk utíká: „Všude boj, i zde, a nikde klid!“¹⁴

U Heyduka však z toho nečistí romantické zklamání, nýbrž uvědomění, že se musí vrátit tam, kde „útrapy se množí, / bída roste, skrovný mizí chléb [...] / marnou pouti k právu noha klesá, / a nepřítel bratrům kříže tesá / v dlaně, v nohy přiostruje hřeb!“¹⁵

Zamítá-li lyrický hrdina této básně možnost „trávit život u pohodlí, / když o rodu smrt se vrazi shodli“¹⁶ pro sebe, pak v poslední básni tohoto cyklu s určením *Podzimní noci v Cemešské dolině na Kavkaze* v záhlaví chce autor vštípit svoje myšlenky také zdejšími krajanům:

*Ó noci jeseně, svá hvězdná rozlož křídla
na bratrů příšlých z dálky drobná sídla [...]]
a snít jim dej o nivách u Vltavy,
a jestliže je při tom v srdci bodne,
dej sen jim o návratu v luhy rodné,
jak zpět se nesou ku svých otců prahu
přes hlavy křivditelů svých a vrahů... –
a úplně na závěr vzývá: „vyplň sen ten někdy jejich dětem!“¹⁷*

S věnováním „bratru Bedřichovi památkou návštěvy kavkazské“ vydal Adolf Heyduk roku 1890 také rozsáhlou, přes 100 stran čítající romantickou báseň *Na vlnách*.¹⁸ Její hrdinka Eva, jež se vypravila na Kavkaz za svým rodičem, kterému – na rozdíl od neindividualizovaných postav z prve citované sbírky – odchod z Čech kýžený klidný život nepřinesl („Mám domov, zde však strádám zas...“¹⁹), prožívá neuvěřitelná dobrodružství, až nakonec pro ni přijede „nikdo jiný / nežli Ivan, puzen zvěstí, / nežli milý z domoviny, / nežli radost, blaho, štěstí“²⁰ a s ním se Eva vrátí „v otčinu zpět – / mládí chce do ráje, / do hrobu kmet,“²¹ říká jí umírající otec. Ne však „zpět v rodných bratrů řady, / s nimiž žít chci, s nimi umírat“, ne proto zpět, neb „mé srdce zvyklo věčné válce, / kterou s křivdou bojuje můj lid“, jako ve sbírce *Z pouti na Kavkaz*:²² tato motivace k návratu v básni *Na vlnách* chybí, je to jen dobrodružný příběh romantické lásky s idylickým koncem.

13 Heyduk, A.: *Z pouti na Kavkaz*. In: *Spisy Adolfa Heyduka XXX*. Nákladem J. Otty, Praha 1902, s. 83.

14 Tamtéž, s. 87.

15 Tamtéž, s. 86.

16 Tamtéž, s. 86.

17 Tamtéž, s. 92–93.

18 Heyduk, A.: *Na vlnách. Báseň*. Tiskem a nákladem Jos. R. Vilímka, Praha 1890. Cituji z: Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století.

19 Tamtéž, s. 4.

20 Tamtéž, s. 103.

21 Tamtéž, s. 104–105.

22 Heyduk, A.: *Z pouti na Kavkaz*. In: *Spisy Adolfa Heyduka XXX*. Nákladem J. Otty, Praha 1902, s. 87.

Na návštěvu u bratra na severním Kavkaze a na jeho další osud – v roce 1884 odjel černomořský agronom na Dálný východ, aby našel zemědělské využití pro tamní půdu, a zemřel na lodi v Tatarském průlivu – vzpomíná Adolf Heyduk také v básni *Sibiřanka* ze závěrečného cyklu knihy *Ptačí motivy* (1897).²³ Do jejího textu vplétá básník opět četné ruské reálie, ovšem tentokrát, jak mám za to, již s určitým ironickým odstupem: protože ptáček z Amuru má „letky, blankyt bez obláčku, / a na nich přes příč kmentu pruh,“²⁴ povyšuje ho autor postupně na carského důstojníka, dvořana s řádem sv. Ondřeje a nakonec na samotného mocnáře:

*No zdráavstvuj, batuško můj milý!
Leč nyní pověz mi přec, kdo's?
sám samovládce snad, car bílý,
či carevič jsi?... „Ničevos!“²⁵*

Na to, podobně jako ve sbírce *Z pouti na Kavkaz*, navazuje Adolf Heyduk úvahami o pomíjivosti veškeré lidské slávy („Co všechny řady, všechny stuhy, / co žezla? Hračky nanejvýš, / když údy chladny jsou a tuhy / a kámen na hrobě a kříž!“²⁶) – a v těchto dimenzích dosti nespravedlivě hodnotí úsilí bratra Bedřicha: „Zde po života marné snaze / sní sám a sám můj drahý brat, / a děti nechal na Kavkaze...“²⁷ V závěru básně zase líčí Heyduk idylu pokojné práce oněch dětí uprostřed kavkazských hor, „kde snivý syn se chápe pluhu / a pěstí vinnici a sad, / než slunce v zlatém polokruhu / jde za Marchotské vrchy spat“, čímž zřejmě míní synovce Jaroslava, a v poslední strofě se obrací na sibiřského ptáčka s výzvou: „A český lid jich na úpatí / po dlouhé zimě k jaru vzbud...“²⁸ Poznamenejme jen, že motiv návratu krajanů do vlasti zde už nezaznívá.

Adolf Heyduk ovšem nebyl první český literát, který navštívil severní Kavkaz. Deset let před ním, v roce 1874, podnikl výlet do těchto končin budoucí autor *Výletů pana Broučka „ruchovec“ Svato-pluk Čech*. O rok později napsal romantickou báseň *Čerkes*,²⁹ patrně přímo inspirovanou vzorem Puškinova *Kavkazského zajatce*, kterého mohl číst ne-li v originále, pak v dobovém českém překladu J. P. Koubka³⁰ (stejnomenno Lermontovovu variaci téže skladby znal sotva). Její děj se odvíjí zprostředka, což je pro romantické básně příznačné: „Lesnatými svahy, úvaly / kozáci dva volně klusali. / Jeden, stařík vrásčitý a sivý [...] druhý skloněn, mladík zádumčivý.“³¹ Starý kozák vypravuje mladému druhovi o starých časech:

*Kolikrát se divý bitky hluk
odrážel od němých těchto strání [...]]
kolikrát se nad ruskou tu skrání
čerkeský mih' čepel modrojasný*

23 Heyduk, A.: *Ptačí motivy*. Cyklus III. a IV. In: *Spisy Adolfa Heyduka II*. Nákladem J. Otty, Praha 1899. Cituji z: Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století.

24 Tamtéž, s. 238.

25 Tamtéž, s. 239.

26 Tamtéž, s. 239.

27 Tamtéž, s. 240.

28 Tamtéž, s. 241.

29 Čech, S.: *Čerkes*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svato-pluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 83–118. Cituji z: Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století.

30 Srov. k tomu Stich, A.: Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury, I. *Naše řeč*, 5, 1974, s. 225–230. Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5793>>.

31 Čech, S.: *Čerkes*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svato-pluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 85.

s vyzlaceným písmem koranu –
Chvála bohu, nebyl koran spasný,
zlomili jsme vzdory pohanů!
A přec stýská, stýská se mi časem
po dnech minulých...³²

Mladý mu zase vysvětluje příčinu svého stesku:

Zabloudil jsem jednou při Cemesu
v hlubině novorossijských lesů. [...]
Náhle štěkot psů a lidské hlasy
uslyšel jsem. Koně popohnav,
v mýtině jsem spatřil zlaté klasy,
pasoucí se v trávě skot i brav,
za nimi pak podél horské paty
řadou roztroušené nízké chaty. [...]
Metodějovkou³³ ta sluje ves.
Znal jsem z doslechu ji. Tyto chýše
zrobili si lidé z cizí říše,
z dálných Čech tam na západě kdes.³⁴

Kozák se zamiloval do české dívky Ludmily, dcery starého Javora, který mu pak při jeho návštěvách „svěřoval své tužby, stesky. / Často vetché, starožitné desky / velké jakés knihy otvírával“ a „vyprávěl, že v této knize / napsáno, jak před mnohými lety / česká zem' se nad krajiny cizé / pyšnila, jak růže nade květy [...] / slavná bohatstvím a silou, umem, v míru vlídná, děsná ve vzdoru“³⁵ Takovéto vlastenectví, u českých osadníků na severním Kavkaze v 19. století těžko představitelné,³⁶ předjímá v textu básně následné počínání svobodmilovné hrdinky, která kozákovu lásku neopětuje, jen když povídá „o vzdoru Šamilově, slávě ruských zbraní“, její „zrak divně pod řasami blýská / jako kinžal, z pochvy povytasen“³⁷ A tak jednou v noci odejde Ludmila do hor a již se nevrátí.

Zde je dialog kozáků přerušen. „Náhle za balvanem v listů směsi / zablesklo se, rána houkla v lesy; kůň se vzepjal; těsně kolem čela junákovi kule zafčela“³⁸ – a po krátké pútce dopadnou kozáci Čerkese, který jim vypravuje svůj životní příběh, jak přísahal, že pomstí smrt svých soukmenovců, kteří odpluli na tureckých lodích k souvěrcům, ale při bouři v Černém moři všichni do jednoho zahynuli. „Po čase mé dýky krutou žizeň / uhasila Allahova přízeň“³⁹, chlubí se Čerkes opakovanými vraždami ďaurů. Po zranění v jedné potyčce byl již připraven umřít, když tu „opodál se z květné rásy / vynořila

děva zvláštní krásy“⁴⁰: byla to Ludmila, která se pak o něho starala a tak ho vrátila k životu. Zamilovali se do sebe, ale Čerkes přísahal pomstu všem ďaurům!

Privila se ke mne něhou révy.
V bílé čelo polibek jsem vtiskl,
tajně kinžal v pravici mé blýskl,
jednou ranou bezpečně a jistě
zahýřil si v nejkrásnějším místě –
v ňadru jejím – klesla mrtva k zemi...⁴¹

Po těchto slovech mladý kozák Čerkese zabije, přestože starý „hlasem, plným trpké pohany, / druhu zašeptal: Byl bezbranný.“⁴² Potom „kozáci mu pod vysokou strání / šavlemi hrob chladný vykopali [...] a dál k Nov'rossijsku klusali / lesnatými svahy, úvaly.“⁴³

O pět let později v básni *Ve stínu lípy* (1880)⁴⁴ vylíčil Sv. Čech – ne tak romanticky, jako spíše sentimentálně – jiný osud účastnice „družné pouti / v dalekou Rus, až kamsi pod Kavkaz, / kde půdu panenskou jen třeba hnouti, / by proměnil se divopustý kraj / v sad jeden čarokrásný, zemský ráj“⁴⁵, která tam proti vůli rodičů utekla s chudým šumařem.

Počátky českého osídlení v okolí Novorossijska popisuje autor topograficky přesně, ač tentokrát neuvádí žádná toponyma kromě toho nejobecnějšího:

Pak objevil nám Kavkaz mlhy krovem
kamennou hruď, zeleně huňatou,
v zátoky krásné klíně azurovém
náručí hor nás objal rozpjatou.
Krajané moji pod horami v blízkou
na skromné říčce, v lesa okraji
se rozložili v tábor – příští vísku.⁴⁶

Znovu se tu ozývá reminiscence odchodu čerkeských „muhadžirů“ do Turecka:

Posléze dospěli jsme úvalu,
kde stála pustá víska horalů,
již kladše Rusům dlouho marné vzdory,

40 Čech, S.: Čerkes. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 112.

41 Tamtéž, s. 116.

42 Tamtéž, s. 117.

43 Tamtéž, s. 118.

44 Čech, S.: *Ve stínu lípy*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 119–200. Cituji z: Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století.

45 Čech, S.: *Ve stínu lípy*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 187. Takto formulovaný „ekonomický důvod“ odchodu Čechů na severní Kavkaz doplňuje Sv. Čech v následujícím dvojverší o „rusofilský faktor“: „Tam v slovanské prý zemi, mezi braty, můž' vykvéstí jim nový domov zlatý.“ (Tamtéž.) Je zřejmé, že jde o dobová agitační hesla, „přebásněná“ se značnou dávkou ironie. Tímto se ohrazují proti tvrzení Vladimíra Pukiše (Пукиш, В.: *Чехи Северного Кавказа: годы и судьбы. 1868–2010*. Медиа-Полис, Ростов-на-Дону 2010, s. 283), že tyto řádky kontrastují s nostalgicky laděnými verši v *Čerkesovi*, jakož i v kavkazském cyklu A. Heyduka: naopak, právě nostalgie přivádí hrdinku básně *Ve stínu lípy* k smrti!

46 Čech, S.: *Ve stínu lípy*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 189.

32 Čech, S.: Čerkes. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 88.

33 K tomuto toponymu má Sv. Čech poznámku: „V novějším čase založeno bylo několik českých osad v „černo-mořském okruhu“ kavkazském. Jednu z nich, Metodějovku, ležící nedaleko Novorossijska, navštívil jsem na své cestě po Kavkaze.“ (Čech, S.: Čerkes. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 244.)

34 Tamtéž, s. 89.

35 Tamtéž, s. 93–94.

36 Do souvislosti s tím dává autor také hlavní, „ekonomickou“ příčinu příchodu českých osadníků na Kavkaz: že „Čech nyní žebrák cizí nivou / za krovem se toulá, chleba skývou“ (Čech, S.: Čerkes. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 94).

37 Tamtéž, s. 97–98.

38 Tamtéž, s. 101.

39 Tamtéž, s. 108.

s cizinou rodné zaměnili hory. [...]
 Jen sekyrou jsem cestu našel do ní
 a ze zřícenin pracně upravil
 útulek nám, chlív zmořenému koni.⁴⁷

Na rozdíl od Ludmily v *Čerkesovi*, která zpočátku upírala zraky ve směru rodných Čech („letěla bych s každým mrakem, s každým ptákem na klín otčiny“⁴⁸), ale později odešla bez rozloučení s otcem do kavkazských hor, Anna v básni *Ve stínu lípy* neustále teskní po domově a vyčítá si, že „rodiče své v hoři zůstavila“ tak trpce, že „ni kraje půvaby, ni láska moje / nemohly zahnat těch stínů roje“,⁴⁹ nařká šumař. Po výměně dopisů s otcem, který „neznal dcery více / a navždy odřekl se poběhlice“, hrdinka „vůči ledně bledla, chřadla, / až ruka má ji chorou v lože kladla.“⁵⁰ Teprve matčino odpuštění v druhém dopise z domova („Co trpěla as v divné cizí zemi!“⁵¹) jí přineslo úlevu – a nakonec...

Hor zástup zelená se, modrá v šíru,
 z nich pára vlá, jak mirrhy vonný dým,
 a nad nimi znak nebeského smíru
 obloukem září pestrým, velebným –
 v ten obraz její tichý zrak se hřížil,
 než anděl smrti na věky jej sklížil.⁵²

Jak tedy viděli cíl a důsledky vystěhovalectví Čechů na Kavkaz v 19. století dva soudobí čeští básníci? Obecně by se dalo říci, že jak „májovec“ Adolf Heyduk, tak „ruchovec“ Svatopluk Čech nazírali obojí v podstatě z hlediska romantického protikladu mezi ideálem, nenaplněným či nenaplnitelným v původním prostředí, a novou skutečností, ve které taktéž nelze ideálu v plné míře dosáhnout.

U A. Heyduka jde především o ideál klidu, ovšem poněkud jiný než v „klasickém“ romantismu: s ním se básníkovi váže představa pokojné každodenní práce, jejímž opakem je lidská marnivost, touha po slávě apod. Tento ideál podle Heyduka může být naplněn v cizině pouze přechodně: neklid v poutníkově duši, jaký budí vzpomínka na neklid či naopak ztracený pevnější klid v rodné zemi, popřípadě také nová vidina štěstí, volá zpět – anebo jinam (srov. „zjev jeho klamný v dál ho táh’...“ o bratru Bedřichovi v *Sibiřance*⁵³).

Vystěhovalci v básních Sv. Čecha sice nespějí vysloveně k ideálu klidu, ale vcelku podobně odcházejí z vlasti buď z existenčních důvodů, zastřených vlasteneckou rétorikou, anebo vedeni touhou po osobním štěstí, a podobně žijí v cizině s nepokojem v duši. Ten taktéž podobně volá ženské postavy v obou analyzovaných básních zpět do vlasti anebo jinam (v případě Ludmily z *Čerkesu*, u níž je ideál domova nakonec vystřídán romantickým ideálem svobody mimo civilizaci) – a pro obě to končí smrtí.

47 Čech, S.: *Ve stínu lípy*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880, s. 192.

48 Tamtéž, s. 97.

49 Tamtéž, s. 194.

50 Tamtéž, s. 195.

51 Tamtéž, s. 196.

52 Tamtéž, s. 197.

53 Heyduk, A.: *Ptačí motivy*. Cyklus III. a IV. In: *Spisy Adolfa Heyduka II*. Nákladem J. Otto, Praha 1899, s. 240.

Literatura

Auerhan, J.: *České osady na Kavkaze*. Ant. Hajn, Praha 1920.

Čech, S.: Čerkes. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880.

Čech, S.: *Ve stínu lípy*. In: *Nová sbírka veršovaných prací od Svatopluka Čecha*. Nákladem knihkupectví Dra Grégra & Ferd. Dattla, Praha 1880.

Heyduk, A.: *Na vlnách. Báseň*. Tiskem a nákladem Jos. R. Vilímka, Praha 1890.

Heyduk, A.: *Ptačí motivy*. Cyklus III. a IV. In: *Spisy Adolfa Heyduka II*. Nákladem J. Otty, Praha 1899.

Heyduk, A.: *Z pouti na Kavkaz*. In: *Spisy Adolfa Heyduka XXX*. Nákladem J. Otty, Praha 1902.

Пукиш, В.: *Чехи Северного Кавказа: годы и судьбы. 1868–2010*. Медиа-Полис, Ростов-на-Дону 2010.

Скорвид, С. С. – Третьякова, И. В.: «Тут жил Кирилл, а там – Мефодий...», или Чехи под Новороссийском. In: *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 38. Москва 2009, s. 46–54.

Stich, A.: Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury, I. *Naše řeč*, 5, 1974, s. 225–230. Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5793>>.

Nevěrník, záletník a zrádce. Láska k vlasti v proměnách literárního exilu 20. století

Tomáš Vašut

Ztráta vlasti je základní charakteristikou exilu a pro exilového spisovatele se tento narušený vztah stává jedním z klíčových motivů literární tvorby. Předpokládáme, že díky bolestné intenzitě, který ztrátu vlasti provází, můžeme prostřednictvím děl emigrantů zpětně lépe zjistit, jaká je všeobecná podstata jejich vztahu k vlasti a jak bývá či nebývá naplňována. Proměny lásky spisovatele a vlasti se pokusíme postihnout v prozaických dílech tří reprezentantů středoevropských literatur, Maďara Sándora Máraiho, Rumuna Dumitra Țepeneaga a Ukrajince Jurije Andruchovyče, kteří jsou zároveň představiteli tří různých generací středoevropského literárního exilu. Uvedme si tyto generace alespoň stručně na samém počátku, ať je můžeme mít na zřeteli: Márai opouští Maďarsko dobrovolně na počátku komunistické vlády a už nikdy se nevrátí, Țepeneag je na počátku 70. let rumunskými úřady přinucen zůstat ve francouzském exilu a vrací se až během revoluce v roce 1989, Andruchovyč zůstává v 90. letech na Ukrajině, jako spisovatel však pravidelně využívá četná zahraniční stipendia.

Nyní se věnujme specifikaci pojmu vlasti. Pokud jde o vlast, bude vhodné vycházet z představ romantického nacionalismu 19. století, neboť tento nejen že duchovně ovlivňoval i století následující, ale samotný pojem vlast zavádí. Literárně romantická vlast totiž není jen krajina, území obývané jedním národem. Vlast se u romantiků projevuje jako svého druhu universum. Kromě častých personifikací vlasti zaujme zejména všudypřítomné vnímání v krajině obsažené minulosti, glorifikace romantických zřícenin, potřeba zažívání plnosti času a tedy i „plnosti života“, o níž ve svém eseji věnovaném střední Evropě píše Andruchovyč.¹ U romantiků se však kromě dominantní závazné literární idealizace historie v protikladu k neheroické přítomnosti objevuje také vize lepší budoucnosti, ovšem zpravidla vzdálené, tedy za horizontem básníkovy života.² Vlastenecký zápal většiny z nich pak napovídá, že přes mnohá klišé zde nejde o tichý a v zásadě neměnný cit k rodné zemi jako matce, ale dobyvatelsko-vášnivá podstata tohoto vlasteneckého nadšení napovídá, že vlast jako svého druhu nejpotřebnější, takřka univerzální múza odpovídá daleko lépe jiné ženské podstatě: bývá často pojímána spíše jako milenka, jako bytost hodna uctívání, dobývání, jako objekt možné lásky, vášně, intimního literárního vzplanutí.

Zvláště výrazně to vyniká právě ve střední Evropě, kde je období romantismu provázeno kulturní a politickou emancipací malých národů. Tehdejšími státním, převážně mnohonárodnostním monarchiím, je pak v zásadě oprávněně přisuzována povětšinou role macechy. Ostatně již v preromantismu vynikají dva směšnohrdinské eposy o hledání domoviny: ukrajinská *Eneida* a rumunská *Cikániáda*. Kotljarevského Eneáš a kozáci stejně jako Budaiho-Deleanovi Cikáni přitom nikam neodcházejí, ale bloudí jako svého druhu bezdomovci v začarovaném kruhu po své rodné zemi, která není jejich vlastí, protože patří jiným, kteří mají právo rozhodovat o jejich osudech. Romantismus jde potom díky své heroické historizující vizi ještě dál: hledá se ona zbožňovaná Kollárova Mína, vlast je nově spojována s národem a národ s národním státem. Hledá se domov, který by měl být pokud možno pozemským

1 Andruchovyč, J.: *Moje Evropa*. Periplum, Olomouc 2009, str. 9.

2 Výrazně vizionářská je v tomto smyslu ve střední Evropě zejména osobnost básníka svobody a revolucionáře Petőfiho, jehož nedočkavě očekávání změn se snoubí s odhodláním ba touhou padnout na bitevním poli.

rájem, což dodnes zaznívá i v české hymně *Kde domov můj*.³ Když to shrneme: generace romantiků 19. století se tedy chystá na veliké vlastenecké námluvy a literární líbánky,⁴ které ovšem přecházejí záhy končí vyhnanstvím.

U autora, který se dobrovolně či z donucení ocitá v exilu, je potom vztah k vlasti problematizován nejen vzdáleností v prostoru. Nejde totiž ani tak o jisté území, ale spíše o *genius loci* a jeho pociťovanou absenci.⁵ Rodná země, to je pouze krajina dětství. Vlast je však komplexní zkušeností spojující přirozeným způsobem tuto krajinu dětství s dalšími variacemi, v našem podání je nazvěme krajinou děsu a divů. Na způsob literárního vidění dítěte⁶ navazuje postava Komenského mladého poutníka, odmítajícího již růžové brýle mámení, aby shledal celou pravdu a mohl si dobře vybrat, kterou cestou jít dál. Leč skutečným obrazem krajiny děsu je labyrint města, v němž vládne marnost. Pocity marnosti pak již nelze čelit pouze zjevnou pravdou, literární poutník se proto nutně stává nezvalovským podivuhodným kouzelníkem, tvůrcem, který v krajině divů překonává vlastním dílem svět. Emigraci je však autor z kontinuity těchto prostorových literárních proměn vytržen. Exil se pak z hlediska literární tvorby může změnit v nekonečnou krajinu děsu, bez zkušenosti s dětsky naivním, přesto však potřebným pocitem bezpečí, bez viditelné šance dospět za hranice zmatku k cíli, který Komenský nazývá rájem srdce. Avšak i Komenský, který se takto vyslovuje, je emigrant, což nás opravňuje tvrdit, že dojít tvůrčího naplnění přesto není zcela nemožné, exilem je jen role spisovatelů velmi ztížena. Avšak pokud jsou hranice země a kultur fakticky překračovány, nastává pro takto úzkostně osamělého autora skutečná tvůrčí svoboda⁷ a pro nás šance, že se tak můžeme dozvědět o jeho vlasti více i my jako jeho čtenáři.

Nyní si proto již podrobněji povšimněme proměn vztahu vlasti a jejích spisovatelů u tří hlavních exilových vln 20. stol., z nichž první dvě jsou způsobeny spíše politickými okolnostmi a poslední je do značné míry ekonomická. Tyto generace jsou následující:

1.

Generace meziválečná a poválečná. Autoři volí exil převážně v důsledku nastolení autoritativních, fašistických a komunistických režimů, v naší studii ji zastupuje Sándor Márai, který během první poloviny 20. století emigruje vlastně několikrát, přičemž si můžeme povšimnout, že jeho první emigrace z Košic do Německa je způsobena ještě jedním faktorem, a sice ztrátou širšího národního rámce, obdobným pocitem, jaký po rozpadu monarchie zažíval např. v Praze německy píšící Kafka.⁸ Emigrace u této generace je převážně dobrovolná, po zralém uvážení, zvláště Márai zdůrazňuje, že exil je pro něj volbou, neboť ve vlasti by byl jako spisovatel nucen mlčet. Zároveň se však u této generace projevuje ještě jedna vlastnost, která často u Máraiho vystupuje do popředí, když sám sebe charakterizuje sice jako maďarského spisovatele, ale zároveň jako měšťana, nositele evropské západní kultury, což v kontextu zamýšlené emigrace zvláště zdůrazňuje. Pro generaci Máraiho je tak exil volbou mezi

3 Česká státní hymna ovšem v oficiální verzi zůstává pouze u první sloky líčící malebnost krajiny, zatímco původní Tylovo libreto v dalších slokách v poněkud romantickém tónu líčí opět zejména přednosti českého národa.

4 Takovýto nacionalisticky vyhrančený přístup však kromě nepochybně prožívané intenzity vztahu spisovatele k vlasti vede zároveň k postupnému kulturnímu izolacionismu a je z dlouhodobé perspektivy jen těžko obhajitelný.

5 O vztahu k prostoru a krajině viz. Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci*. Dokořán, Praha 2010.

6 Krajina dětství však v sobě nese kromě prvků naivního pohledu na svět rovněž pocit bezpečí. Patrně pro tento pocit bezpečí je dětsky naivní pohled často uplatňován v kritických okamžicích národních dějin či v době osobního ohrožení, viz. např. Karel Poláček: *Bylo nás pět*.

7 Takto se o úzkosti jako svobodě vyjadřuje například Márai, když překračuje na Enžském mostě hranici sovětské a americké okupační zóny. Viz Márai, S.: *Země, země...!* Academia, Praha 2004.

8 Márai je ostatně jedním z objevitelů Franze Kafky a jeho prvním překladatelem do maďarštiny.

opuštěním národní literatury a zřeknutím se svého měšťanského středostavovského původu a výchovy.

2.

Následuje generace, která již převážně středostavovskou měšťanskou výchovu mohla zažít pouze na úrovni rodiny. Jde o generaci nepohodlných, kteří neměli možnost volby a jako spisovatelé byli nuceni psát převážně do šuplíku a publikovat neveřejně. Tato generace však zasahuje do literárního života plnou silou v období dočasné oblevy, která u většiny východoevropských režimů nastala na přelomu 50. a 60. let. Příznačné je, že i tito autoři mají díky dočasnému otevření hranic šanci vycestovat na Západ, kde často zůstávají, když se v době opětovného přitvrzení stávají pro režim nepohodlnými. Dumitru Țepeneag je však díky své nedobrovolné emigraci v této generaci jistou výjimkou. Stejně jako jeho vrstevník, rovněž v Paříži žijící Milan Kundera, byl tento na Západě již známý spisovatel k emigraci donucen. Konkrétně Țepeneagovi bylo v době jeho oficiálního pařížského pobytu za kritické postoje a vydávání zakázaných spisovatelů⁹ prezidentským dekretem odebráno občanství a znemožněn návrat do Rumunska. Především, že pro naši studii je však právě tento postoj zajímavější než další dobrovolná emigrace či literární disidentství, které rovněž ve své podstatě znamená stát stranou, tedy vnitřní exil.

3.

Poslední a do současné doby trvající je vlna v zásadě ekonomické literární emigrace za stipendii převážně opět západoevropských nadací a za literárními večery. Pro naši studii je zvolen jako příklad Jurij Andruchovyč, i když velmi zajímavě tento poloviční exil popisuje i jeho přítel Andrzej Stasiuk, který jej nazývá „literárním *gastarbeiterstvem*“.¹⁰ Ponechme stranou spekulace, zda i pro tento případ lze najít další specifickou paralelní formu nějakého nového disidentství, povšimněme si spíše, že zvláště z této 3. vlny emigrace, která převážně není emigrací definitivní, vyplývá, že sám exil je věcí pozitivní přinejmenším tak, jako když v klasické pohádce musí neohrožený Honza zákonitě opustit vyhrátou pec a odejít do světa. Na Andruchovyčově příkladu je totiž velmi dobře vidět, že německá stipendia umožňují udržovat čilý kontakt s Evropou, naší širší vlastí, a díky tomu je Andruchovyč nejen díky haličskému původu výrazně prozápadním ukrajinským spisovatelem, stejně jako Țepeneag žijící v Paříži a po revoluci často pobývající v Rumunsku, tedy dojíždějící pro změnu do své rodné země, je i po stránce stylistické výrazně západně orientovaným rumunským prozaikem.

Když uvážíme, jak i taková částečná emigrace prospívá, mohli bychom vlastně přeformulovat sám název a zeptat se nyní, jak je tomu naopak s láskou vlasti ke spisovateli. Neboť motiv zrádce v titulu vzešel z toho, že Țepeneag vlastně neemigroval dobrovolně, ale byl během stipendia v Paříži zbaven občanství prezidentem. Že s vlastní není něco v pořádku si uvědomoval již ve 30. letech do tzv. Velkého Rumunska¹¹ zamilovaný Cioran: „Sníl jsem o Rumunsku s populací Číny a osudem Francie“.¹² Ale Velké Rumunsko bylo malé či spíše panovaly v něm malé poměry, které se začaly šířit z chudého a zaostalého Valašska a Moldavska i do nově připojených zemí. To bylo pro mnohé velikým rozčaro-

9 Țepeneag otevřeně kritizoval zásah vojsk Varšavské smlouvy v Československu, rumunská vláda byla svými spojenci rovněž kritizována za to, že občan Rumunska vydává ve Francii ve svém časopise jejich zakázané autory. Sankce prostřednictvím prezidentského dekretu byly tedy vyprovokovány do značné míry zvnějšku.

10 Stasiuk, A.: *Dojczland*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007.

11 Název užívaný pro sjednocené Rumunsko mezi lety 1918 až 1940, k němuž bylo na základě Trianonské smlouvy připojeno i Cioranovo rodné Sedmihradsko.

12 Cioran, E.: *Schimbarea la fața a României*. Humanitas, București 1990.

váním, které vedlo až k masivní podpoře poněkud folklorně orientovaného národoveckého hnutí.¹³ V tomto kontextu je vhodné připomenout Kunderův esej o vztahu Čechů k rodné zemi: k vlasti, s níž je pojí především nekonečný soucit. Tento esej mohl být v kontextu tehdejších událostí nepochybně na Západě kulturním prozřením, neboť byl konfrontován opět se vztahem, který se ve světě běžně s pojmem láska k vlasti, téměř povinně obsahujícím spíše patos občanské hrdosti, příliš nekryje. Takovýto český vlastenecký soucit prvky národní či občanské hrdosti zajisté příliš nekultivuje, skutečná láska ovšem není samozřejmě ani Cioranova blouznivá patriotická zamilovanost z 30. let. Pokud se totiž středoevropský občan či spisovatel nemíní zcela oddávat lásce k vlasti na úrovni lokálního patriotismu, anebo pro jistotu občas rovnou s Máraim parafrázovat biblický text: „Moje království není z tohoto světa.“¹⁴ pak zároveň si musí být vědom, že spolu s Musilem obývá Kakánii.¹⁵

Jak se ukazuje a jak to ostatně přesně cítí Musilova či Haškova buřičská generace, z toužebně očekávané romantické lásky nakonec vyrostla na konci století Kakánie. Ve 20. století tedy dochází k dalšímu zajímavému posunu, zatímco Dyk ještě bez zaváhání napíše: „Opustíš-li mne, nezahynu, ...“, Hašek již směle plive na vše, co kdy bylo prohlašováno za svaté nebo alespoň úctyhodné, Kafka se cítí nepatřičně vinen v jakýchkoli novodobých labyrintech velmi konkrétní Prahy a u Máraiho, který z principu odmítá jakýkoli soucit,¹⁶ z toho všeho po půlstoletí už zbude pouhé konstatování: „Můžeme se rozejít, ale nesmíme se nenávidět.“¹⁷ Neboť přes veškerá okázalá gesta avantgardy není možné odpoutat se od prostorového kontextu, nelze donekonečna zapírat, že svou vlast potřebujeme milovat. Tu vlast, kterou si totiž nakonec nepřisvojili romantičtí básníci, ale všemožní uzurpátoři 20. století, kteří si osobují právo zakazovat oněm staromódním milencům z 19. století jakkoli se nadále stýkat, jako to učinil např. v případě Ľepeneaga Ceaușescu svým prezidentským dekretem. Představme si pro ilustraci scénu z filmu Věry Chytilové *Šašek a královna*, kde žárlicí pan König hystericky křičí: „To není láska, to není vztah!“¹⁸ Ten drzý šašek prostě musí z domu.

Původní musilovská Kakánie se proto v kontextu 20. století jeví jako celkem vzato idyla. Návrat k takovéto prvotní idyle rozvádí Jurij Andruchovyč ve svém románu *Rekreace*¹⁹ na monstrózním celonárodním festivalu v malebném Čortopolu, který je líčen jako „horská past“ někde v Karpatech. Vlast je zde opět hledána podobně jako v Kotljarevského *Eneidě*, s tím rozdílem, že u Andruchovyče nejde o Eneáše, jako vůdce kozácké družiny, ale o partu čtyř básníků, z nichž víceméně každý se na první pohled stává protagonistou jedné kapitoly. Kolektivnost hlavního hrdiny, která vynikne ve srovnání s hlavními postavami Ľepeneagova románu *Hotel Europa*,²⁰ je však v tomto případě možno dodatečně nahlížet z perspektivy ženských postav, které mohou plnit ve vztahu k hlavním hrdinům roli milienky nebo matky. Zavedeme-li takovéto hledisko, budeme mít náhle k dispozici vskutkový materiál. V Andruchovyčových *Rekreacích* jsou totiž dvě hlavní ženské postavy.²¹ Napovídá tomu již sama struktura románu, neboť jsou jim stejně jako jednotlivým mužským protagonistům věnovány zvláštní kapitoly, navíc výrazně stylizované jako nekonečný ženský monolog. Právě rivalita milost-

ného trojúhelníku dělá z „významného ukrajinského básníka“ Martofljaka, jeho manželky Marty a „sukničkáře“ Chomského hlavní hrdiny románu. Jejich příběh se však vyvine tak, že sám Martofljak uprostřed festivalového reje manželku Martu opouští, aby se nakonec probudil v nefalšovaném „sovětském bordelu“ po boku neznámé ženy, o níž zjistí jen to, že je matkou dospělého syna. Obdobně nezdarem končí i záletnické kousky dalších hrdinů. Celé Slavnosti tak v kontextu citovaného mystéria „Láska k vlasti, kterak plane“ vyústí v horečnou snahu zamilovat se alespoň na jednu noc do své postsovětské vlasti, neboť onou „matkou dospělého syna“ a „milenkou“ národního básníka je koneckonců sama Ukrajina. Andruchovyč se však přesto nechystá emigrovat a volí raději smích skrze slzy, humor a únik do svého poutavého karnevalového příběhu.

Problém ostatně není v eventuálním odchodu či rozchodu, ale v jeho definitivnosti, v jehož důsledku se teprve spíšský Němec a maďarský spisovatel Márai stává nadobro „cizincem“ a Dumitru Ľepeneag na dlouhé roky „vyhnancem“. Zvláště spisovateli Ľepeneagovi jsou potom výčitky ze zrady, nevěry a opuštění vlasti podsouvány nejen rumunskými komunistickými úřady, ale také,²² vzhledem k jeho neobvyklé cestě do exilu, o nějž původně nestál, vlast rovněž reprezentující pařížskou emigraci. Tato oboustranná nedůvěra vedla v Ľepeneagově případě dokonce k naprostému odklonu od literatury, kdy se téměř jedno desetiletí věnoval prakticky i teoreticky hře v šachy.

Je sice možné trápit se jako autor nevěrou či neláskou, ve vztahu k vlasti však stále zůstává nejpálčivější otázka: bude ještě možné odpuštění a návrat? Zvlášť u spisovatele je to důležité, neboť pro spisovatele je jazyk otázkou bytí a nebytí. Tím jazykem je mateřština, na kterou je vždy spolehnutí, a která spisovatele hýčká a plní mu doslova každé pomyšlení. Problém jsou však v exilu čtenáři a čtenářky. Ľepeneag hledající jako spisovatel své čtenáře se rozhodne v 80. letech psát francouzsky, avšak po revoluci v roce 1989 francouzštinu bez zaváhání opouští a dává se do psaní románové trilogie *Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*, kterou zamýšlí jednak jako „středoevropský pikareskní román“, jednak jako osobní literární pomstu za roky vynuceného mlčení. Mnohé aspekty jsme již probrali v menší studii věnované Ľepeneagovým literárním postavám,²³ kde si všimáme jejich symbolické platnosti. Např. student Ion je jednak typickým mladým Rumunem, reprezentantem národa,²⁴ zároveň se však na svém útěku z Rumunska stále více v románu ztotožňuje s postavou exilového spisovatele, a to opět včetně navázání intimního vztahu se spisovatelovou francouzskou manželkou, až nakonec hlavní hrdina i spisovatel v dalších dílech trilogie zcela splynou. Zde bychom se pro změnu věnovali vědomému návratu autora k mateřštině.

Autor piší román o mladých Rumunech odjíždí od své francouzské manželky Marianne²⁵ z Paříže do Bretaně, aby tam v odloučení, obklopen jen svými románovými postavami pokračoval nerušeně v práci. Jeden ze skrytých motivů odjezdu nicméně vyjde najevo při telefonním rozhovoru. Celá pasáž je uvedena popisem práce na erotické scéně. Když zvoní manželka, není spisovatel téměř schopný srozumitelně artikulovat. Manželka vyzvídá, jestli tam náhodou někoho nemá. Takto zní odpověď: „Ne. Ano.“ „Tak ano nebo ne? Co je ti, co se s tebou děje?“ [...] „Jsem sám. Kdo by tady se mnou asi tak byl? Leda moje postavy...“²⁶ Načež se zaplétá do vysvětlování komplikovaných vztahů mezi nimi. Problém je v tom, že Ion si zrovna užívá s jinou slečnou, než se kterou byl původně, a dotyčná byla kupodivu mrtvá, ale obživla, když byla v bukureštské márnici znásilněna nekrofilním zřízencem.

22 Vzhledem k jeho neobvyklé a nedobrovolné cestě do exilu, viz výše.

23 Vašut, T.: *Most uměn v Paříži aneb Dumitru Ľepeneag a jeho postavy* [cit. 10. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.iliteratura.cz>>.

24 V rumunské literatuře je jeho jméno odkazem k obdobně symbolicky koncipovanému meziválečnému románu *Ion* od Livia Rebrea.

25 Která není ničím jiným než symbolem Francie a francouzštiny.

26 Ľepeneag, D.: *Hotel Europa*. Dybbuk, Praha 2008, str. 166.

13 Tzv. Legie Archanděla Michaela vedena Codreanem se posléze proměnila v ultrapravicovou Železnou gardu.

O Codreanovi viz Stasiuk, A.: *Cestou do Babadağu*. Periplum, Olomouc 2009.

14 Márai, S.: *Aranyidők*. Lazi Könyvkiadó, Szeged 2006.

15 Musil, R.: *Muž bez vlastnosti*. Argo, Praha 2008.

16 Přátelství a láska je Máraim líčeno v prozaických dílech z přelomu 30. a 40. let z hlediska vypjaté věrnosti, tedy současně nemožnosti přijmout zradu ani odpuštění. Viz. Márai, S.: *Svíce dohořívají*. Academia, Praha 2001.

17 Márai, S.: *Země, země...!* Academia, Praha 2004.

18 Chytilová, V.: *Šašek a královna*. FS Barrandov, Praha 1987.

19 Andruchovyč, J.: *Rekreace aneb Slavnosti Vzkříšeného Ducha*. Burian a Tichák, Olomouc 2006.

20 Ľepeneag, D.: *Hotel Europa*. Dybbuk, Praha 2008.

21 Pomineme-li pro nedostatek místa spíše epizodickou postavu upírky Amaltei, která je stejně jako upířský doktor Popel spíše průvodkyní po přízračném festivalovém městě.

Taková je manželčina reakce: „Poslyš, co to tam spisuješ, pornoromán? Víš co, pošli mi ho kousek, ať si taky počtu. Ať si můžu udělat obrázek...“ „To nepůjde.“ „Proč?“ „Protože ho píšu v rumunštině.“²⁷ A Marianne vyjadřuje nesmírné rozhořčení nad tím, že se autor naučí světový jazyk a pak „... se klidně na všechno vykašlu a vrátím se k tomu podunajskému dialektu, k onomu jak patchwork polátanému a strakatému jazyku, k onomu tuláckému žargonu potulných lupičů, pastýřů-vraždníků... „Vzpamatuji se! Vždyť je to moje mateřština, říkám sebrav poslední zbytky důstojnosti.“²⁸

Tentokrát jsme citovali více, neboť v této pasáži věnované poněkud neobvyklé obraně mateřštiny zaznívá u Ťepeneaga něco velmi hrabalovského, což poměrně dobře objasňuje, co znamená genius loci domova. Pokud člověk něco autenticky dokáže zažít i zpracovat, pak i mizérie života v komunistické diktatuře se může stát inspirací, pak i periferie má pro svou autenticitu pro spisovatele často větší cenu, než to, co je možná krásné, leč zároveň převzaté či naučené. Přesto je i v tomto aspektu Ťepeneag odlišný, na rozdíl od Hrabala již na počátku více doufá i v něco jiného, patrně proto, že jeho krajinu dětství nezabydloval tak velký plebejský vzor jako strýc Pepin. Ťepeneag doufá, hledá a čeká, a tento postoj nejlépe vyjadřuje v novele *Čekání*,²⁹ v níž na malém opuštěném nádraží zastaví ve sněhové vánici mezinárodní rychlík, z nějž vystoupí exotická dáma s mládětem orla v kleci. Orel potom zůstane na nádraží a dále roste, až se změní v gigantického dravce. Motiv nevýslovně krásné dámy severského vzezření připomíná Andersenovu *Sněhovou královnu* a zastavení vlaku jakoby zůstalo oním bolestivým střípkem poznání z rozbitého zrcadla. Kai v pohádce je sirotkem. Ale Ion z *Hotelu Europa* je také sirotek, i když ne úplný – má otce železničáře. Může-li být Ion národ, potom ve složité symbolice Ťepeneagova literárního bestiáře je Ion i orel. Ion, národ i spisovatel, má totiž dostat křídla, i kdyby to mělo bolet, i kdyby to mělo být za cenu exilu. Exilu tentokrát dočasného, protože druhý díl *Pont des Arts*³⁰ je opět čekáním a třetí díl trilogie *Maramureș*³¹ již definitivním návratem.

Z výše uvedeného zvolna vyplývá, že ze tří emigrantů nemohl ve vztahu k vlasti považovat mnohé novoty za autentické zejména Sándor Márai, který vyrostl v jiné, především svobodné společnosti a který v nastalých změnách nedokáže spatřovat projevy autenticity a bude proto ve svých postojích, kritikách a soudech nejradikálnější. V situaci, kdy už nemá po pádu komunismu sílu pomstít se literárně, volí nikoli smíření, ale sebevraždu. Radikální řešení však volí i Cioran a Kundera, jejichž jazykem zůstane navždy již pouze francouzština. Přesto i u Máraio je nejdůležitější přežít. V obou jeho vrcholných prózách, zejména v novele *Svíce dohořívají*³² se na motivu milostného trojúhelníku ženy a dvou přátel pokouší dopátrat otázky viny či nevin, přátelství, lásky a zrady. Děj a zápletky jsou vyprávěny s odstupem let při setkání starců, které má svým způsobem charakter jakéhosi soukromého posledního soudu. Ve stavu, kdy se nelze dopátrat skutečné viny a kdy nikdo na nikoho nevyzradí žádné tajemství, zbývá jediné ospravedlnění, dokázat přežít se svou nevinou toho druhého. V románu přežijí oba muži, generál i Konrád, který před 41 lety zvolil patrně raději emigraci do tropů než zrady přítele, v životě spisovatel Sándor Márai, který zůstal věrný svobodě, přežije komunismus. Jakoby mohl umřít teprve tehdy, když ví, že i jeho vlast bude svobodná.

20. století bylo velkou devastací pocitu bezpečí a tedy především pocitu domova. Zatímco ještě ve 30. letech Áron Tamási může ústy starého černocho pronést: „Proto jsme na světě, abychom byli někde doma,³³ nyní můžeme odpovědět spíše v poněkud seifertovském ladění: proto jsme na světě

někde doma, abychom milovali. U emigrace je hlavní problém nikoli vzdálenost a doba odloučení, byť by byla sebedeší, ale definitivní nemožnost návratu. I když se vtírá tušení, že možná se už nikdy nesejdeme, nesmíme tomu alespoň bránit úmyslně, jak ostatně praví Andruchovyč v doslovu k *Rekreacím*: „A proto nechávám otevřeny všechny možnosti, všechny věže, okna a dveře...“³⁴

Otázkou je, zda na Máraio „Můžeme se rozejít, ale nesmíme se nenávidět.“³⁵ lze navazovat tvrzením ve smyslu: můžeme se nenávidět, ale nesmíme si ubližovat. Jistě, je to poměrně běžně praktikovaná z nouze ctnost, ale to už není literatura. Ptejme se proto, zda existuje tvrzení, které může zajít ještě dál. Kupodivu i takováto věta může existovat a je v Máraio prozách vlastně neustále přítomna, ačkoli se ji nikdy nepokusí naplno vyslovit: Můžeme si i ubližovat, ale musí to být z lásky. Což ovšem připomíná některé Seifertovy básně ze *Svatební cesty* do Francie a Itálie. Jelikož rodná země sice může být malá, ale skutečná vlast – to nemůže být jen tak nějaká zemička, především ne nějaká uzavřená Šuplandie pro trpaslíky z Machulského filmu *Kingsajz*.³⁶ Vlast je jako objekt lásky něco bytostně zraňujícího a v extrémních případech do všech důsledků dovedeného romantického nacionalismu se tato vlast rovná impériu, v lepším případě jazykově národnímu či imaginárnímu, což je vlastně případ literatury. Nejen ženy, které jsou zde jako jasný symbol, to sama širší vlast, která dává křídla a prostor k rozmachu, je onen *Kingsajz* a onou vzdornou tvůrčí *Sexmisí*, pokud si připomeneme i druhý úspěšný Machulského film³⁷, je symbolicky sama literární tvorba.

Ve střední Evropě, kde jednotlivé vášně a touhy jsou ovšem limitovány reálnými možnostmi a nejen v českém prostředí tak často skloňovanou malostí poměrů, každá emociálně vypjatá tvůrčí touha vede zaručeně k neshodám, protože ani imaginární teritoria nelze rozšiřovat a zakulacovat jinak než Karel IV., který to dokázal v případě zemí Koruny české pomocí sňatkové politiky. Jsme odsouzeni ke složité spolupráci, protože kulturní přesah, imperiální rozměr, který sebou nese onu zaokrouhlenost a uctívou vzdálenost centra a okrajů, je na druhou stranu z výše uvedené potřeby rozmachu nutný. Ne nadarmo je symbolem malých, do sebe uzavřených diktatur střední Evropy, jejichž rozměr lze místy stále ještě jako ve středověku za den obsáhnout jízdou koňmo, tzv. újezd – hraniční pásmo, anachronická, izolovaná *Sinistra* Ádáma Bodora.³⁸

Vzhledem k tomu, co ve vztahu k vlasti řeší emigrant, se naskytá otázka, čemu lze popřípadě obětovat vlast a mateřštinu. Patrně jediné pravdě. Pokud je někdo spisovatelem, pak musí dostát především své pravdě, své vlastní upřímné výpovědi. Ve dvacátém století každopádně byla taková radikální období. Dnes našťastí postačí být literárním záletníkem.

Vracíme se tedy k lásce, která je principiálně hybatelem jakéhokoli příběhu, odehrávajícího se v čase. Avšak v případě emigranta vyniká v textu láska k prostoru, který je zde problematizován. Zdejší země jsou ve vztahu k blízkému evropskému Západu relativně malé a chudé. Navíc neměně bolestným je zde často ne toliko spisovatelův vztah k vlasti, ale i vztah vlasti ke spisovateli. Středoevropským hrdinou je proto nutně především muž bez vlastností, Andruchovyčův „mdlý a samolibý milenc“ ztělesněný postavou „naděje ukrajinské literatury“ Martofljakem i pozdějším hrdinou Perfeckým.³⁹ Být věčným mužem bez vlastností však není jen důsledek úpadku nějaké beztak chimérické Kakánie, ale hlavní úkol Středoevropana. Protože jak tvrdí Ťepeneag, když dva studenti hovoří o pádu římské Dácie: „nejdůležitější je přežít.“⁴⁰ Jen ten, kdo přežije, zvítězí také u Máraio. Je tedy údělem mužů

27 Ťepeneag, D.: *Hotel Europa*. Dybbuk, Praha 2008, str. 168.

28 Tamtéž, str. 168.

29 Ťepeneag, D.: *Čekání*. *Babylon*, XIX, 2010, č. 13.

30 Ťepeneag, D.: *Pont des Arts*. Corint, București 2006.

31 Ťepeneag, D.: *Maramureș*. Corint, București 2006.

32 Márai, S.: *Svíce dohořívají*. Academia, Praha 2001.

33 Tamási, Á.: *Ábel Amerikában*. Erdélyi Szépművés Céh, Kolozsvár 1926.

34 Andruchovyč, J.: *Rekreace aneb Slavnosti Vzkříšeného Ducha*. Burian a Tichák, Olomouc 2006, s. 114.

35 Márai, S.: *Země, země...!* Academia, Praha 2004.

36 Machulski, J.: *Kingsajz*. Zespól „Kadr“, Łódź 1987.

37 Machulski, J.: *Seksmisja*. Zespól „Kadr“, Łódź 1983.

38 Bodor, Á.: *Zóna Sinistra*. Slovarť, Bratislava 2003.

39 Andruchovyč, J.: *Perverzija*. VNTL-Klasyka, Lviv 2004.

40 Ťepeneag, D.: *Hotel Europa*. Dybbuk, Praha 2008.

bez vlastností trvale moudře prožívat i přežívat svou neskonalou paralelní lásku ke své malé vlasti a mateřštině i ke svůdné a pyšné milence Evropě a spolu se Seifertem na svatební cestě vyslovovat ono podivné milostné vyznání: „V tu chvíli lásku velikou jsem ve svém srdci přemoh’// však její stín mne nocí doprovází.“⁴¹

Literatura

Andruchovč, J.: *Rekreace aneb Slavnosti Vzkříšeného Ducha*. Burian a Tichák, Olomouc 2006.

Andruchovč, J.: *Perverzija*. VNTL-Klasyka, Lviv 2004.

Andruchovč, J.: *Moje Evropa*. Periplum, Olomouc 2009.

Bárna, N.: *Dumitru Țepeneag*. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca 2007.

Bodor, Á.: *Zóna Sinistra*. Slovart, Bratislava 2003.

Cioran, E.: *Amurgul gândurilor*. Humanitas, București 2006.

Cioran, E.: *Schimbarea la față a României*. Humanitas, București 1990.

Chytilová, V.: *Šašek a královna*. FS Barrandov, Praha 1987.

Machulski, J.: *Kingsajz*. Zespół „Kadr“, Łódź 1987.

Machulski, J.: *Seksmisja*. Zespół „Kadr“, Łódź 1983.

Márai, S.: *Aranyidők*. Lazi Könyvkiadó, Szeged 2006.

Márai, S.: *Odkaz Ester*. Academia, Praha 2003.

Márai, S.: *Svíce dohořívají*. Academia, Praha 2001.

Márai, S.: *Země, země...!* Academia, Praha 2004.

Musil, R.: *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 2008.

Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci*. Dokořán, Praha 2010.

Seifert, J.: *Na vlnách TSF*. Akropolis, Praha 2004.

Szczygieł, M.: *Zrób sobie raj*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

Stasiuk, A.: *Dojczland*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007.

Stasiuk, A.: *Cestou do Babadagu*. Periplum, Olomouc 2009.

Tamási, Á.: *Ábel Amerikában*. Erdélyi Szépmíves Céh, Kolozsvár 1926.

Țepeneag, D.: *Hotel Europa*. Dybbuk, Praha 2008.

Țepeneag, D.: *Maramureș*. Corint, București 2006.

Țepeneag, D.: *Pont des Arts*. Corint, București 2006.

Țepeneag, D.: Čekání. *Babylon*, XIX, 2010, č. 13.

⁴¹ Seifert, J.: *Na vlnách TSF*. Akropolis, Praha 2004, s. 41.

Țepeneag, D.: *Roman de citit în tren*. Institutul European, Iași 1993.

Vašut, T.: *Most uměn v Paříži aneb Dumitru Țepeneag a jeho postavy* [cit. 10. 6. 2011]. Dostupné na WWW: <<http://www.iliteratura.cz>>

Být cizincem ve své zemi, být sám sebou v cizině. Poznámky o relativitě odcizení (Sándor Márai, Milan Kundera)

Agnieszka Janiec-Nyitrai

Problematika exulantství, pomalého procesu odcizování se a pokusů o opětovné sblížení se s výchozí kulturou budou v tomto příspěvku analyzovány na základě dvou děl odlišné žánrové příslušnosti – dvou svazků *Deníků* maďarského spisovatele Sándora Máraiho z let 1943–1989 a posledního románu Milana Kundery *Nevědomost* (2000). Reflexe uzavřeme do dvou hlavních oblastí: co vlastně znamená pokus o návrat k tomu, co člověka formovalo, a s tím spojený pocit odcizení („být cizincem ve své zemi“), a také co s sebou nese udržení vlastní identity v cizině a jakými způsoby může probíhat implantace cizích kulturních prvků do pomyslné sítě kulturních souvislostí, v nichž člověk vyrůstal („být sám sebou v cizině“).

Jak Márai, tak Kundera si zvolili osud emigranta dobrovolně. Na první pohled je ale odlišuje mnohem více, než je spojuje. Márai, narozený v roce 1900, patří ke generaci vyrůstající před 1. světovou válkou, k dědicům rakousko-uherské tradice se silně vyvinutým citem příslušnosti k měšťanské třídě. V roce 1948 odjel nejdříve do Itálie a odtud poté do Spojených států, kde žil až do své dobrovolně zvolené smrti v roce 1989. Kundera, narozený už v meziválečném období, v roce 1929, poznamenán přímo tvrdou zkušeností komunismu, emigroval v roce 1975 do Francie. Maďarský spisovatel nikdy nerezignoval na svou mateřštinu, i když ovládal cizí jazyky a pracoval jako novinář píšící německy. Kundera od 90. let minulého století píše knihy a eseje ve francouzštině. Odlišný je také ohlas jejich díla doma a v cizině: Kundera je v českém prostředí považován za jakousi *persona non grata*,¹ i když v zahraničí patří mezi přední středoevropské autory a jako jeden z mála získal mezinárodní uznání. Ambivalentnost Kundery jako spisovatele oscilujícího mezi češtvím a světovostí vyslovila Joanna Czaplińska: „V závislosti na prostředí a znalosti spisovatelova života a jeho textů bývá Kundera označován různě: jako francouzský spisovatel českého původu, jako český spisovatel, který od jisté doby píše francouzsky, nebo prostě jako spisovatel ryze český, či ryze francouzský. Zdá se, že žádná z těchto definic není správná (ačkoliv zároveň jsou správné všechny).“² Sándor Márai, jehož díla až do pádu komunismu nebyla v Maďarsku vydávána, byl po roce 1989 označen za jednoho z nejvýznamnějších maďarských prozaiků 20. století, ale přesto nejsou jeho díla v cizině natolik známá jako Kunderova. Zde však rozdíl končí. Pro oba spisovatele tvoří zázemí jejich tvorby široce pojatá evropská kulturní tradice. Pro Máraiho především středomořská, německá a anglická, pro Kunderu francouzská. Každý z nich zároveň svérázným způsobem reflektuje zkušenost emigrace. Jejich knihy spojuje rovněž podobná poetika: stojí na pomezí esejistické a umělecké tvorby, jsou díly romanopisců, ale také ja-

1 Kunderovo postavení názorně uchopil J. Češka v názvu své studie *Cizinec Kundera. Obraz jako metafora separace*. Srov. Češka, J.: *Cizinec Kundera. Obraz jako metafora separace*, In: Češka, J.: *Falešná paměť literatury*. Togga, Praha 2009, s. 211–269.

2 Czaplińska, J.: *Nad otázkou dvojjazyčnosti textů Milana Kundery*. In: Haman, A. – Novotný, V. (sest.): *Pocta Milanu Kunderovi = Hommage à Milan Kundera: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Artes Liberales, Praha 2009, s. 9.

kýchsi aristokratů ducha – esejistů. Kundera vlastně do fiktivního příběhu s esejistickými úvahami o emigraci uzavírá svou exulantskou zkušenost,³ kdyžto Márai vykresluje zkušenost vyhnance formou esejistického deníku. Právě esejistický charakter⁴ obě díla natolik sblízuje, že je možné tyto dva texty, i přes všechny odlišnosti, stavět vedle sebe.

Odchod s konečnou platností, čili být cizincem ve své zemi

Návrat znamená konečné spojení s tím, co bylo opuštěno, splynutí s tím, co formovalo lidskou identitu. Kundera v prvních odstavcích svého románu vypočítává různé podoby návratu, které jsou konvenčně zasazeny do lidské kulturní a emoční paměti: návrat marnotratného syna, návrat milence k milované po dlouhém odloučení, návrat do rodného domu.⁵ Lidský život je tedy zobrazen jako kruh, v němž se zdá být přirozeným, a dokonce žádoucím, vrátit se tam, odkud jsme přišli. Ale co se stane, když lidskou existenci nelze popsat pomocí kruhu, ale dlouhé čáry ve tvaru spirály, která poskytuje člověku pouhou iluzi návratu, jen zdání toho, že jsme přesně tam, odkud jsme se vydali na naši cestu? Ve skutečnosti jsme už ale někde jinde jako někdo jiný. Pokud tomu tak je, každý odchod je odchodem s konečnou platností, odchodem navždy.

Už samotné pomyšlení na odchod a následné rozhodnutí se k odchodu člověka navždy vyřazují z mozaiky starého života, kde po odcházejícím zůstává prázdné místo, které pak neodvratně zarůstá a vyplňuje se tkání jiného obsahu. Exulanti jsou odděleni od starého života a cítí, že jejich život se odehrává jinde. Postupně lidé začínají zapadat do nové životní mozaiky, vytvářet si jiné, mnohdy neméně silné vazby.

I když se vrátíme, najednou s bolestným překvapením zjistíme, že pod vlivem nového prostředí, v němž žijeme, se nemůžeme vtěsnat do onoho prázdného prostoru, který po nás zůstal. Sám onen prostor získal novou formu. Pro ty, kteří zůstali, se stáváme cizinci. Návrat po dlouhé nepřítomnosti doma je podle Kundery jednou z těch základních životních situací, kdy se v celé své tíži objevuje odcizenost světa a celé lidské existence.⁶ Nové zvyky jsou pro ty, kteří nám byli blízcí, nepřijatelně nevlastní. Pokusy o vštěpení nových zvyků po návratu téměř vždy končí trapným a hořkým fiaskem. Názorně to uchopil Kundera ve scéně, když hlavní hrdinka *Nevědomosti* Irena po návratu z Francie, chce nabídnout svým kamarádkám Českám víno. Ony však pijí raději pivo. Víno zde funguje jako symbol francouzského životního stylu, ale v kontextu tradiční české hospody působí nepatřičně, povýšenecky, nepřírozně. V domácí společnosti se stává něčím cizím, odmítnutím.⁷ Nakonec pivem opilé ženy pijí nabízené víno, ale je to jen trapná parafráze francouzského rituálu pití.

Návrat není možný, protože lidé a místa, která člověk opustil, jsou už navždy poznamenána, deformována zkušenostmi získanými v cizině. Exulant ztrácí schopnost posuzovat změny v zemi, z níž odešel, protože, jak smutně píše maďarský spisovatel: „[...] vystoupil z emocionálního čarovného kruhu, už nezná skutečnou význam a hodnotu slov a jeví doma.“⁸ Ten, kdo se vrací, je podrobován jednomu

z nejstrašlivějších experimentů – stává se odcizeným sám sobě, protože místo, odkud přichází, je najednou cizí, zpochybněné, nevlastní. Je rozpolcený neopakovatelnou zkušeností jinakosti, odlišnosti.

Lidé necítí nostalgii po místě, odkud odešli, po těch, které opustili, ale po sobě samých v místě, odkud odešli, po sobě samých ve vztazích k lidem, od nichž se vzdálili. Je to vlastně stesk za minulostí, protože odchod odhalil její neúprosnou pomíjivost. Stesk paradoxně vzdaluje od skutečného života, konzervuje minulost v ustrnulém stavu. Jak píše Kundera, přivoláváje Odyssea, jakýsi prototyp všech tuláků, stesk se živí jen sám sebou,⁹ oslabuje paměť a v konečném výsledku vzdaluje od místa, po němž se vyhnanec stýská. Současný stav světa, v němž žil před odchodem, je zcela jiný, což zneumožňuje návrat. Márai hořce píše o zániku své Evropy: „Evropa je báječná, jenže má jednu vadu: že neexistuje. Je Itálie, Německo, Francie a jsou další velké a malé evropské státy, ale Evropa – ve smyslu, v jakém existovala ještě za našich otců – už není. [...] Já chovám věčnou nostalgii po této druhé, již neexistující Evropě.“¹⁰ Emigrant je tedy odkázán na život v už neexistujícím světě. Z této perspektivy se Máraiho deníky jeví jako dopisy ze světa, který zanikl, z kulturní Atlantidy. Proto maďarský spisovatel popisuje neodvratnou destrukci a dezintegraci latinské kultury a tradice.¹¹

Márai na počátku svých deníkových záznamů popisuje svět, který odchází, svět, jehož odchod je vynucený vnějšími faktory. Dívá se na válečnou Budapešť zmítanou 2. světovou válkou a velmi intenzivně pocítuje svět, který je na pokraji zániku. Svět, v kterém žil přes 40 let a který spoluvytvářel, se během chvíle může obrátit v trosky. S celým uvědoměním si vážnosti chvíle si maďarský spisovatel vychutnává starý svět těsně před zhroutilím. V roce 1943, unavený a plný pochybností, nepochybuje o jednom: musí odejít, protože svět, v němž vyrůstal, se mu znenadání odcizil. Válečné Maďarsko, zmítané vnitřními boji mezi fašisty, demokraty, aristokracií, politiky není už jeho domovem: „Odejít odtud, jakmile to bude možné. [...] Psát maďarsky i tam venku, pracovat pro výchovu Maďarů. Ale odejít odtud. Netajím se s tím: urazili mě.“¹² Se svými myšlenkami, se svým původem, se svým vytříbeným vkusem se Márai stává vyhnanecem ve své vlasti, outsiderem mezi svými. Krutá zkušenost světové války vyhnala Máraiho do vnitřní emigrace: „V Maďarsku se už nedá žít jinak než ve vnitřní emigraci. Obrátit se zcela dovnitř, k práci. Vystěhovat se do své práce. Zemřít tady, v exotické říši, ve své práci.“¹³ Došlo k neodvratné deformaci společenských a kulturních poměrů, takže útek do samoty je jediným ze způsobů jak zachránit sebe, a tímto i část světa, který pomínil.¹⁴ Márai vidí rozbombardované kavárny, kde kdysi sedávali jeho přátelé, literáti. Vidí svět, který válka změnila natolik, že přišel o svoji podstatu. Márai je najednou cizincem ve svém domě, jedním z posledních, kteří pozorují zkázu chladným pohledem a jsou odhodláni odejít s tímto světem, který odchází pod nadvládou průmyslové nenávisti.¹⁵

Máraiho pravá vlast existuje ve světě kultury, který symbolizuje jeho pokoj vyplněný knihami: „Tento pokoj s knihami je moje pravá vlast. [...] Kdyby jej zítra zničila bomba, jsem bezdomovec.“¹⁶ Kulturní dědictví, především literatura, mu dovolují zapomenout aspoň na chvíli na nesnesitelnou samotou a trauma ničení světa, v němž člověk vyrůstal. Je to symbolický návrat do světa kultury a umění, poslední pohled zpět na to, co se právě rozkládá v chaosu války: „Zanikají právní řády, domy, města

9 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 22.

10 Márai, S.: *Deníky*, sv. I, Academia, Praha 2008, s. 314.

11 Bolecki, W.: *Exile Diaries: Sándor Márai, Gustaw Herling-Grudziński, and Others*. In: Neubauer, J., Török B. Z. (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 427.

12 Márai, S.: *Deníky*, sv. I, Academia, Praha 2008, s. 39.

13 Tamtéž, s. 52.

14 Tamtéž, s. 54.

15 Tamtéž, s. 102.

16 Tamtéž, s. 43.

3 Tematizace exulantství lze najít také v jeho ryze esejistické tvorbě, např. v sbírce *Zrazené testamenty*, na kterou se budeme také v tomto příspěvku odvolávat.

4 Deníky a esejistika patřily mezi nejcharakterističtější a neoriginálnější žánry pro exulanty. Lze to doložit na mnoha denících, esejích a esejistických románech, které vznikly z pera středoevropských autorů (nejen M. Kundery, S. Máraiho, ale také W. Gombrowicze a dalších). Bolecki, W.: *Exile Diaries: Sándor Márai, Gustaw Herling-Grudziński, and Others*. In: Neubauer, J., Török, B. Z. (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 425.

5 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 6.

6 Kundera, M.: *Zdradzone testamenty. Esej*. PIW, Warszawa 1996, s. 87.

7 Žilka, T.: *Literatúra inakosti v období globalizácie* (M. Kundera a jeho novšia tvorba). In: Pokrivčák, A. – Hevešiová, S. – Hornáková, L. (eds.): *National Literatures in the Globalised World*. FF UKF, Nitra 2008, s. 232.

8 Márai, S.: *Deníky*, sv. I, Academia, Praha 2008, s. 366.

a masy lidí. Vkusy a dohody hoří v plamenech jako sláma.¹⁷ Úpadek evropské civilizace symbolicky znázorňuje situace, kdy z domů a bytů, v nichž ještě nedávno bydleli židé, maďarští fašisté vyhazují knihy. Mezi ony „zbytečné“ knihy patří třeba maďarská vydání antických autorů. Úkolem Máraiho je jako svědek do detailů popsat onen odchod bez možnosti návratu. Nakonec se krutý osud vyplňuje: během bombardování je dům, ve kterém spisovatel bydlel, zcela zničen. Jeho pokoj plný knih je srovnán se zemí: „Moje knihy se povalují po zemi. V pokoji bez oken a bez střechy těch šest tisíc svazků promáčí déšť na kaši.“¹⁸ Z dávného světa zbyl jen cylinder jako jediný nezničený symbol doby, která je nenávratně pryč.

Vlastí, která je ohrožena, je rovněž jazyk. Maďarština, jazyk ponořený do moře jiných, odlišných jazyků, je také něčím, co činí Maďary nejosamělejším národem ve střední Evropě. Ve slovanském a germánském prostředí je jazyk něčím, co příslušníky maďarského národa odlišuje od ostatních. Maďar je tedy bytostně odcizený, což zdůrazňuje K. Piotrowiak na pozadí tematizace odcizení v maďarské současné próze a Máraiho autobiografického románu „Země! Země!“¹⁹ U Máraiho je jazyk něčím, co ho chtě nechtě spojuje s ostatními:

At' je spor, který vedu v duchu s maďarskou společností jakkoliv složitý, přesto patřím bezvýhradně k nim, jejich chyby jsou také mými chybami, jejich hříchy jsou také mými hříchy. Když zajdou, zajdeme spolu, uvnitř jazyka, v němž jako v jediném jsme schopni doopravdy žít.²⁰

Na hlasy litujících ho, že nepíše ve „světových jazycích“, odpovídá, že tragické je jen to, že nemůže žít doma a psát pro maďarské čtenáře.²¹ Pro Máraiho otázka příklonění se k cizímu jazyku nikdy neexistovala: „To pro mě nebylo žádným tajemstvím, ani když jsem před šestatřiceti lety opustil Maďarsko: budu maďarským spisovatelem tam, kde se octnu.“²² Rezignaci na mateřštinu srovnává maďarský prozaik s přestřihnutím pupeční šňůry, která spisovatele, žijícího v jazyce, spojuje s životodárnou rodnou řečí. Jazyk je tedy opět synonymem vlasti, do níž je autor ponořen. Postupem času se však i tato vlast vzdaluje a mění. Zakusil toho rovněž hrdina Kunderova románu Josef, který po příjezdu z emigrace vnímá paradoxně češtinu jako cizí jazyk, kterému zcela rozumí.²³ Čeština se změnila, změnila se intonace, výslovnost, protože se jazyk přirozeně vyvíjel. Josef dvojnásobně cítí své odcizení, protože jazyk, který používá on, se stává už jen jeho soukromou řečí. Navíc si Kundera dovoluje jistou groteskní hru s obrazem mateřského jazyka jako něčeho posvátného, kdy v milostné scéně mezi Irenou a Josefem je nejvíce sblíží právě vulgární slova, toto specifické jádro jazyka.²⁴

Márai, zakořeněný v mateřském jazyce, pěstující řeč malého národa ve vzdálené cizině, zvolil jinou cestu než Milan Kundera. O vysvětlení Kunderova rozhodnutí se pokouší Vladimír Papoušek ve studii *Kundera's Paradise Lost*, v níž zdůrazňuje, že Kunderova cesta může úzce souviset s jeho koncepcí románu a tím, že Kundera vnímá jazyk jako prostředek, nástroj k vytváření díla, a ne jako něco základního, něco, co má status samotného díla, jak bylo tomu v pojetí českých obrozenců a starší

generace exulantů.²⁵ Kunderovo zvolení francouzštiny jako jazyka posledních románů a esejů není podle Papouška politickým gestem ani gestem odmítnutí české kultury. Zde se výrazně rýsuje generační odlišnost Kundery a Máraiho, který přece jen patří ke starší generaci, mnohem těsněji spojené s mateřským jazykem.

Márai se stal vyhnanecem už v meziválečném období. Bolestně mu to během cesty do Rakouska, v roce 1973, připomíná epizoda s Čechem, který se chlubil Košicemi jako československým městem. U spisovatele tato zdánlivě nevinná slova probudila pocity silné nespravedlnosti a nenapravitelné křivdy: „[...] v tomto městě, které komunistický Švejk nazývá Košicemi, jsme se narodili. To město se ve skutečnosti po celá staletí jmenovala Kassa.“²⁶ Bylo mu tehdy vzato jeho rodiště a stal se tak poprvé cizincem ve vlastní zemi. Vrátit se není možné. Vlast se postupně mění ve známou cizinu, ten nejhorší z možných oxymór. Cizí kultura vstupuje do jeho života v podobě fašismu a pak v podobě ruských vojáků. Starý svět je vystřídán světem novým, který reprezentují mladí vojáci Rudé armády, kteří přicházejí budovat nový řád: „Jisté je, že já, který jsem pozůstatkem kultury, která právě pomíjí, jsem se dnes poprvé setkal s novými lidmi kultury, která nyní nastupuje.“²⁷ Tato nová kultura, která se na první pohled nezdá být nebezpečná, ale jen nová, po válce ukazuje svou opravdovou tvář. Márai v roce 1948 hořce poznamenává, že s každým dnem je pro něho snazší opustit to, co ho ještě včera v Maďarsku drželo.²⁸

V postavě Odyssea, kterou často přivolává ve svém textu jak Kundera, tak Márai, se ztělesňuje onen paradox nemožnosti návratu. Odysseus, jehož smyslem života během dvaceti let v cizině byl návrat, po návratu pocítil, že smysl spočíval právě v návratu, nebo spíše v procesu vrácení se, který by neměl být nikdy dokončen.²⁹ Vyhnanství a vlast jsou paradoxně velmi relativními pojmy, což ilustruje Márai na příkladu: „Mladý spisovatel. Po pětileté nepřítomnosti zde se vrátil ze Švýcarska. Prochází se po Pešti celý rozzářený. Myslí si, chudák malá, že se vrátil z vyhnanství. Ještě neví, že se vrátil do vyhnanství.“³⁰ Návrat je odchodem a odchod je návratem.

Vracející se exulant vidí sám sebe v nových nečekaných kontextech, je vytržen z každodenní reality, která ho přirozeně zbavuje perspektivy. Odstup, který mu poskytla cizina, mu dovoluje vidět všechno, včetně sebe sama, zcela nově. Sám sebe vnímá jako cizího člověka. U Kundery je tento pocit demonstrován na případě Josefa, který se vrací po mnoha letech emigrace a dostává se mu do ruky deník, který psal v mládí. Vystává v něm skličující pocit, že tyto vzdálené události popisoval někdo jiný. Stěží si vzpomíná na své vlastní pocity, ten, kdo to psal, je pro něho neznámý člověk.³¹ Rukopis je však jeho. Paradoxně patří jemu, ale zároveň někomu zcela cizímu. Ptá se sám sebe, co vlastně tyto dvě zcela cizí osoby spojuje, k čemu se váže ona spojitost, která činí osudy těchto dvou cizích lidí propojenými. Řízený náhlým impulzem ničí svůj deník, deník mladíka, dílo jakéhosi svého nepodařeného a nedokončeného dvojníka, deník někoho, kdo se mu během všech těch let nepřítomnosti zcela odcizil.³² Je to zoufalé gesto, které má zabránit odcizení se minulosti a přítomnosti. Pouze zničení toho cizince v nás umožní celistvou existenci v jedné, koherentní podobě.

Márai si klade podobné otázky. Vrací se do Itálie, kde hledá sebe sama v minulosti: „Co bych řekl dvacetiletému Máraimu, kdyby mi dnes vstoupil do mého pokoje? [...] Mam s ním něco společného?

25 Papoušek, V.: *Kundera's Paradise Lost*. In: Neubauer, J. Török, B. Z. (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 389.

26 Márai, S.: *Deníky*, sv. 2. Academia, Praha 2008, s. 83.

27 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 174.

28 Tamtéž, s. 228.

29 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 23.

30 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 217.

31 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 44.

32 Tamtéž, s. 52.

17 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 71.

18 Tamtéž, s. 189.

19 Piotrowiak, K.: *Tango odmieńców – tango tożsamości. Szécsi–Bodor–Darvasi–Karátson. Paradygmata Innego w najnowszej prozie węgierskiej*. In: Cieliczko, P. – Kuciński, P. (eds.): *Widziane, czytane, oglądane – oblicza Obcego*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 58–59.

20 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 290.

21 Tamtéž, s. 346.

22 Márai, S.: *Deníky*, sv. 2. Academia, Praha 2008, s. 277.

23 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 34.

24 Žilka, T.: *Literatúra inakosti v období globalizácie (M. Kundera a jeho novšia tvorba)*. In: Pokrivčák, A. – Hevešiová, S. – Horňáková, L. (eds.): *National Literatures in the Globalised World*. FF UKF, Nitra 2008, s. 233.

Rozumíme si ještě? Ne, ohromně jsem se od něj vzdálil.³³ Zkušenost odcizení sebe sama se prohlubuje v posledních letech spisovatelova života, kdy, prohlížeje si staré fotografie, nemůže v rysech obličeje malého chlapce sebe sama najít.³⁴ Emigranty podle Kundery daleko více sužuje pocit odcizení než pocit stesku,³⁵ tím více, že objektem, od něhož se vzdalujeme, jsme my sami.

Příchod s konečnou platností, čili být sám sebou v cizině

Pobyt v cizině bezpochyby nastoluje otázky o podstatě vlastní identity, která byla zcela přirozená a nezpochybnitelná před odchodem z vlasti.

*Toto zrcadlo je Amerika. Ale kdo je v očích Američana opravdu „Maďar“ ... ? V čem se Maďar liší, v čem se podobá ostatním, jaký je ve skutečnosti, co je charakteristické na jeho zevnějšku? [...] Doma jsem se narodil a žil jsem s vědomím, že jsem Maďar. [...] Ale kdo a co jsem dohromady a jaký jsem v očích Američana... ? Tato otázka mě každým dnem více vzrušuje.*³⁶

To, že vyhnanec vidí svou vlastní cizost v očích druhých, ho zbavuje jistoty své vlastní identity, nebo ho právě naopak nutí k vypracování vztahu k vlastní identitě. Vnímání druhého člověka jako zrcadla je velmi častou strategií pro lepší pochopení sebe sama v komplikovaném světě. Zkušenost exilu dekonstruuje falešné přesvědčení o jednotě a koherentnosti identity a vystavuje lidský subjekt tlaku cizího prostředí, což v Kunderových románech získává rozmanité podoby, od dezintegrace identity k pracnému potvrzování této identity.³⁷

Podobné rozechvění identity³⁸ je údělem hlavní hrdinky Kunderova románu *Ireny*. Přistihuje ji v momentě, kdy unavená vedrem kupuje v obchodě šaty, které mají zcela jiný střih než ty, na které je zvyklá. V zrcadle vidí ne sebe, ale ženu z minulosti, která však nedošla svého naplnění, vidí sebe takovou, jakou by byla, pokud by neodjela z Československa.³⁹ Tato minulost, která se vlastně nestala, která se neuskutečnila, ji tíží natolik, že se šaty mění ve svěrací kazajku.⁴⁰ V zrcadle vidí neznámou ženu a pociťuje silnou potřebu tyto cizí šaty sundat a opět se vrátit k sobě.

Lze tedy zachovat svou původní totožnost bez pomoci ostatních lidí a míst ze „starého světa“, jakýchsi lešení, nosných zdí, které udržují náš svět a naši identitu pohromadě? Bez lidí, kteří člověka obklopovali a tvořili hustou síť vztahů a souvislostí? S každým okamžikem, kdy člověk vrůstá do tkáně nové kultury, nového prostředí, kdy stále hlouběji zapadá do nových kontextů, se vzdaluje místům, odkud pochází. Každé cizí slovo, které přijme za své, ho zbavuje útulného bezpečí mateřštiny. Cizinec – vyhnanec je stále více nořen do cizího jazyka: „Tato smutná osamělost je však už do konce života osudem nás všech, kdo jsme odešli z domova. Naučíme se nanejvýš konverzovat – mluvit už nikdy.“⁴¹ Stáváme se vězni cizí řeči, která nám nikdy nebude patřit. Konverzovat a mluvit – tento rozdíl je obzvlášť krutý pro člověka žijícího ve slovech a pro slova.

Relativitu emigrace, která nepřináší jen negativní následky, vystihuje na konci svého života Márai, když píše: „Některému emigrantovi když překročí hranice země, zatrne a řekne: Strašné. Ztratil jsem

svůj starý svět. Jiný emigrant si v téže chvíli promne oči a řekne: Zvláštní. Našel jsem si nový svět.“⁴² Odchod znamená v tomto pojetí také příchod někam jinam, což umožňuje začít nový život, zbařený tíhy minulosti. Právě takový nadhled nad skutečností může mít spisovatel, který, díky tomu, že se nemůže adaptovat, neztrácí svou svobodu a nezávislost.⁴³ Josef z Kunderovy *Nevědomosti* zakusil skutečného vysvobození od minulosti, ale také od sebe sama teprve v cizině. Odcizenost může přinést pochopení pro svět, v němž emigrant žil a otevřít před ním nové, neznámé a dříve nedostižné perspektivy.

Kundera a Márai přibližují zkušenost totálního odcizení, jakési modelové situace absolutní samoty, od níž není útěku. Dnešní člověk, vzhledem k rychlému tempu změn ve světě, je odkázán na zkušenost stále se měnícího světa, v němž staré rychlé mizí v nenávratnu a je okamžitě nahrazováno novým, neznámým, cizím. Člověk se tak stává cizincem, aniž by někam odjel, ale velmi zřídka je schopen zůstat sám sebou v oné zvláštní cizině, kterou se pro něho stává současný svět.

Literatura

Bolecki, W.: *Exile Diaries: Sándor Márai, Gustaw Herling-Grudziński, and Others*. In: Neubauer, J. – Török, B. Z. (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 422–431.

Czaplińska, J.: Nad otázkou dvojjazyčnosti textů Milana Kundery. In: Haman, A. – Novotný, V. (sest.): *Pocita Milanu Kunderovi = Hommage à Milan Kundera: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Artes Liberales, Praha 2009, s. 9–15.

Češka, J.: Cizinec Kundera. Obraz jako metafora separace. In: Češka, J. *Falešná paměť literatury*. Togga, Praha 2009, s. 211–269.

Kožmín, Z.: Identita v románech Franze Kafky a Milana Kundery. *Host*, 15, 1999, č. 5, s. 16–20.

Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003.

Kundera, M.: *Zdradzone testamenty. Esej*. PIW, Warszawa 1996.

Márai, S.: *Deníky*, sv. 1., 2. Academia, Praha 2008.

Papoušek, V.: Kundera's Paradise Lost. In: Neubauer, J. Török, B. Z. (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 384–393.

Piotrowiak, K.: Tango odmieńców – tango tożsamości. Szécsi-Bodor-Darvasi-Karátson. *Paradygmaty Innego w najnowszej prozie węgierskiej*. In: Cieliczko, P. – Kuciński, P. (eds.): *Widziane, czytane, oglądane - oblicza Obcego*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 57–63.

Richterová, S.: *Tři romány Milana Kundery*. In: Richterová, S.: *Slova a ticho*. Arkýř, Mnichov 1986, s. 33–66.

42 Márai, S.: *Deníky*, sv. 2. Praha: Academia, 2008, s. 260.

43 Boček, W.: *Exile Diaries: Sándor Márai, Gustaw Herling-Grudziński, and Others*. In: Neubauer, J. Török, B. Z. (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter & Co, Berlin – New York 2009, s. 429.

33 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 213.

34 Márai, S.: *Deníky*, sv. 2. Academia, Praha 2008, s. 282.

35 Kundera, M.: *Zdradzone testamenty*. Esej. PIW, Warszawa 1996, s. 87.

36 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Academia, Praha 2008, s. 308.

37 Kožmín, Z.: Identita v románech Franze Kafky a Milana Kundery. *Host*, 15, 1999, č. 5., s. 18.

38 Tematika nehotovosti identity je pro pro Kunderovu tvorbu příznačná. Richterová, S.: *Tři romány Milana Kundery*. In: Richterová, S.: *Slova a ticho*. Arkýř, Mnichov 1986, s. 65.

39 Kundera, M.: *Niewiedza*. PIW, Warszawa 2003, s. 21.

40 Tamtéž, s. 80.

41 Márai, S.: *Deníky*, sv. 1. Praha: Academia, 2008, s. 248.

Waldenfels, B.: *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Žilka, T.: Literatúra inakosti v období globalizácie (M. Kundera a jeho novšia tvorba). In: Pokrivčák, A. – Hevešiová, S. – Hornáková, L. (eds.): *National Literatures in the Globalised World*. FF UKE, Nitra 2008, s. 227–234.

K modelovaniu postavy cudzinca v diele

L. F. Céline a D. Tatarku

Marcel Forgáč

Komparatívne vedené výskumy Tatarkovej poetiky už tradične nachádzajú pozíciu Tatarkovho tvorivého gesta v kontakte s dielami M. de Unamuna, G. Marcela, J.-P. Sartra, A. Camusa, E. Lévinasa či L. Feuerbacha. Všetky tieto názory na dielo Dominika Tatarku vypovedajú o mnohostrannosti jeho poetologicko-filozofických intencií a zároveň o ich priepustnosti. Fakt, že pri Tatarkovom mene zaznievajú principiálne antipódy ako Feuerbach – Marcel či Unamuno – Sartre, odkazuje skôr k ťažkostiam uchopovania poetiky, filozofie a noetiky tohto autora, než k jasnej čitateľnosti rôznych svetových filozoficko-literárnych konceptov v jeho tvorbe. Ak aj pripustíme, že jednotlivé koreláty sú v jednotlivých parciálnych rovinách, problémoch a motívoch textu prítomné, v celku textu sú natoľko „premiešané“ a korigované, že ich hranice nemožno jednoznačne určiť. A preto napriek myšlienkovým paralelám D. Tatarku a M. de Unamuna, napriek letným dotykom Tatarku s Marcelom či Lévinasom, nemožno ani tieto kontakty preceňovať; a najmä nie v súvislosti s filozofickým potenciálom Tatarkovej literárnej produkcie zo štyridsiatych rokov. Zdá sa totiž, že Tatarka si síce z rôznych prameňov požičiava isté otázky a problémové okruhy, tie ale chce premyslieť v rámci vlastných filozofických a poetologických pohybov. Vzniká tak platforma, ktorá, samozrejme, nie je bez zdrojov, no ktorá sa vo svojom celku ukazuje ako výraz Tatarkovho autentického, neeklektického a neepigónskeho konceptu filozofie človeka a kultúry. Tieto východiská chceme mať na pamäti aj pri vzťahovaní Tatarkovho tvorivého gesta k dielu francúzskeho spisovateľa Louisa Ferdinanda Célinea.

Tatarkovo poznanie Célinovho diela, najmä jeho prvého románu *Cesta do hlbín noci*, evidentne dotovalo Tatarkovu snahu o literárno-filozofické uchopenie existenciálnych stavov človeka s ich centrálnym vyjadrením v motíve „človeka vzdialenejšieho ako hviezda“. A teda jedným z výrazných priesečníkov, v ktorom sa stretáva dielo Dominika Tatarku s dielom L. F. Célinea, je motív neprestupnej, v existencialistickom zmysle nekonečnej vzdialenosti medzi človekom a človekom, motív existenciálnej izolácie človeka, ktorý na seba nabaluje ďalšie dôležité motívy: samoty, opustenosti, vydedenosti, vzájomnej odcudzenosti a neprekonateľnej neprístupnosti človeka človeku. V tomto kontexte existujú paralely medzi Célinovým románom *Cesta do hlbín noci* a jeho postavou Ferdinandom Bardamom a Tatarkovou novelou *Ludia za priečkou* s postavou Gustáva Časnochu (novela je súčasťou zbierky noviel *V úzkosti hľadania*), neskôr s románom *Prútené kreslá* s jeho ústrednou postavou Bartolomejom Slzičkom. Pritom sa zdá, že Célinov Bardamu a jeho situácia je pre Tatarku modelom, ktorý má byť prekonaný oným „upnutím sa k človeku“.

L. F. Céline buduje svoj román z pozícií fenomenológie subjektívnej skúsenosti, ktoré generujú a zároveň v kruhovom pohybe potvrdzujú univerzalistické postuláty o podstate a podmienkach ľudského bytia. Pokiaľ Bardamove „zážitky“ z prvej svetovej vojny, z nemocnice, z cesty do francúzskej kolónie v Afrike a „zážitky“ z pobytu v pralese poskytovali materiál pre zachytenie vonkajších prejavov „choroby človeka“, t.j. prehlbovali empirické poznanie o „nechutnosti človeka“, toto je neskôr významne doplnené metafyzickým zážitkom z človeka. Céline prechádza od evidencie a hodnotenia diania k filozoficko-reflexívnym vhladom, odkrývajúcim predovšetkým existenciálnu traumu Ferdinanda Bardama. Epické rozprávanie (príhoda a príbehov) takto vystrieda esejistická dikcia, ktorá

miestami prerastá do halucinačného vizionárstva. Dotýka sa to najmä pasáží Baradamovho pobytu v New Yorku, ktoré Céline konštruuje ako metaforu podmienok ľudskej existencie. Pokiaľ do tohto momentu boli Bardamove kritické hodnotenia na adresu človeka motivované osobným poznaním konkrétnych ľudí (tí majú svoje mená a tváre) a vo svojom jadre predstavovali zovšeobecnenie videných vlastností týchto ľudí, v New Yorku sa Bardamu konfrontuje s absolútnou cudzostou ľudí a úmerne s tým aj s vlastnou samotou. Bardamov vstup do mesta Céline sprostredkuje metaforou ľudského údely, ktorú bude v nasledujúcich častiach precizovať, rozširovať a stabilizovať v ontologických sférach:

Po ulici, ktorou jsem si vybral, opravdu nejužší ze všech, o nic širší než široký potok u nás a hnusně špinavé, hrozně vlhké a plné tmy, šlo už tolik jiných lidí, drobných i velikých, že mě s sebou odváděli jako stín. Kráčeli stejně jako já do města, patrně do práce, s nosem k zemi. Obyčejní chudáci tohoto světa [...] Působila jako smutná rána, ta nekonečná ulice, na dně s námi, s lidmi, od kraje ke kraji, od utrpení k utrpení, k cíli, který není nikdy vidět, k cíli všech ulic na celém světě.¹

Štruktúra ulice, úzka, špinavá, ponurá, plná tmy a ľudí, ktorí kráčajú bez toho, aby bolo vidieť cieľ; všetko toto symbolizuje bezdôvodnosť ľudského existovania. Zaludnené prostredie ulice a mesta je teda symbolickým pomenovaním štruktúry sveta a človeka v ňom žijúceho, jeho údely, pričom v týchto polohách konkretizuje predovšetkým existenciálnu vrhnutosť a osudovosť človeka vo svete. Céline tu však využije potenciál, ktorý mu ponúka priestor nového mesta, nielen na zjavenie pocitu prázdnoty a vylúčenosti, ale aj na fenomenologické „odsunutie“ („vzátvorkovanie“) všetkých „umeľých“ javov a istôt života, ktoré sú spojené s pobytom v známom, každodennom prostredí. Neznáme prostredie nedovoľuje vnímať ľudí (v ňom obsiahnutých) prizmou akýchkoľvek identifikačných (či už kultúrnych, alebo hodnotovo-etických) kritérií; a teda jediný obraz, ktorý sa o nich núka, je obraz ich faktickej, telesnej, fyziologickej existencie, s ktorou sa takto spája motív cudzosti. Noetické nahliadnutie tejto podoby človeka, mechanickosti a bezvýznamnosti jeho „čistej“ existencie, vzbudzuje, podobne ako neskôr u Sartra, pocity hnsu, existenciálnej sklúčenosti, nepatričnosti a vyhnanstva:

Vyhnanství, cizina, to je právě takové trýznivé pozorování života v jeho pravé podobě v těch několika jasných hodinách, výjimečných v pásmu lidského času, kdy vás zvyky předchozí země opouštějí, ačkoli ty druhé, ty nové, vás ještě dost nezpitoměly. V takových chvílích všechno zesiluje vaši hnusnou sklíčenost a nutí vás, zmalátnělého, poznávat věci, lidi a budoucnost v jejich nejskutečnější podobě, to jest jako kostry, jako naprostá nic, která však přesto budete muset milovat, vážit si jich, naplňovat je životem, jako by skutečně existovala.²

Vnímaná masa je v týchto polohách nezrozumiteľná, absurdná, pričom rozpad zrozumiteľnosti sveta (jeho „odvznamenanie“) generuje na vyššej úrovni poznanie vlastnej absurdity, rozšírenej o existenciálnu „přespočetnosť“. „Existovať“ tu znamená byť navyše, byť náhodne, byť bez dôvodu a zmyslu, pričom najbližším motivickým partnerom, ktoré potvrdí tento stav ako platný, je nahliadnutie absurdity vlastnej individuálnej existencie na pozadí „prúdu života“ Človeka. Céline preto umiestňuje svoju postavu v tých najťažších existenciálnych stavoch do preplneného hotela a necháva ho prežiť a precítiť faktickú zbytočnosť, nepotrebnosť a „přespočetnosť“ jeho existencie vo svete:

Ležel jsem v úzkostech na posteli a snažil se pro začátek přivyknout šeru té samoty [...] Na druhé straně té uliční šachty se ve stěně rozsvítil jeden, potom dva byty, potom celé desítky [...] vypadaly jako veliká zvířata, docela tichá, uvyklá se nudit.³

Je zoufalé, když člověk myslí na to, jak jsou lidé uzavřeni jeden před druhým jako domy.⁴

Shora, tam kde jsem byl, na ně člověk mohl křičet, co chtěl. Zkusil jsem to. Hnusili se mi všichni. Neměl jsem odvahu mluvit s nimi ve dne, když jsem jim stál tváří v tvář, ale tam nahoře, tam mi nehrozilo žádné nebezpečí; křičel jsem na ně: „Pomóc! Pomóc!“ – jenom tak, abych viděl, jestli něco udělají. Neudělali nic.⁵

Mlčiaci ľudia tu označujú fatálnu negatívnosť situácie Bardamovej existencie. Bardamu je takto cez nulovú reakciu okolia zobrazený ako fakticky vylúčený zo sveta, konfrontuje sa s vlastnou nepodstatnosťou, bezvýznamnosťou a beznádejnou samotou, a jedinú, čo je mu v tomto stave prístupné, je nahliadnutie ničotnosti seba a absurdnej podstaty vlastnej existencie:

Odjakživa jsem míval děsivý pocit, že jsem skoro prázdny, že nemám celkem žádný vážný důvod pro svou jsoucnost. Teď jsem tváří tvář skutečnosti dospěl k úplné jistotě o své osobní zbytečnosti. V tomhle prostředí [...] jsem se v mžiku jakoby rozplynul. Připadal jsem si prostě velice blízko tomu stavu, kdy už nebudu existovat.⁶

Zhruba toto sémantické rozhranie sa objaví u Dominika Tatarku ako prvý krok v dlhom procese hľadania a nachádzania iného človeka. Podobne ako Céline ani Tatarka nevníma cudzosť a samotú človeka ako problém, ktorý by bol analyzovateľný v izolovanom prostredí, no tiež je zrejme, že sa iste formy izolácie postavy nechce vzdáť; a to najmä preto, aby udržal sémantickú prieraznosť motívu potrebovania človeka, neustáleho upínania sa na človeka. Tatarkova postava potrebuje inú postavu, potrebuje vedieť o inej postave, potrebuje ju vnímať, poznávať, potrebuje byť súčasťou priestoru iného človeka, no zároveň Tatarka nenecháva postavy potrebovať sa navzájom; túto kategóriu vzťahuje iba na jednu z postáv, druhú (potrebovanú) modeluje buď ako absolútne meursaultovsky ľahostajnú, neprístupnú alebo cudziu, teda v konečnom dôsledku ako vzdorujúcu intencii hlavnej postavy. Tu je dôležité uvedomiť si, že „vzdorujúca“ postava „nevzdoruje“ intencii hlavnej postavy vedome, nejakým cieľovým konaním, v tomto „odpore“ nie je ani osobná antipatia, ani nenávisť, ani akýkoľvek iný osobný či spoločenský dôvod. „Odpor“ postavy je prirodzený, bezdôvodný, je živý iba tým, že postava je tak, ako je. Hlavná postava, v tomto prípade Gustáv Časnocha, takto prvotne vidí na druhej postave jej absolútnu nezávislosť voči inému človeku (sebe), pričom korelátmi tejto nezávislosti sú u Tatarku pojmy oddelenosť, autonómnosť, uzavretosť, či samostatnosť.

Pozíciu jednotlivca v spoločnosti Tatarka najčastejšie pomenúva metaforicky, prostredníctvom tematizovania ľudského priestoru. Podobne ako u Céline aj tu sa objaví odkaz na vnútorné hranice celku sveta (ulica, dom): „Každá ulica má dva rady domov a v každom býva mnoho ľudí, ktorí sa nepoznajú. Také mesto, to vám je ostrov koralov na dne pod morom a v každej kamennej uličke býva neznámy človek, nesmierne mnoho neznámych ľudí je to.“⁷ A teda podobne ako Céline, aj Tatarka pre prienik a uchopenie existenciálnej cudzosti a osamelosti človeka využije priestor cudzieho mesta a hotela. V novele *Ludia za priečkou* sa „po človeku smädny“ Gustáv Časnocha ocitá v hoteli, obklo-

3 Céline, L. F.: *Cesta do hĺbiny noci*. Prel. J. Zaorálek. Atlantis, Brno 1995, s. 179.

4 Tamtéž, s. 181.

5 Tamtéž, s. 188.

6 Tamtéž, s. 183.

7 Tatarka, D.: *V úzkosti hľadania*. Matica slovenská, Turčiansky Sv. Martin 1942, s. 47.

1 Céline, L. F.: *Cesta do hĺbiny noci*. Prel. J. Zaorálek. Atlantis, Brno 1995, s. 172–173.

2 Tamtéž, s. 193.

penom ťaživou atmosférou prichádzajúcej vojny, pričom to, čo sa v tomto priestore bude odohrávať, možno pochopiť ako metaforu ľudského univerza a Tatarkovo pomenovanie situácie s človekom.

Vstupná hala so schodiskom ako exponovaný verejný priestor u Tatarku symbolizuje odosobnené, akési „technické“, z veľkej časti náhodné stretanie sa cudzích ľudí. Dôležitú úlohu tu nadobúda pohyb postáv; dynamické prostredie, neustále prúdenie ľudí, ich chvíľkové vstupovanie do zorného poľa Gustáva Časnochu a takmer okamžité vystúpenie z tohto poľa Časnochovi znemožňuje ich uspokojivé „zачytenie a ukotvenie“. Pocit spriaznenosti a blíznosti s iným človekom, ktorý Gustáva Časnochu pri pohľade na mihajúcich sa ľudí neurčito, no bytostne opantáva, sa však kontrastne stretáva s ich chladnou ľahostajnosťou a anonymitou, čoho dôsledkom je poznanie o bytostnej neprístupnosti iného človeka: „Kde ste sa tu toľkí nabrali? Je vás neprehľadný zástup. Vás všetkých si pamätám, povedomí ste mi, ale vy všetci ste mi neprístupní, hoci nás viaže puto.“⁸ Scéna sa končí symptomatickým motívom „prázdného priestoru pred zrakom“, ktorý potvrdzuje nielen nemožnosť naplnenia medzilidského kontaktu, ale odkazuje aj k cudzosti a s tým spojenej osamelosti hlavného hrdinu ako k stavu existencie človeka vo svete (paradoxne) plnom ľudí. Intenzifikujúcou metaforou tohto stavu je potom hotelová izba, vymedzujúca konkrétne hranice individuálneho bytia človeka a takto dotvárajúca prvotnú situáciu stretania sa ľudí jej vnútorným systémom; systémom priečok, hraníc. Motív hotelových izieb sa teda kauzálnie napája na situáciu stretania sa ľudí vo vstupnej hale hotela a špecifikuje ju tým, že zviditeľní neprekročiteľnosť individuálnych ľudských obsahov „vymriežkovanim“ celého univerza:

Časnocha v nočnom tichu čul, že hotel, v ktorom býva, zvonku masívny ako mohutný balvan, vnútri je dutý, poprehrádzaný tenkými priečkami ako z lepenky na malé, i úplne malé priestorčeky, v ktorých jednotlivo bývajú ľudia. Hotel bol podobný koraliemu trsu na dne mora. Niektoré ulitky boli zaplnené životom, iné boli hluché prázdnotou.⁹

Časnochova túžba po človeku takto naráža na priečku a zostáva nenaplnená iba ako vedomosť o faktickej prítomnosti seba vedľa neurčitej prítomnosti niekoho iného. Možnosť vstúpiť do kontaktu s človekom za priečkou síce naznačuje motív dverí, no tie ešte necháva Tatarka zahatané „velikánskou kasňou“, pričom symptomaticky dodáva: „Aby to nerušilo.“¹⁰ Motív skrine takto v novele figuruje nielen ako znak neprerušiteľnej cudzosti a osamelosti ľudí, ale aj ako znak izolovanosti a skrytosti druhého a ako záruka zachovania jeho súkromia. Aj keď v záverečnej scéne novely je Gustáv Časnocha priamo oslovený iným človekom (rozhovor s Ratajom) a zdá sa, že Tatarka smeruje k prekonaniu východísk novely, aj napriek celkovej priateľskej atmosfére, evokujúcej pozitívne vyvrcholenie Časnochovej „snahy o človeka“, neskôr sa ukáže, že Tatarkom naznačený protipohyb bol iba gestom ozvlášťujúcim cestu k rekapitulácii Časnochových poznání. Tento protipohyb síce anuloval stereotypnosť situácií uvedením Gustáva Časnochu do dialogickej, priamo kontaktnej situácie, no neanuloval konštantu nepreniknuteľnosti človeka k človeku. Postupne zlyhávajúcej komunikácii, vytrácajúcemu sa vzájomnému porozumeniu a následnému oddialovaniu sa diskutérov sa snaží vzdorovať iba Gustáv Časnocha, a to tým, že sa odváži „hovoriť ako kedysi, pokúšajúc sa nájsť spoločný zdroj radosti“,¹¹ no jeho snaha o udržanie úprimného a otvoreného dialógu sa v konečnom dôsledku stáva obťažujúcou. Dialóg sa postupne modifikuje na Časnochov monológ, pričom priamo úmerne s tým sa Časnocha stáva pre svojho spoločníka nepríjemnou prekážkou. Rozhovor je ukončený chladným podaním rúk,

ktoré iba rehabilituje a opäť pripomína východiskový stav: nemožnosť prekročenia hraníc a naplnenia interpersonálnej situácie v pozitívnych intenciách.

V románe *Prútené kreslá* sú vychýlené polohy života Bartolomeja Slzičku dané predovšetkým politicko-spoločenským „delením“ Európy v roku 1938; až potom odkazujú k existenciálnemu rozvrhu postavy, a to tiež „len“ preto, aby Tatarka mohol (v kontexte románu) otvoriť a (v kontexte jeho tvorby od 30. rokov) uzavrieť známy problém možnosti a limitov pozitívneho naplnenia interpersonálnych situácií. A teda aj keď v modelovaní hlavnej postavy románu nachádzajú významné postavenie motívy cudzoty, vylúčenosti, nezakoreneneosti, stratenosti, väzenia, zajatia, vyhnanstva, ohrozenia, zrady a podobne, tieto sú vo väčšine prípadov vyjadrené v pevnej väzbe na problémové, pretože násilne narušené „vedomie štátnej príslušnosti“ Bartolomeja Slzičku. Slzička to niekoľkokrát priamo pomenuje, uvedme iba príklad pars pro toto:

Keďže som sa nechcel stať prípadom, ktorým sa tí ostatní zaoberajú, musel som sa zatvárať akoby nič, po večeroch ostávať v spoločnosti a hovoriť, aspoň sa snažiť, aby som nedal znať na sebe zmätok, údiv, že mi do najdôvernejších predstáv a pocitov vtrhla politika, svetová situácia a či ako sa vyjadriť.¹²

Ak teda hovoríme napríklad o motíve cudzosti, v prísnom slova zmysle hovoríme o motíve cudzokrajnosti či cudzozemskosti, ktorý až druhotne generuje silný pocit (národnej, spoločenskej a nakoniec medzilidskej) cudzosti. V popredí významových relácií románu sa takto nevyskytuje človek a jeho problémy, ale krajan či ne-krajan, už nie ľudstvo, ale národ či národnosť, už nie univerzum, ale domov či cudzina (Francúzsko). Zároveň však na rôznych miestach románu evidujeme snahu začleniť konkrétne motivácie Bartolomejových negatívnych pocitov do univerzálneho „prúdu“, ktorý by bol vyjadrením všeobecného ohrozenia všetkých ľudí bez rozdielu. Tatarka to však naplno pomenuje až v závere románu: „Daniela i všetci moji vrstovníci rôznych národností sa zhodovali v pocite: Nič dobrého nás nečaká. Boli sme ako deti, ktoré majú vstúpiť do temného lesa.“¹³

Jedine motív samoty, oddeľujúci sa od motívu cudzokrajnosti, no nesúci jeho genetický kód, výraznejšie preniká historizujúcim významovým plášťom románu k spodným vrstvám štruktúry postavy a v kooperácii s motívom lásky, resp. pohybom približovania sa či oddialovania sa od Daniely, sa relatívne autonomizuje, čím zakladá rozplývavú existenciálnu „naladenosť“ nielen hlavnej postavy, ale sprostredkovane aj románu. Takto sa otvára druhý plán románu, ktorý, aj keď s istými obmedzeniami, no predsa len vďaka výraznej dotácii kontextu vytvoreného novelami zo zbierky *V úzkosti hladania*, možno vnímať ako podobenstvo o univerzálnej situácii človeka. V týchto polohách sa román *Prútené kreslá* celkom prirodzene stretáva s novelou *Ludia za priečkou*. Existenciálny rozvrh postavy Bartolomeja Slzičku, umiestneného v (neustále zdôrazňovanej) konkrétnej historickej situácii (rok 1938), prerastá ponad tento historický rámec do priestoru univerzálnych pomenovaní situácie s človekom, kde sa stretáva s postavou Gustáva Časnochu, aby sa od neho (s použitím tých istých, resp. veľmi podobných rekvizít, kulís a gest) definitívne odpútal. Podobne ako Bardamu a Časnocha aj Bartolomej prežíva v novom prostredí intenzívny pocit samoty medzi ľuďmi, ktorý Tatarka necháva rezonovať predovšetkým v odosobnenom priestore penziónu-hotela, kde sa stretávajú a opúšťajú cudzinci. No pokiaľ Bardamu a Časnocha nevstupujú do priameho verbálneho kontaktu s obyvateľmi hotela, Bartolomej je priateľsky prijatý. Pokiaľ teda Bardamove a Časnochove pocity sú z veľkej časti dané neosobnosťou, anonymitou a ľahostajnosťou okolia, Bartolomej sa priamo realizuje v komunikačnom rámci spoločnosti hotela a spoznáva ľudí okolo seba. Zároveň však evidujeme, že priateľské prijatie a úctivé správanie obyvateľov penziónu nedokáže pokryť a eliminovať Bartolomejove negatívne

8 Tatarka, D.: *Ludia za priečkou*. In: *V úzkosti hladania*. Matica slovenská, Turčiansky Sv. Martin 1942, s. 57.

9 Tamtéž, s. 63.

10 Tamtéž, s. 63.

11 Tamtéž, s. 67.

12 Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 81.

13 Tamtéž, s. 82.

pocity, ktoré sa takto ukazujú ako hlbšie motivované; a to absenciou skutočného priateľstva. A teda pokiaľ pocitom cudzosti a vyhnanstva Bartolomej čelí hľadáním a nachádzaním svojich krajanov, čo sa spája predovšetkým s jeho historicko-politickou pozíciou, s pocitom existenciálnej osamelosti sa vyrovnáva aj mimo tento rámec, a to prostredníctvom nachádzania cesty k Daniele. Aj keď v pozadí ich vzťahu neustále rezonuje ich národná príslušnosť a politický stav krajín, ich „spoločný príbeh“ sa odvíja v podstatnejších rovinách medziľudského kontaktu, čo v konečnom dôsledku poukazuje na existenciálno-sociálny rozsah problému:

Pokým som sa snil v Danielinej spoločnosti, necítil som sa cudzincom, hoci som to sebe i jej v narážkach pripomínal. No len čo sa odo mňa vzdialila [...] zavalil ma pocit, že hluchnem a onemievam. Naraz len nedostávalo sa mi to podstatné, čo dýchame ako povetrie, v čom žijeme ako ryba vo vode, čo nám dávajú tí ostatní.¹⁴

„Očisťovanie“ existenciálno-sociálneho problému od jeho historických motivácií a kryštalizáciu Bartolomejovej „túžby po človeku“ ako „túžby“ podmienenej existenciálnymi parametrami Tatarka „dokončí“ v záverečných scénach románu: predovšetkým v modifikovanom scénickom prevedení situácie z novely *Ludia za priečkou*. Tatarka necháva Bartolomeja v čase nadchádzajúcich Vianoc dobrovoľne prerušiť vzťah s Danielou (z dôvodu možného rozdelenia), aby ho neskôr, v príznakovom čase Vianoc (teda čase pohody, radosti a ľudskej družnosti), tragicky osamelého umiestnil do prázdneho domu a izby. Aj keď si uvedomuje, že Vianoce strávi v úplnom osamení, a tiež to, že je viac ako nepravdepodobná možnosť zmeniť tento stav, predsa len pripraví pohostenie pre väčšiu spoločnosť. Zároveň je toto Bartolomejovo gesto (orientácia na neprítomných ľudí) čitateľné ako Tatarkova účinná intenzifikácia motívu samoty. Tatarkovi to umožňuje nasýtiť ohraničený priestor izby dostatočne výraznou silou, ktorej tiež stupňuje vážnosť a závažnosť diania až po hranicu, kde sa „neprijemná“ situácia stáva špecifickým typom hraničnej situácie. Tatarka teda evidentne modeluje dianie v izbe tak, aby jediným možným východiskom nebolo nič hodnotovo menšie ako buď „zachránenie“ Bartolomeja, alebo jeho „zničenie“. Funkciou motívu pripraveného pohostenia je takto konkretizovať, zviditeľniť Bartolomejovo približovanie sa k negatívne vyústenu: pohostenie, ktoré je tu znakom očakávania ľudí, sa Bartolomej v stave „horkosti žľče“ rozhodne načat, čo možno spolu s Ivanom Jančovičom interpretovať ako predznamenávanie Bartolomejovej „totálnej rezignácie na možnú spoluúčasť s inými: samotou strovené pohostenie pre očakávaných znamená koniec čakania a stratu perspektívy.“¹⁵

Približne potiaľ sa Bartolomej Slzička prekrýva s Gustávom Časnohom, no nezostáva jeho smutným dvojčatom. V nasledujúcom konaní ho Bartolomej prekonáva tým, čoho Časnocha ešte nebol schopný: reálnym gestom, ktoré uvádza Bartolomejovu hlbinnú „túžbu po človeku“ do otvoreného priestoru konania voči druhému. Slzička, ktorý „zo zúfalstva, osamelosti, vzdoru nemohol pripustiť, že tu nikto nie je“¹⁶ a ktorý postupne stráca aj túto záchranu, zaznamená zapraskanie starej skrine. Jeho následná reakcia len podčiarkuje hlbokú negativitu stavu, v ktorom sa nachádza: v bežnom kontexte nič neznamenajúce a celkom prirodzené praskanie starej skrine Slzička vníma ako osudovú indíciu; bez toho, aby vedel, čo skriňa ukrýva, „besne“ ju prehľadáva. Zapraskaniu teda podvedome „vtlačí“ význam indície, ktorá ho môže nasmerovať k druhému človeku a ďalej už pôjde iba o to, či sa toto jeho dúfanie naplní. Oproti Časnohovi Bartolomej vynakladá reálnu námahu, aby sa dostal k druhému; hmatá škáru, „roztrhne“ dosky, šramotí, klope, kričí. No v záverečnej fáze sa zastavuje, zostáva vo svojom priestore a čaká na dovoľenie vstúpiť. To sa mu nakoniec aj dostáva: „Tak ho teda

otvorte a nekričte tak.“¹⁷ Bartolomej vstupuje, Daniela ho objíma, následne ho odstrčí a niekoľko krát prejde skriňou zo svojej izby do Slzičkovej. Všetky tieto mikrosituácie naznačujú prekonanie východiskových bodov Tatarkovej noetiky; čo mu dovoľuje zmena v modelovaní vedľajšej postavy; Bartolomejovo konanie Tatarka príznačne motivuje textovo nevýrazným, no zásadným modifikovaním správania sa človeka v susednej izbe. V novele *Ludia za priečkou* sa problémotvorná intencia štiepi na dve zložky: Časnocha, túžiaci po druhom človeku, vidí za skriňou (symbolické) dvere do susednej izby, no rezignuje na ich otvorenie. A zároveň evidentne ustarostený Časnochov sused, do súkromia ktorého spolu s Časnohom nemáme prístup, no ktoré sa ohlasuje vyslovovaním početnej modlitby obsahujúcej žiadosť o pokoj pre seba a svojich blízkych, neregistruje dvere, ktoré mu otvárajú priestor Časnochovej izby. V *Prútených kreslách* je však sused neustále v nepriamom kontakte s Bartolomejom¹⁸ a práve vedomie tohto kontaktu motivuje a zároveň v konečnom dôsledku akosi ospravedľňuje a „odobruje“ Slzičkovo počínanie, ktoré až po záverečné zastavenie sa pred dverami predstavuje jeho dobíjanie sa do priestoru iného. Práve tu sa nachádza dôležitý posun v modelovaní vedľajšej postavy; Bartolomej Slzička nezostáva smutným dvojčatom Gustáva Časnocha iba vďaka Daniele, ktorá svojim dovolením anuluje Slzičkovu rozpínajúcu sa osamelosť. Tatarka tak zhodnotí postup príznačný pre *Kohútika v agónii* (kde Paľko pozitívne „zasahuje“ do existenciálnej a životnej paralýzy svojej sestry, aby jej „prinavrátil život“), aby v *Prútených kreslách* odpovedal na Časnochov „smäd po človeku“ pozitívnu účasťou druhého.

Milan Hamada to príznačne nazýva Tatarkovou filozofiou lásky, no zdá sa, že v jej interpretačnom konkretizovaní treba doceniť podstatnosť reálneho gesta druhého. Z tohto pohľadu sa Danielino ústretové konanie javí ako významovo určujúce, pretože dopĺňa prázdny interval Tatarkovej „konceptie“ filozofie lásky z čias *V úzkosti hľadania* – aspekt otvorenosti iného. Samozrejme, Tatarka tento aspekt zvlášť nezvýrazňuje, aj v *Prútených kreslách* zostáva verný perspektíve hlavnej postavy, ktorá len veľmi ťažko preniká k vnútorným sféram druhého, no z uvedeného možno dedukovať, že práve tu Tatarka výraznejšie poodhalil svoju predstavu o bode, ktorého absencia zabraňovala naplniť vzťah človeka k človeku pozitívnymi výrazmi. Na tomto mieste môžeme nechať interpretovať Danielino správanie (a vlastne celú predmetnú scénu) Jána Johanidesa, ktorý v novele *Súkromie* vysloví poznanie (J. Felix): „Každý sa zbavuje osamelosti tou mierou, ako zbavuje samoty iných.“¹⁹ Princiálnosť Tatarkovho postupu je neskôr potvrdená návštevou dvojice u (tiež na sviatky) osamelej Mauricette, ktorej stav sa v základných významoch približuje Bartolomejovej vstupnej situácii:

„Daniela, ty môj anjel! Musím uznať, to bol nápad, že si prišla. Už som aj smoklila, myslela, že sa napijem vitriolu. Ty si moje zlatko, môj poklad jediný, srdiečko. Vypime si teda šampanského.“ [...] Mauricette sa mi prizrela. Potom Daniele. Ona to už mala za sebou, bola z toho smutná a nešťastná. Keby to bolo šťastie vypálilo, nebola by tu teraz sama. Bozkala ma na líce a poťapkala po chrbte.“²⁰

17 Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 117.

18 „Z druhej strany priečky niekto býval. Iste žena. Lebo som vše pobadal, že ktosi za stenou odpovedá na hrmot, ktorý som nevedomky i vedome spôsobil. Ešte sa mi nestalo, že by mi bol muž niekedy takto odpovedal v hotelovej izbe, chate, nocľahárni. Ona za priečkou vše mi dala znať, že sa ukladá spať. Náročky zavrzgala stolička alebo dokonca poskákala si na posteli. Bola mladá. A ja v nočnom tichu zahrmtol som stoličkou a želával jej dobrú noc. A ráno, keď hrčala u nej voda v umývadle, pozdravoval som ju: Dobré ráno.“ (Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 115).

19 Johanides, J.: *Súkromie*. L. C. A. Koloman Kertész Bagala, Levice 1999, s. 115.

20 Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 120–121.

14 Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 46.

15 Jančovič, I.: *Z tvorby Dominika Tatarku (1959–1968)*. Metodické centrum, Banská Bystrica 1999, s. 19.

16 Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009, s. 115.

Do ľudského priestoru rozpínajúca sa a Bartolomejov vzťah s Danielou prekračujúca spoluúčasť dáva vedieť, že „skutočne byť znamená byť spolu s niekým na prapôvodnom základe lásky“.²¹

Paralely v modelovaní postáv cudzincov v diele L. F. Céline a D. Tatarku označujú východiskový bod, od ktorého Tatarka vstupuje do polemiky so Célinovými (ale i napr. Sartrovými) riešeniami interpersonálnej situácie. Tatarkovu snahu o polemiku práve so Célinom naznačuje jeho výber rekvizít (hotel, domy ako symbol hraníc medzi ľuďmi, neznáme prostredie, atď.); Tatarka nimi evidentne „vstupuje“ do významového a výrazového priestoru Célinovho románu a prijíma ho ako východisko, z ktorého ale chce vykročiť iným smerom. Proti hodnotovo vyprahnutému „célinovskému univerzu“ Tatarka akcentuje obraz zápasu o význam a hodnotu individuálneho života v perspektíve života a prítomnosti iného, druhého, ktorý sa takto stáva bytostne potrebným pre naplnenie snahy o vytrhnutie sa z vychýlených polôh ľudskej existencie. Isté umŕtvenie negatívneho životného pocitu, generovaného obtiažnym kontaktom so spoločensko-sociálnym prostredím, je možné jedine v reflektovaní na vlastné možnosti sociálnej prispôsobivosti, pričom záverečným aktom zmierňovania ťažkostí s vlastnou existenciou je seba prekročenie v podobe gesta ústretovosti a porozumenia. Problematický „presun“ k druhému takto v širších významových poliach zjavuje práve nesamozrejmosť pozitívnej ľudskej interakcie, čo iba podporuje jej hodnotu a zvýrazňuje jej význam pre konkretizáciu a naplnenie zmyslu a dôvodnosti ľudského života.

Literatúra

Céline, L.-F.: *Cesta do hĺbiny noci*. Prel. J. Zaorálek. Atlantis, Brno 1995.

Jančovič, I.: *Dominik Tatarka a jeho dielo v premenách času (1940–1956)*. Metodické centrum, Banská Bystrica 1996.

Jančovič, I.: *Tvorivé začiatky Dominika Tatarku*. Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 1999.

Jančovič, I.: *Z tvorby Dominika Tatarku (1959–1968)*. Metodické centrum, Banská Bystrica 1999.

Johanides, J.: *Súkromie*. L.C.A. Koloman Kertész Bagala, Levice 1999.

Matejov, F.: Tematické línie neskorej tvorby D. Tatarku ako vodidlá lektúry. *Slovenská literatúra*, 46, 1999, s. 202–206.

Olonová, E.: Poetika prózy Dominika Tatarky. *Česká literatúra*, 41, 1993, s. 292–315.

Tatarka, D.: *Prútené kreslá*. Artforum, Bratislava 2009.

Tatarka, D.: Ľudia za priečkou. In: *V úzkosti hľadania*. Matica Slovenská, Turčiansky Sv. Martin 1942.

Zajac, P.: Tatarkova cesta. *Slovenská literatúra*, 40, 1993, s. 92–103.

21 Jančovič, I.: *Z tvorby Dominika Tatarku (1959–1968)*. Metodické centrum, Banská Bystrica 1999, s. 21.

Exulant Komenský a světoběžník Kokoschka. Průnik dvou životních osudů

David Bareš

Čtyřletý pobyt Oskara Kokoschky v Československu mezi lety 1934–1938 se nám může jevit jako zlomek v životě dlouhověkého světoběžníka. Přesto zanechal v myšlení umělce trvalé stopy, mimo jiné díky rozhovorům s prezidentem mladé republiky Tomášem Guarriguem Masarykem, které oživily Kokoschkův obdiv k dílu kazatele jednoty bratrské Jana Amose Komenského. K odkazu slavného moravského myslitele se Kokoschka vztahoval po celý svůj život a ve svých pamětech přesně popsal své první setkání s Komenského dílem:

Moje první kniha, která na mne zapůsobila na celý život, byl obrázkový Orbis pictus biskupa jednoty bratrské Jana Amose Komenského. V té knize předložil autor očím mládeže vše, co podle jeho názoru existovalo. Ke každému vyobrazení patřil čtyřjazyčný text s vysvětlivkami. Nejprve jsem se díval jen na obrázky, neboť to byl skutečný svět, který na mne čekal. Orbis pictus mne naučil, jaký je svět a jaký by měl být, aby v něm mohli žít lidé. Jan Amos Komenský byl humanista.¹

Kokoschka přijel do Prahy v pozdním létě roku 1934. Byl uchvácen multikulturalitou metropole nad Vltavou, kterou ve svých pamětech přirovnal ke kosmopolitnosti města v období následujícím třicetiletou válku. S Masarykem seznámil Kokoschku obchodník s obrazy dr. Bedřich Feigl. Zařídil, aby se Masaryk nechal od Kokoschky portrétovat. Ve svých pamětech malíř vzpomíná:

V průběhu tří až čtyř týdnů dlouhé práce jsme se sprátelili a neustále jsme rozprávěli o Komenského pedagogickém díle. Souhlasil se mnou, že narůstající mravní spoušť má svou příčinu ve špatné výchově, která je jednostranně řízena státem, tak říkajíc výchovou z druhé ruky, jen z učebnic a mluvení, místo názorem a zážitky. Taková výchova nedělá z mládeže lidi, ale pouhý materiál pro pracovní trh a kasárna.²

Výsledkem společných sezení a rozhovorů Kokoschky a Masaryka je velmi originální portrét českého státníka, který se dnes nachází v Carnegie Museum of Art v Pittsburgu ve Spojených státech. Masarykova podobizna otevřela v Kokoschkově díle novou etapu uměleckého myšlení, ve kterém bude hrát velkou roli literárnost zobrazených výjevů. Narativnost Kokoschkových maleb nalezne svůj vrchol v politických alegoriích vznikajících během druhé světové války v Londýně.

Na portrétu je Tomáš Garrigue Masaryk zobrazen vsedě, uprostřed kompozice, na pravé straně se otevírá veduta na Karlův most a Hradčany. Vlevo přistupuje k Masarykovi zezadu tělnatá postava, která na prezidenta směřuje svůj pohled a ochranně mu klade pravou ruku na jeho paži. V levé ruce drží desky, na kterých jsou zobrazeny různé motivy. Kokoschka enigmatickou postavu v pozadí vysvětlil následovně: „Vlevo vedle Masaryka jsem namaloval Komenského, který ukazuje na tabuli smyslové orgány, brány vnímání zážitku lidství.“³ Bylo však již oprávněně upozorněno, že postava připomíná spíše Kokoschku než tradiční podobizny Komenského. V rukou drží již zmíněné desky,

1 Kokoschka, O.: *Můj život*. Atlantis, Brno 2000, s. 34–35.

2 Tamtéž, s. 223.

3 Tamtéž, s. 223.

kteřé byly malířem vícekrát přemalovány. Zobrazení smyslových orgánů později uvolnilo prostor scéně s hrajícími si dětmi, ale na levé straně přesto zůstal obličej s široce otevřenými očima a ústy. V dolní části tabule je zobrazen skelet a blíže neurčená vražda. Význam graduje od symbolů smrti v tmavé dolní části obrazu k nejpozitivnějším obsahům nahoře ve světlých barvách. Nejdůležitějším poukazem ke Komenského dílu je nápis v horní části desek, na němž je zřetelně napsáno jméno kazatele a titul jedné z jeho významných prací *Via Lucis*. V pozadí mezi hlavami Komenského a Masaryka bylo namalováno upálení mistra Jana Husa. Masaryk se totiž identifikoval spíše s husitským kazatelem než s Komenským. Motiv ohně lze v náznaku spatřit i v pozadí pražské veduty, kde je nebe vedle Masarykovy hlavy nejasně roztrženo rudou barvou. Zmar ničivým přírodním živlem na jednu stranu připomínal neblahý konec husitského revolucionáře, na druhou stranu v kontextu s Komenským mohl poukazovat na skutečnost, že navzdory upálení mistra Jana Husa jeho myšlenky pravdy v ohni nezahynuly. V souvislosti s ohněm je třeba rovněž připomenout požár v Lešně roku 1656, ve kterém našly v plamenech svou zkázu četné rukopisy Jana Amose Komenského a zejména jeho dílo *Poklad jazyka českého*. Ztrátu raného Komenského spisu požárem možná Kokoschka viděl jako možnost k realizaci většího díla, které bylo moravským myslitelem uskutečněno v knize *Via Lucis*. Zdali měl Kokoschka při tvorbě Masarykovy podobizny na mysl lešenský požár, se dnes asi už nedozvíme, ale jeví se jako pravděpodobné, že o nešťastném osudu raného Komenského díla věděl, protože byl nesporně s životopisnými fakty kazatele jednoty bratrské dobře obeznámen. Houževnaté hledání pravdy mistra Jana Husa a překonání rány osudu Janem Amosem Komenským mohlo být vnímáno jako předobraz zbudování československého státu Tomášem Garriguem Masarykem a ohrožení budoucí existence mladé republiky expanzivními sousedy. Poněkud ironicky v dané souvislosti vyznívá Kokoschkova fascinace ohněm, kterou zmiňuje ve svém životopisu:

Následující noci, jak mi matka vyprávěla, vypukl požár, který zničil skoro celé město. Vyhořel i strýčův mlýn u pily a dům. Matka se mnou musela odjet na vysokém žebříňáku, do kterého se provizorně nastlalo seno. Když jsem slyšel tuto historku o nočním požáru v době mého narození, zpřítomnil se mi v mé četbě řeckých bájí příběh o obléhání a požáru Tróje tak živě, že jsem najednou pochopil, proč jsem se jednou jako dítě v nestřeženém okamžiku zmocnil žhavého kusu uhlí, který vypadl z kamen. Nebyl jsem schopen jej odložit, ačkoli jsem se o ně pořádně spálil a dodnes mám po něm na pravé dlani jizvu. Oheň miluji nade vše. V noci po svém narození jsem musel vnímat hořící město, jinak si tuto svou zvláštní vášeň nedovedu vysvětlit.⁴

Obsahová hutnost obrazu a četnost symbolických odkazů dává divákovi mnoho příležitostí k interpretacím. V první řadě by se ve výkladu nemělo zapomenout na pohnuté historické události třicátých let. Obraz vznikl v době, kdy byl v Německu u moci již několik let Adolf Hitler. Expanzivní militaristická politika národních socialistů byla v ostrém protikladu k humanistickému odkazu Jana Amose Komenského. Ochranné gesto postavy v pozadí Masarykovy podobizny lze vnímat jako výraz podpory rakouského umělce, ačkoli byl nakonec on dlužníkem, když přijal nabídku úřadů stát se československým občanem. Jak později vzpomínal, uchránilo ho československé občanství v Londýně od internace do tábora.

Titul knihy *Via Lucis* napsaný na deskách, které drží Komenský, je dalším důležitým odkazem, který otevírá cestu k hlubšímu porozumění obrazu. Spis vznikl v Londýně, kam Komenský přijel v září roku 1641. V době vzniku obrazu malíř již mohl tušit, že anglická metropole bude po Praze další zastávkou jeho životní pouti. Komenský ve svém spisu představuje tři knihy, které byly dány Stvořitelem lidem k poučení. „První a největší knihou boží je viditelný svět, popsany tolika písmeny,

4 Kokoschka, O.: *Můj život*. Atlantis, Brno 2000, s. 36–37.

kolik je v něm vidět božích tvorů. Druhou knihou je člověk sám, stvořený k obrazu božímu. Jemu je vdechnut dech božího života, tj. rozumná duše, která se stala měřítkem všech věcí.“⁵ Třetí knihou je podle Komenského Písmo svaté. Podíváme-li se na Kokoschkův obraz, uvidíme, že dochází k eskalaci světelnosti směrem zleva doprava: mohli bychom si myslet, že v pravé části zobrazená veduta Prahy má odkazovat k první knize poznání, viditelnému světu, ústřední světlejší plán s Masarykem by mohl být symbolickým zobrazením knihy člověka a jeho rozumné duše. Úplně v levé části září postava Komenského s knihou *Via Lucis*, která je prodchnuta citáty z Písma svatého a mohla by tudíž být chápána jako symbol oné třetí knihy poznání dané Stvořitelem lidem.

S přísně kritickým pohledem na současný svět, který nalézáme u Komenského, se mohl Kokoschka ztotožňovat. Komenský píše, že „ze školy moudrosti stal se svět cvičištěm hlouposti a zuřivosti a z velké části shromaždištěm satanovým.“⁶ V knize jsou v důsledku nastíněna možná řešení, jejichž vylíčení začíná u těch, která byla používána tyrany a nemají naději na úspěch. V závěru se však dochází k pacifickému řešení: „Ať však bude tímto lékem cokoli, bude třeba, aby to nebylo násilné, nýbrž pokud možno mírné.“⁷ Kokoschka i Masaryk mohli v dané době u Komenského nacházet naději a úlevu od německé agrese. Jeho představa svobodného člověka oběma konvenovala. „Bůh Stvořitel stvořil naprosto svobodného člověka k svému obrazu s tak pevným úmyslem, že ani sám mu nečiní násilí. Neboť všechno, co od něho žádá, nežádá násilím, ale poučuje, radí, povzbuzuje.“⁸ Komenský hledá na přetvoření lidských duší nějaký obecný, utišující a účinný lék a dochází k závěru, že jím musí být „něco podobného světlu.“⁹ V dané pasáži nacházíme vhodný klíč k porozumění Kokoschkova portrétu vystavěného na gradaci světelnosti zejména v postavě Komenského, který drží v rukou tabuli. Na její dolní černé hraně vidíme lidi bloudící v temnotách, kostlivce a vrahy, zatímco v horní polovině se barvy výrazně vyjasňují a zobrazují hrající si děti. Světelnost vrcholí v obličejí Komenského, který je akcentován výraznými tahy bělobou, které zachycující čiré světelné paprsky. Vyjadřují vnitřní moudrost, neboť „jako světlo světa vyniká mezi vším, co se předkládá smyslům, tak světlo myslí vyniká mezi všemi ostatními dary ducha.“¹⁰ Podle Komenského „Satan uvrhl člověka do nevědomosti, ačkoli mu sliboval život, uvrhl ho do smrti. Sliboval, že budeme podobni Bohu tím, že budeme znát dobro a zlo, ale učinil nás podobnými sobě, takže považujeme dobro za zlo a zlo za dobro.“¹¹ Oba naši protagonisté mohli mezi Komenského řádky vidět přímé paralely s dobovou politickou situací v Německu, svedeném na scesti nacistickou doktrínou. Nadějný konec Komenského knihy, ve které se píše, že „boj světla a tmy je ustavičný, jednou přibývá nebo ubývá toho, podruhé onoho, ale až do úplného vítězství světla“¹² mohl být zamýšlen Kokoschkou jako balzám na duši pro stárnoucího prezidenta, který se v jednom z posledních rozhovorů malíři svěřil: „Kdyby se moje Československá republika v klidu dožila dvaceti let, snad bychom mohli doufat, že přetrvá.“¹³

Již bylo naznačeno, že Masarykův portrét stojí na počátku periody, ve které Kokoschka začal do svých obrazů začleňovat stále více jinotajů, které odkazují na konkrétní politické osoby či události. Kokoschkovy kompozice jsou čím dál více scénické a prostor malby se stává určitým druhem jeviště. Nejsme daleko od barokní představy *theatrum mundi*, která byla vlastní i myšlení Jana Amose Komenského. V knize *Via lucis* píše: „Stavba a správa samotného světa je velmi podobná divadelní hře, ba

5 Komenský, J. A.: *Via Lucis*. Academia, Praha 1974, s. 81.

6 Tamtéž, s. 81.

7 Tamtéž, s. 81.

8 Tamtéž, s. 81.

9 Tamtéž, s. 81.

10 Tamtéž, s. 87.

11 Tamtéž, s. 87.

12 Tamtéž, s. 93.

13 Kokoschka, O.: *Můj život*. Atlantis, Brno 2000, s. 224.

dokonce je hrou, kterou na zemi hraje moudrost boží se syny lidskými.¹⁴ Podle Komenského si však „herec teprve tehdy získá potlesk, jestliže všem se stane jasným, že všechny zápletky došly k šťastnému konci.“¹⁵ Mnohostranný talent Oskara Kokoschky nacházel své pole působnosti nejen v oblasti výtvarného umění, ale i v divadle. Nadšení pro dílo Williama Shakespeara v něm vzbudil jeho gymnaziální profesor židovského původu dr. Leon Kellner. Zůstalo Kokoschkovou celoživotní vášní a vlivy Shakespearova divadla lze vidět i v dramatu *Komenský*, které vzniklo mezi lety 1936–1938 v Praze. První vydání se však uskutečnilo až roku 1972 v Hamburku ve verzi značně upravené od původního pražského rukopisu.

Děj se odehrává v pohnutých letech třicetileté války, jejímž začátkem byla pražská defenestrace habsburských místodržících českými protestantskými stavby. V důsledku neúspěšné vzpoury dochází k pronásledování jednoty bratrské císařskými vojsky a Jan Amos Komenský je nucen opustit svou vlast. Odchází nejprve do Švédska, v souladu se skutečnými životopisnými fakty však u královny nenachází pro svoje působení vhodnou půdu. Ve hře je patrná výrazná sebezprojekce Kokoschky, který byl stejně jako Komenský nucen opustit svou rodnou zemi a putovat za bezpečím na západ, do Anglie. Ačkoli v Anglii pobýval i Komenský, divadelní hra končí jeho příchodem do Holandska, kde dochází k fiktivnímu setkání s Rembrandtem v židovské čtvrti. Společný rozhovor přeruší malé židovské děvčátko, které Rembrandtovi přináší dárek k narozeninám od svého otce, Žida Shylocka (typicky shakespearovské postavy). Na jevišti vtrhne noční hlídka, která je evidentně přímou narážkou na oddíl SS. Jeden z vojáků objevuje v Rembrandtově domě neznámého Komenského a volá na setníka, že mu na kabátě chybí povinné označení, židovská žlutá hvězda. V závěru Rembrandt pro sebe nahlas uvažuje: „Tomu Židovi Shylockovi byl můj počestný nizozemský nos dost dobrý, aby si vzpomněl na moje narozeniny.“¹⁶

Narážky na dobové události jsou ve hře *Komenský* četné. Brzy po svém příchodu do Anglie Kokoschka přeložil rozsáhlé části rukopisu do angličtiny. Podobně, jako na portrétu Masaryka Kokoschka smazal typické rysy Komenského, projektoval svoji osobu i do divadelní role exulanta, který byl kvůli své víře nucen opustit vlast. V roce 1937 byly obrazy rakouského expresionisty zařazeny do výstavy zvrhlého umění v Mnichově. Podobně jako pro Komenského bylo i pro Kokoschku na předním místě uchovat si tvůrčí svobodu a odebral se proto do Londýna. Za exulanta se přesto nepovažoval. Ve svých pamětech píše: „Nikdy jsem neměl chuť stát se emigrantem, od mládí jsem byl zvyklý opouštět místa, která se mi nelíbila, a vydávat se tam, kde se dalo žít.“¹⁷

14 Komenský, J. A.: *Via Lucis*. Academia, Praha 1974, s. 61.

15 Tamtéž, s. 62.

16 Kokoschka, O.: *Jan Amos Komenský*. Dilia, Praha 1990, s. 103.

17 Kokoschka, O.: *Můj život*. Atlantis, Brno 2000, s. 266.



Oskar Kokoschka: T. G. Masaryk (1936)

Literatura

Etzdorf, K. von: *Oskar Kokoschka*. Haus der Kunst, Mnichov 1958.

Hoffmann, W. (ed.): *Oskar Kokoschka*. Kunsthalle, Curych 1986.

Kokoschka, O.: *Můj život*. Atlantis, Brno 2000.

Kokoschka, O.: *Jan Amos Komenský*. Dilia, Praha 1990.

Komenský, J. A.: *Via Lucis*. Academia, Praha 1974.

Spielmann, H. (ed.): *Oskar Kokoschka*. Welt-Theater, Salzburg 1986.

Spielmann, H.: *Oskar Kokoschka*. Hamburg 1999.

Wingler, H. M.: *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*. Salzburg 1956.

Stefan Zweig – cestovateľ

Katarína Szalayová

„Heimweh nach Städten, wo ich nicht zu Hause bin, habe ich jeden Augenblick und Fernweh in der Heimat. Doch das wird sich alles wenden.“

(Túžbu po domove – po mestách, v ktorých nie som doma, mám každú chvíľu a túžbu po dialľkach, keď som doma. No to sa všetko zmení.)¹

Stefan Zweig Leonhardovi Adeltovi
(September 1903)

Osobná semiotika autora v chápaní pojmov „domov“ a „cudzina“

Slová Stefana Zweiga, rakúskeho autora, ktorý žil na prelome 19. a 20. storočia, naznačujú špecifickosť jeho vzťahu k domovu a cudzine. Výraz „Heimweh“ (túžba po domove) konotuje v bežnom chápaní vôľu vrátiť sa domov, respektíve túžbu po všetkom, s čím sa pojem „domov“ spája. Stefan Zweig prvú časť svojho života túžil po miestach v cudzine. Lákalo ho spoznávať krajiny a ľudí okolitých štátov a kontinentov. Bol vášnivý cestovateľ, ktorý intenzívne a slobodne podnikal cesty po celom svete. Viedeň, mesto v ktorom žil, mu ako domov nestačila. Domovom sa mu mala stať celá Európa. Proces spoznávania nového miesta bol u neho spätý s procesom „udomáčovania sa“. Prichádzal doň ako cudzinec a opúšťal ho ako ďalší domov.

[...] nikdy ma to v cudzom meste nedrží prvé hodiny doma, aj keď som v ňom bol už stokrát. Musím ho najprv precítiť, dotknúť sa ho, ochutnať ho, skôr nemôžem na robotu ani pomyslieť [...]. V cudzom meste mám vždy nutkanie najprv pokoriť vežu alebo vrch, z ktorého ho celé vidno, alebo ísť na miesto, kde je jeho rytmus najsilnejší, tlkot celkom bezprostredne v srdci.²

Cestovanie pre Stefana Zweiga predstavovalo neustály proces vzájomného „pokorovania“. Okrem manuskriptov slávnych osobností a umelcov, zbieral aj nové a nové „domovy“. Výraz „Heim“ (domov) zastupoval v jeho osobnej semiotike pojem „Welt“ (svet). Cestovanie plnilo v jeho živote viacero funkcií. Poznávacía, respektíve „dobývacia“ sa pod vplyvom historických udalostí (1. a 2. svetová vojna) transformovali do funkcie úniku a vnútorného exilu. Ozajstnú hodnotu miesta, na ktoré sa možno kedykoľvek vrátiť, hodnotu domova, spoznal Stefan Zweig, až keď ho stratil. Z Viedne, z Rakúska sa stala cudzina, do ktorej sa nemohol vrátiť. Z cestovateľa, ktorý chcel byť všade doma, sa stal bezdomovec. Vtedy, keď už cestovať nechcel, cestovať musel. Zo slova „Heim“ sa stáva slovo „Fern“ (cudzina, dialľka). Prvá časť referátu je venovaná Stefanovi Zweigovi a významu cestovania v jeho osobnom živote.

1 Slovenské preklady pochádzajú od autorky práce.

2 „[...] nie hält es mich die ersten Stunden in einer fremden Stadt zuhause und wenn ich auch hunderte Male schon in ihr gewesen bin. Ich muss sie erst angefühlt, angerührt, angeschmeckt haben, eher ist keine Arbeit denkbar [...]. Immer drängt es mich in einer fremden Stadt, zuerst den Turm zu beseitigen oder die Höhe, von der man sie ganz übersieht oder dorthin zu gehen, wo ihr Rhythmus am stärksten ist, der Herzschlag ganz unmittelbar im Herzen.“ (Zweig, S.: Tagebuchblatt vom 27. September 1935. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 221.)

Cestovanie sa nachádza v rôznych podobách aj v tvorbe Stefana Zweiga. Vzhľadom na jej rozsiahlость a rozmanitosť plní ako motív prirodzene viacero funkcií. Ich analýzou sa zaoberá druhá časť referátu.

1. Stefan Zweig – životná cesta

Stefan Zweig sa narodil 28. novembra 1881 v rodine židovského textilného továrniko vo Viedni. Jeho matka Ida pochádzala z Talianska. V kruhu jej rodiny Brettauerovcov sa pestoval kozmopolitný postoj a multijazyčnosť, v duchu ktorých sa niesla i výchova Stefana Zweiga a jeho staršieho brata Alfreda. Obaja mali už ako deti vlastnú knižnicu, v ktorej sa okrem školskej povinnej literatúry nachádzali vojenské správy postáv Juliusa von Stettenheima, dobrodružné príbehy o ďalekých kontinentoch od Friedricha Gerstäckera, či Karla Maya. Ako uvádza Oliver Matuschek v knihe *Stefan Zweig-Drei Leben. Eine Biographie*, na Stefana Zweiga obzvlášť zapôsobil cestopis o Mexiku a vzdialených krajinách Južnej Ameriky, ktorého autor a názov sa žiaľ nezachovali.³ Jeho vzťah k spoznávaniu sveta sa podmienený prostredím, v ktorom vyrastal, začína už v jeho detstve. Túžbu po dobrodružstve a fascináciu exotickým tak možno postaviť do kontrastu s realitou vyrastania v bezpečí „dobrej viedenskej rodiny“.

Okrem „knižných výprav“ umožňovali zmenu každodenného prostredia domova aj letné cesty rodiny Zweigovcov. Prvú polovicu školských prázdnin trávil malý Stefan Zweig zväčša so svojou matkou v kúpeľoch Marienbadu. Oblúbenejšou časťou prázdnin však boli spoločné cesty k moru alebo do hôr.⁴ Tieto pobyty však boli od dobrodružstiev jeho detských knižiek na míle vzdialené a jeho smäd po cudzom úplne neuhasili. Počas školského roka si Stefan Zweig vyplňal všednosť gymnaziálneho štúdia množstvom kníh a literárnych časopisov z domova i zahraničia. Spoznával francúzskych a belgických autorov, ktorých diela neskôr prekladal. Významné postavenie v období Viedenskej moderny mala v tomto zmysle „inštitúcia“ kaviarne, v ktorej sa mladá generácia rakúskych literátov a intelektuálov za lacnú šálku kávy mohla dostať k celej Európe.

„Denne sme tam presedeli hodiny a nič nám neuniklo. Pretože sme, vďaka kolektivitve našich záujmov, sledovali orbis pictus umeleckého diania nie dvoma, ale dvadsiatimi a štyridsiatimi očami [...]“⁵

Postoj mládeže v rokoch 1890–1910 voči spoločenskej realite treba chápať v širšom kontexte. Nadšenie z technického a priemyselného pokroku, viera v istú budúcnosť rakúskej monarchie a autoritu cisárskej moci Franza Jozefa naplňali zväčša už len hrude predstaviteľov staršej generácie. „Das Junge Wien“ (Mladá Viedeň) bola plná pochybností. Hermann Bahr, otec Viedenskej moderny, opisuje vtedajšiu spoločenskú, politickú a literárnu situáciu ako bezvýhodiskovú mizériu („aussicht-slose Misere“⁶). Výsledkom zabezpečeného a bezstarostného života väčšiny mladých viedenských autorov bola paradoxne skepsa, sebaironia a kritika voči vonkajším spoločenským záležitostiam. Do centra pozornosti sa dostáva vnútro, vlastné „ja“ a jeho citlivá reflexia. Nemalý vplyv na myšlienkové základy nového umenia mali Sigmund Freud, Ernst Mach, Otto Weininger, Friedrich Nietzsche, či Theodor Herzl.

3 Matuschek, O.: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008, s. 30.

4 Tamtéž, s. 28–9.

5 „Täglich saßen wir dort stundenlang, und nichts entging uns. Denn wir verfolgten dank der Kollektivität unserer Interessen den orbis pictus der künstlerischen Geschehnisse nicht mit zwei, sondern mit zwanzig und vierzig Augen [...]“ (Zweig, S.: *Die Welt von Gestern*. Fischer, Frankfurt am Main 2010, s. 58.)

6 Wundberg, G. a kol.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890–1900*. Reclam, Stuttgart 1981, s. 31.

Hugo von Hofmannsthal, jeden z najvýznamnejších talentov Viedenskej moderny, charakterizuje záujem moderného umenia slovami:

*Dnes sa zdajú byť dve veci modernými: analýza života a útek pred životom. [...] Prevádzkuje sa anatómia vlastného duševného života, alebo sa sníva. [...] Moderný je starý nábytok a mladá nervozita. Moderné je psychologické počúvanie rastu trávy a žblnkanie v čisto fantastickom zázračnom svete. Moderný je Paul Bourget a Budha; rozklad atómov a hra s loptou vesmíru; moderné je štiepenie nálady, vzdychu, úzkosti [...]*⁷

Viedeň ponúkala Stefanovi Zweigovi množstvo podnetov a inšpirácií. Udržiavať bližšie kontakty s generáciou „domácich“ spisovateľov (Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal) však nikdy nepociťoval ako prioritu. S autormi Viedenskej moderny ho spájala vnútorný nepokoj, no túžba spoznávať nové v ňom modifikovala do túžby cestovať. Stala sa hybným činiteľom, ktorý ho lákal smerom preč od domova, preč od Viedne. Rozhodujúcim krokom k realizácii cestovateľských túžob Stefana Zweiga sa stalo jeho prvé opustenie Viedne počas vysokoškolských štúdií. Semester, ktorý strávil v roku 1902 v Berlíne, pred ním otvoril novú realitu. V berlínskych kaviarňach sa stretával s ľuďmi, o ktorých doteraz len čítal v realistických románoch. Nevyhľadával „dobrú spoločnosť“, ku ktorej vo Viedni patrila, ale spoznával ťažkých pijanov, homosexuálov a morfinistov. Silné, neviazané postavy, ktoré podliehajú osudu a nedokážu si udržať prevahu v reálnom priestore, sú podľa jeho vlastných slov charaktery, ktoré ho fascinujú, dôkaz čoho možno nájsť v jeho novelách, románoch a biografiách.⁸

Cestovanie sa stalo Zweigovým koníčkom a ešte počas štúdií precestoval Európu. Podobné podnety ako Berlín v ňom vyvolal pobyt v Paríži, ktorý sám sebe venoval ako odmenu za získanie titulu. Na jednom mieste sa nikdy nedokázal zdržať príliš dlho, preto sa aj jeho rodná Viedeň stala pre neho len „prestupnou stanicou“.

„Pretože vo Viedni sa necítim naozaj dobre, ako vlastne natrvalo nikde, som – ako hovorí v jednej básni náš Grillparzer – „pútnik, ktorý má dve cudziny a žiadnu domovinu.““⁹ (Zweig, 1905)

V ďalších rokoch si obzory rozširoval aj mimo európskych hraníc – India, USA, Kanada, Kuba, Čína, Afrika atď. Prerušenie jeho púti nepriniesla, vďaka jeho umiestneniu vo vojnovom archíve, ani 1. svetová vojna. V rámci tejto pozície navštívil v roku 1915 front v Galícii. Zvyšok vojny strávil vo Švajčiarsku. Tu sa po prvý krát z cestovania-záľuby stáva cestovanie-únik. Prelomovým je tento pobyt aj v zmysle jeho postoja k spoločnosti a k životu. Aj pod vplyvom R. Rollanda a H. Hesseho, s ktorými je tu v kontakte, sa v ňom upevňuje pacifizmus. Žiaľ, spolu s ním aj pesimizmus.

Po skončení vojny sa kúpou domu v Salzburgu definitívne končí jeho „viedenské obdobie“. Dištancuje sa od tamojšieho spoločenského diania. Významnými sa pre neho stávajú anonymita, súkromie a intimita. Hľadá túžbu po pokoji, túžbu usadiť sa. Friederike Maria von Winternitz (jeho 1. manželka) s dvoma dcérami a psom mu to majú zabezpečiť. No, ako je to pre Stefana Zweiga typické, je to

7 „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. [...] Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels [...]“ (Hofmannsthal, H.: Gabriele d'Annunzio. In: Wundberg, G. a kol.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890–1900*. Reclam, Stuttgart 1981, s. 342–343.)

8 Zweig, S.: *Universitas vitae*. In: *Die Welt von Gestern*. Fischer, Frankfurt am Main 2010.

9 „Denn in Wien fühle ich mich nicht recht wohl, wie eigentlich auf die Dauer nirgends, ich bin – wie unser Grillparzer so schön in einem Gedicht sagt – „ein Wanderer, der zwei Fremden und keine Heimat hat.““ (Zweig, S.: An Hermann Hesse. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 80.)

iba jeden z rozkolov jeho vonkajšieho a vnútorného života. Ciest, ktoré vedú preč z domova, preč od pút, ktoré by ho obmedzovali v jeho slobode, preč od seba samého, neubúda. Nenadarmo ho Romain Rolland nazval „lietajúcim Salzburgčanom“.¹⁰

Od prastarých čias oblieha slovo cestovanie tichý vánok dobrodružstva a nebezpečenstva, nádych premenlivej náhody a lákavej neistoty. Keď cestujeme, nerobíme tak len kvôli dialke samotnej, ale aj pre vzdialenie sa od vlastného, od denne usporiadaného vyrátaného domáceho sveta, robíme to pre chuť ‚nebyť doma‘ a tým aj ‚nebyť sebou samým‘. Chceme prerušiť to obyčajné prežívanie zážitkom.¹¹

Svet sa po skončení vojny nevrátil späť do istých, bezstarostných čias prelomu storočia. Vedomie tejto straty a neustála neistota v očakávaní príchodu čohosi horšieho spôsobovali Stefanovi Zweigovi hlbšie a hlbšie depresie. Osobná sloboda, ktorá bola pre neho tak veľmi dôležitá, stratila svoju absolútnosť. Z občana-Európana, svetoobčana sa stal občan Rakúskej Republiky židovského pôvodu. Občan štátu, ktorý mal byť viac jeho majetkom ako sebou samým. Zo slobodného cestovateľa, ktorý sa mohol vybrať hocikedy hocikam, bez toho, aby od neho niekto niečo žiadal, sa stal nositeľ pasu, cudzinec, vstupujúci na iné územie. Európa sa pre neho stala „zamrežovanou“ krajinou.¹²

Pracovná cesta územím Nemecka v roku 1919 v ňom utvrdila poznanie, že 1. svetová vojna predstavovala len začiatok rúcania sa jeho osobných, ako i spoločenských ideálov a hodnôt. Čoraz rýchlejšie sa rozširujúca nenávisť voči židom a Francúzom, s ktorou sa počas tejto cesty stretával, bola v ostrom kontraste s jeho kozmopolitným myslením. Zhoršovanie tohto vývoja potvrdzujú známe historické fakty medzivojnového obdobia. Skôr ako musel reálne opustiť svoj domov, buduje si Stefan Zweig vnútorný exil, ktorý si nosí so sebou na početných cestách, ktoré znamenajú únik z vlastnej krajiny, únik pred blížiacim sa náporom zo strany režimu.

Moje depresívne stavy nemajú žiadne reálne dôvody [...]. Je to kríza starnutia spojená s príliš veľkou [...] jasnozrivosťou. [...] Dôležité by bolo začať nanovo niečo nové, iný druh života, iné ambície, iný vzťah k bytiu – vycestovať nie len navonok. [...] Najbližšie roky sa chcem prinútiť k väčšej pohyblivosti – cestovať veľa a krátko – to mi prospieva najlepšie.¹³

Tieto slová napísal Stefan Zweig svojej manželke v roku 1925 a aj sa nimi riadil. Zlom v jeho živote znamenal rok 1934, keď dňa 18. 2. prehľadala polícia jeho dom v Salzburgu pod zámienukou, že v ňom tajne ukrýva zbrane. Po tejto provokácii si Zweig ešte v ten večer začal baliť kufre a do dvoch dní odcestoval cez Zürich a Paríž do Londýna. Odhlásením sa z úradu evidencie obyvateľstva v Salzburgu

formálne opustil Rakúsko.¹⁴ Z cestovateľa-cudzince sa stáva cestovateľ-bezdomovec. Cestovanie v jeho živote plní v nasledujúcich rokoch funkciu iného rozmeru. Predstavuje jeho vnútorný i vonkajší pokus úplne sa odpútať od svojho domova.

V každom prípade pre mňa cestovanie už nie je viac cudzí stav, ale takmer prirodzený. Človek sa viac odpúta od väzieb a zvykov, od domova a vlastníctva – obe sa stali otáznymi a sotva viac postrádateľné. Dva kufre, v jednom šatstvo, pozemská nevyhnutnosť, v druhom manuskripty, duchovná záloha a človek je všade doma.¹⁵

Zariadiť si nový život sa Stefan Zweig pokúša v Londýne. V roku 1938 sa rozvádza so svojou 1. manželkou a do nového domu v Bath sa sťahuje s Elisabet Charlotte Altman, s ktorou sa 6. 9. toho istého roku ožení. V Anglicku však žije len priestorovo. Jeho myšlienky a duša patria stále Európe, ktorej osud napäto sleduje každý deň.

A bola to práve starosť o Európu, táto starosť, ktorá bolestivo tlačila na naše nervy, ktorá ma v týchto rokoch medzi Hitlerovým uchopením moci a vypuknutím druhej svetovej vojny nechala tak veľa cestovať, a to dokonca dvakrát cez oceán. Možno ma tlačila predtucha, že sa má človek zásobiť na horšie časy dojmami a skúsenosťami pokiaľ len jeho srdce vládze, kým je ešte svet otvorený a lode môžu pokojne tiahnuť po moriach svojimi trasami, možno to bola aj túžba vedieť, že pokým sa náš svet ničil nedôverou a spormi, budoval sa druhý, možno to bola dokonca celkom temná predtucha, že naša a aj moja osobná budúcnosť leží mimo Európy.¹⁶

„Anschluss“ Rakúska v 1938 však spôsobil ďalší posun v statuse Stefana Zweiga. Strata občianstva, strata rakúskeho pasu z neho urobili cudzince bez štátnej príslušnosti a emigranta. Jeho pobyt v tejto, ako i v iných krajinách, začal závisieť od milosti úradov. Registrovanie, očíslovanie, opečiatkovanie znamenali životnú nevyhnutnosť.

„[...] v deň, keď som stratil pas, som ako päťdesiatosemročný zistil, že človek so svojim domovom stráca viac, ako kus ohraničenej zeme.“¹⁷

Stefan Zweig doznáva stratu vnútornej rovnováhy, stratu svojej prirodzenej identity a pôdy pod nohami. Stáva sa cudzincom.

14 Matuschek, O.: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008, s. 268.

15 „Jedenfalls, Reisen ist mir kein fremder Zustand mehr, sondern beinahe ein natürlicher. Man hat sich stärker losgelöst von den Bindungen und Gewohnheiten, von Haus und Besitz- beides fragwürdig geworden und kaum mehr entbehrt. Zwei Koffer, in dem einen die Garderobe, die irdische Notwendigkeit, in dem anderen Manuskripte, die geistige Bereitschaft und man ist überall zu Hause.“ (Zweig, S.: Tagebuchblatt vom 27. September 1935. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main, s. 221.)

16 „Und es war gerade die Sorge um Europa, diese schmerzhaft auf unsere Nerven drückende Sorge, die mich in diesen Jahren zwischen Hitlers Machtergreifung und dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges viel reisen und sogar zweimal über den Ozean fahren ließ. Vielleicht drängte mich das Vorgefühl, dass man sich solange die Welt offen stand und Schiffe friedlich ihre Bahn über die Meere ziehen durften, für dunklere Zeiten an Eindrücken und Erfahrungen aufspeichern sollte, soviel das Herz zu fassen vermochte, vielleicht auch die Sehnsucht, zu wissen, dass während unsere Welt sich durch Misstrauen und Zweitracht zerstörte, eine andere sich aufbaute, vielleicht sogar eine noch ganz dämmerhafte Ahnung, dass unsere und selbst meine persönliche Zukunft jenseits von Europa läge.“ (Zweig, S.: Es gab kein Entfliehen. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 228.)

17 „[...] am Tage, da ich meinen Pass verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, dass man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde.“ (Zweig, S.: Staatenlos. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 242.)

10 Matuschek, O.: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008, s. 178, 185.

11 „Noch von uralten Zeiten her umwittert das Wort Reise ein leises Aroma von Abenteuer und Gefahr, ein Atem von wetterwendischem Zufall und lockender Unsicherheit. Wenn wir reisen, tun wir's doch nicht nur um der Ferne allein willen, sondern auch um des Fortseins vom Eigenen, von der täglich geordneten ausgezählten Hauswelt, um der Lust willen des Nicht-zu-Hause-Seins und deshalb Nicht-sich-selbst-Seins. Wir wollen das bloße Dahinleben durch Erleben unterbrechen.“ (Zweig, S.: Reisen oder Gereist-Werden. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 72.)

12 Zweig, S.: Tagebuchblatt vom 27. September 1935. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 224.

13 „Meine depressiven Zustände haben keine reellen Gründe [...]. Es ist eine Alterskrise verbunden mit einer allzu großen [...] Klarheit. [...] Wichtig wäre etwas Neues neu anzufangen, eine andere Art Leben, anderer Ehrgeiz, anderes Verhältnis zum Dasein – auswandern nicht nur äußerlich. [...] Ich möchte in den nächsten Jahren mich gewaltsam beweglicher machen – viel und kurz reisen, das tut am besten.“ (Zweig, S.: An Friderike Maria Zweig. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 145.)

„[...] ja, niekdajší kozmopolita [mám] dnes ustavične pocit, ako by som musel zvlášť ďakovať za každé vdýchnutie vzduchu, ktorý odpíjam cudziemu národu.“¹⁸

Pocit, že parazituje na cudzom území, sa v ňom umocňuje po vypuknutí druhej svetovej vojny, keď sa z neho 1. septembra 1939 úradne stáva „enemy alien“ (nepriateľský cudzinec). Po cestách Amerikou, kde napísal svoju biografiu *Svet včerajska* (respektíve biografiu svojej generácie), sa posledný krát pokúsil vybudovať si nový život. Tak ako v Salzburgu a Bath, kupuje si v brazílskom meste Petropolis dom na kopci. Symbolicky sa aj tu pokúša udržať si nadhľad a odstup, „pokoriť si“ a „nechať sa pokoriť“ novým domovom, no všetko, čo sa deje v celom svete, a hlavne v Európe, zasahuje jeho vnútro. Svoju životnú cestu ukončuje spolu so svojou manželkou 23.2. 1942 pozitívom jedovatej látky.

2. Cestovanie a tvorba Stefana Zweiga

Motív cestovania možno sledovať v tvorbe Stefana Zweiga z viacerých hľadísk. Do jeho diel sa premieta v podobe postáv, je v nich prítomný ako dejová línia, téma, alebo ho možno priradiť k jeho osobnému životu a skúsenostiam. Projektuje sa do fiktívnych príbehov jeho poviedok a noviel, či monografických cestopisov ako i do biografii osobností.

Anonymné rozprávania počas cestovania ako psychoterapia a katarzia

Novela *Amok* je koncipovaná ako spomienka osobného rozprávača (Ich-Erzähler) na udalosť, ktorá sa odohrala v roku 1912 v neapolskom prístave pri vykládke zaoceánskeho parníka Oceánia. Rozprávač je sám postavou, pasažierom parníka, cestujúcim z Indie do Európy. Zároveň však, ako je to pre Zweiga typické, plní sprostredkovateľskú úlohu poslucháča. Na palube parníka sa totiž uprostred noci stretáva s tajomným cestujúcim, od ktorého sa dozvedá (a čitateľ spolu s ním) jeho príbeh poblúznenia. Mená týchto dvoch cestujúcich ostávajú čitateľovi zamlčané, a vzhľadom na fiktívnosť príbehu nepodstatné. Podstatný je psychický stav, do ktorého sa postava tajomného cestujúceho – lekára pôsobiaceho v Indii – dostane náhlou explóziou všetkých doteraz potláčaných pudov a jeho vyrozprávanie sa. Táto svedčnosť neznámej osobe, ďalšiemu cestovateľovi, je úlavou a rozhraním bez pocitu hanby, alebo viny. Podobnosť s psychoanalytickými postupmi Sigmunda Freuda nie je čisto náhodná.

Vela Zweigových noviel možno porovnať na základe ich štruktúry s psychoanalytickou metódou Freuda – s rozhovorom psychoanalytika s pacientom. V každom príbehu S. Zweiga ide o významnú udalosť, ktorá tajomne a navždy zmení život rozprávača. [...] Táto postava, s tak silnou potrebou „vyrozprávať sa“, nachádza svoje „ja“ prostredníctvom identifikácie cesty k sebe samej.“¹⁹

Cez typ postavy cestovateľa – rozprávača – poslucháča sa čitateľ dostáva do komunikačného reťazca s autorom a jeho dielom aj v prípade *Šachovej novely*. Provizórnu „pohovku v ordinácii“ predstavuje paluba dopravného parníka na ceste z New Yorku do Buenos Aires. Táto novela spracúva okrem toho i tému vnútorného exilu. Počas väzby a vypočúvaní uniká postava Dr. B. pred realitou druhej svetovej vojny do svojho vnútorného sveta nekonečných šachových partii. *Neviditeľná zbierka* sa po-

18 „[...] ich, der einstige Kosmopolit [habe] heute unablässig das Gefühl, als müsste ich jetzt für jeden Atemzug Luft besonders danken, den ich einem fremden Volke wegtrinke.“ (Zweig, S.: Staatenlos. In: Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2008, s. 242.)

19 „Viele Novellen Zweigs kann man anhand ihrer Struktur mit der psychoanalytischen Methode Freuds – einem Gespräch des Psychoanalytikers mit dem Patienten – vergleichen. In jeder Geschichte von S. Zweig geht es um ein wesentliches Ereignis, das das Leben des Erzählenden geheimnisvoll und für immer beeinflusst. [...] Diese Gestalt, mit einem so starken Mitteilungsbedürfnis findet ihr „Ich“, indem sie eden Weg zu sich selbst identifiziert.“ (Bátorová, M.: Bratislava – Wien's Nachbarschaft, Unterbewusstsein, Erotik und Moderne. In: Zelinsky, B. (Hrsg.): *Slowakische Literatur im europäischen Kontext*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2005, s. 27.)

dobne, ako novela *Amok* začína stretnutím dvoch cestujúcich, no tentoraz je prepravným prostriedkom vlak. Príbeh staručkého, slepého zberateľa nám a zároveň svojmu spolucestujúcemu – poslucháčovi vyrozpráva postava berlínskeho starožitníka.

Vo všetkých troch príkladoch sa čas a miesto vyrozprávania príbehu viažu na prepravný prostriedok (cestovanie), prostredníctvom ktorého dochádza k náhodnému stretnutiu dvojice rozprávač – poslucháč. Postava poslucháča sa vo vzťahu k čitateľovi transformuje do funkcie rozprávača. Motív cesty a cestovania v tomto prípade predstavuje možnosť kontaktu s príbehmi neznámych pasažierov. Významnú úlohu tu plní práve skutočnosť, že ide o stretnutie dvoch cudzích ľudí.

Cesta a ľúbostný motív (Striedanie miesta)

Motív cestovania sa projektuje do diel Stefana Zweiga aj mimo väzby na dopravné prostriedky. Patria sem poviedky a novely, v ktorých sa postavy nachádzajú v nejakom hoteli, či v kúpeľoch mimo svojho domova. Do kontaktu sa rozprávač a poslucháč dostávajú ako hostia rekreačného zariadenia. Ide o letné pobyty „lepšej spoločnosti“, aké každoročne absolvovala i rodina Stefana Zweiga a neskôr na svojich cestách i sám autor. Pokušenie vydatej ženy, ktorá sa bez manžela, so svojim synom, nachádza v hoteli v horách je centrálnou témou novely *Mučivé tajomstvo*. Ona, nespokojná v manželstve, on, príťažlivý barón na dovolenke a ono, osamelé dieťa, odtláčané na druhú koľaj, postupne odhaľujúce tajomstvá sveta dospelých. Pokušenie a hra s „uložením srdca ženy“ tvoria hlavné motívy i v *Letnej novielke*, v ktorej sa príbeh, ako i jeho vyrozprávanie viažu na hotel v Cadenabii pri Comskom jazere (sever Talianska). Rolu rozprávača preberá postava staršieho, vznešeného pána, „bezdomovca v ušľachtilem zmysle“,²⁰ ktorý cestovaním zhromažďuje v sebe poklady veľkých miest. So svojim poslucháčom sa na osamelých cestách stretáva i postava madam Henrietty v novele *Dvadsaťštyri hodín zo života istej ženy*. Oba cestujú z hotela do hotela, nevedno odkiaľ kam. Cestovanie pritom pre túto postavu predstavuje únik pred vlastnou minulosťou a zároveň prostriedok zahnaní nudy v osamotej prítomnosti. V centre rozprávaného príbehu stojí opäť ľúbostné dobrodružstvo medzi ženou a mužom. V prípade týchto noviel predstavuje cesta symbol zmeny bežného plynutia života, ktorá je spojená s porušením „domácich“ morálnych zásad. Nové, cudzie prostredie pokúša náhodných pocestných uniknúť od svojich životov a podľahnúť lákaniu pudového dobrodružstva pod maskou neznámych hostí.

Cestovanie ako pozadie domáceho prostredia

Z opačného hľadiska je motív cesty prítomný v novelách *Knihomol* a *List neznámej*. Obe sa začínajú návratom hlavnej postavy do Viedne, na ktorú sa následne viaže aj rozprávaný príbeh. V novele *List Neznámej* ho čitateľovi sprostredkúva list, ktorý dostane postava neznámeho spisovateľa R. po návrate z trojdňového výletu v horách, od ženy, na ktorú zabudol. Časté cestovanie tu zastupuje dobrovoľné zrieknutie sa stálych väzieb v domácom prostredí. Napriek tomu však svojimi odchodmi a návratmi mení táto postava osudy tých, ktorí na neho doma čakajú. V prípade novely *Knihomol* ide o spomienku na osud Jakoba Mendela, stáleho hosťa viedenskej kaviarne Gluck, do ktorej sa po rokoch vracia postava rozprávača. Na pozadí cestovania tak novely spracúvajú hodnotu domova a ľudí, ktorých v ňom počas svojich ciest zanechávajú.

V týchto dielach Stefana Zweiga nachádzame motív cestovania viažuci sa na postavu, priestor a čas, alebo kontrast domov- cudzina. Vo všetkých prípadoch je do príbehov „vtkaný“ implicitne. A tak isto, nepriamo, v nich možno nájsť i súvislosti a nadväznosť s jeho životom. Erwin Rieger, priateľ Stefana Zweiga, konštatuje autobiografický motív v príbehu mladého Edgara novely *Mučivé tajomstvo*, aj keď, ako upozorňuje, ide skôr o detaily a atmosféru kúpeľných pobytov, ktoré so svojou rodinou

20 Zweig, S.: Letná novielka. In: *Amok*. Prel. E. Rosenbaumová. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1976, s. 225.

ako dieťa sám absolvoval, ako o príbeh samotný. (Matuschek, 2008, s. 28) Fascináciu „silnými“ charaktermi, o ktorej sme už hovorili v súvislosti s berlínskymi a parížskymi kaviarňami, dokazuje de facto celá autorova tvorba. Spojitosť možno nájsť aj v medziach literárneho priestoru. Mestá a krajiny z ktorých a do ktorých cestujú postavy jeho poviedok a noviel sú totožné s destináciami, ktoré Stefan Zweig počas svojho života navštevoval.

Cestopisy a biografie

Osobné skúsenosti spojené s cestovaním popisuje Stefan Zweig vo svojej tvorbe aj explicitne. Príkladom je monografia *Brazília. Krajina budúcnosti*, v ktorej autor túto utopicky zidealizovanú krajinu prirovnáva k Európe. Na druhej strane sú to objaviteľské dobrodružstvá ľudstva, prekonávanie hraníc a možností, plnenie cestovateľských snov, ktoré tematizuje v monografiách a biografiách *Magellan. Der Mann und seine Tat*, *Sternstunden der Menschheit (Der Kampf um den Südpol)*, *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*. Hlavnými postavami sú skutoční cestovatelia, skutoční hrdinovia, snaženie ktorých malo nadindividuálny charakter. Jeho obdiv a fascinácia svetom cestovania tak prechádzajú od náznakového a skrytého vo fiktívnych príbehoch jeho poviedok a noviel k priamemu spracovaniu cestovateľských motívov historickej skutočnosti.

Záver

Motív cestovania sa v tvorbe Stefana Zweiga vyskytuje v rôznych podobách, pričom plní viacero funkcií. Podobne ako v jeho živote sa jeho význam netransformuje len jedným smerom. Navrstvuje do seba viacero úrovní, v ktorých ho možno analyzovať.

V kontexte Viedenskej moderny možno motív cestovania chápať ako odraz vnútorného nepokoja, ktorý poháňa postavy v dielach tejto generácie neustále niekam vpred. Predstavuje hybnú silu, nutkanie pohybu. Pohyb je opakom pokoja, zotrvania. „Mladá Viedeň“ zotrvať nechce. Odmietá túto hodnotu svojich otcov. Zmena je súčasťou ich moderného života. Súvisí na jednej strane s rozmachom techniky, zmenou spoločenskej a politickej situácie, zmenou funkcie, podoby a hraníc umenia, no i so zmenou chápania psychiky človeka. Tá samotná je plná zmien nálad, túžob a psychických stavov.

Meniace sa psychické stavy, ktoré vyvolala nejaká „udalosť“, sú stavebnou hmotou charakteru postáv a ich psychologizácie v dielach Stefana Zweiga. Duševná zmena, respektíve vnútorné „pohnutie sa“, sú reakciou na dlhodobý pobyt v stálom prostredí, v ktorom dochádza k potláčaniu niektorého z prirodzených pudov. Jeho diela sú tvorené príbehmi, ktoré opisujú priebeh a následky týchto zmien. V novele *Amok* to bolo prostredie indického pralesa, v románe *Ungehduld des Herzens* je to prostredie kasární. Samotná zmena prostredia je na druhej strane v niektorých jeho dielach príčinou „udalosti“. Dokazuje to spomínaná novela *Mučivé tajomstvo*. Možnosť „nebytia sebou samým“, možnosť úniku pred vlastnou nudnou prítomnosťou, alebo smutnou minulosťou sú motívom, ktoré symbolizuje cestovanie i v novele *Dvadsaťštyri hodín zo života istej ženy*.

Túžba po neustálej zmene však môže byť aj znakom neschopnosti zotrvať, znakom neschopnosti identifikovať priestorové zotrvanie s duševnou ustálenosťou a rovnováhou. V súvislosti s životom a dielom Stefana Zweiga možno konštatovať túto podobu funkcie cestovania ako jednu z ďalších možných vrstiev.

Na sprehladnenie jeho ciest životom uvádzam stručný zoznam:

1902	Berlín
1904	Paríž, Londýn, Belgicko
1905	Španielsko, Alžírsko

1906	Taliansko, Španielsko, Londýn
1907	zmena viedenského bydliska – vlastný byt na Kochgasse
1908–9	Ceylon, Burma, Zadá India
1910	Paríž (po prvý raz sa stretáva s R. Rollandom)
1911	USA, Kanada, Kuba, Panama, Puertorico
1912	spoznáva sa s Friederike Maria von Winternitz (1. manželka)
1915	Galícia
1916–17	kúpa domu v Salzburgu
1917	1,5 roka žije vo Švajčiarsku
1919	návrat do Rakúska
1924	Paríž
1925	„čítačky“ Nemeckom, pobyt vo Francúzsku
1928	Francúzsko, Belgicko, Sovietsky Zväz
1929	prednášky po Nemecku, Belgicku
1930	Taliansko
1931	Francúzsko
1932	Francúzsko, Taliansko (Florenca, Miláno)
1933	Francúzsko, Taliansko, Londýn
1934	Švajčiarsko – opustenie Rakúska
1935	Švajčiarsko, Francúzsko, USA
1936	Brazília, Argentína
1937	predaj domu v Salzburgu – definitívna rozlúčka s Rakúskom
1938	Portugalsko – strata rakúskeho pasu, požiadal o britské občianstvo, emigrant, prednášková cesta po 30 amerických krajinách
1939	presťahoval sa z Londýna do Bath
1940	Paríž, New York (USA), Južná Amerika
1941	USA – Ossining, Brazília – Petropolis
1942	posledná cesta – 24.2. – pohrebný sprievod na katolícky cintorín v Petropolise

Literatúra:

Bátorová, M.: Bratislava – Wien's Nachbarschaft, Unterbewusstsein, Erotik und Moderne. In: Zelinsky, B. (Hrsg.): *Slowakische Literatur im europäischen Kontext*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2005.

Matuschek, O.: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Michel, S. a kol.: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Fischer, Frankfurt am Main 2010.

Wundberg, G. a kol.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890–1900*. Reclam, Stuttgart 1981.

Zweig, S.: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Fischer, Frankfurt am Main 2010.

Zweig, S.: *Amok*. Prel. E. Rosenbaumová. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1976.

Italo Svevo alebo Aron Hector Schmitz? (Otázky určenia identity predstaviteľa terstskej literatúry na prelome 19. a 20. storočia)

Martina Lukáčová

Už pri vstupe Itala Sveva do literatúry, ako aj počas jeho pôsobenia v tejto oblasti kultúrno-spoločenského diania vyvstávalo mnoho sporných či zamyslenia hodných otázok, ktoré zaujali kritikov talianskej i svetovej proveniencie. Časť z nich súvisí s definovaním identity tohto spisovateľa. Práve daný okruh problematiky vo mne vzbudil záujem a stal sa nosnou témou môjho príspevku. Vychádzam z vedeckých postulátov, ktoré poskytuje Emil Višňovský v článku *Ludská prirodzenosť a kultúrna identita*, kde práve **kultúrnu identitu** považuje za substrát pre pochopenie ostatných identít „človeka ako multi-identitickej bytosti, teda bytosti, ktorá má viac identít, resp. jej identita má viac vrstiev. Kultúra nás robí tým, kto sme, čím sme aj akí sme. Pravda, kultúru zasa vytvárame my sami, hoci dosť spon-tánne a nebadane, takže kultúra je to, prostredníctvom čoho vytvárame vlastnú identitu. [...] a hoci nás termín identita zväzda k tomu, že chceme niečo zafixovať, nie je to tak. Identita nie je nemenná, utvára a pretvára sa; skrýva v sebe aj možnosť „byť iným.“¹

Z Višňovského názorov usudzujem a zároveň jeho tvrdenia prispôbujem tejto konkrétnej situácii, teda že u Sveva nie je rozhodujúce brať fakty, že bol Talianom a spisovateľom takým či onakým za nijako fatálne, a nie je fatálne byť Talianom či spisovateľom vôbec. Podľa autora článku je podstatné považovať nad tým „čo vytvára jeho identitu; nie však klasicky z hľadiska problému personálnej identity [...], ale práve z hľadiska toho, čo ju utvára: príroda alebo kultúra?“ Autor článku tvrdí, že

kultúra, pretože nie sme abstraktné indivíduá, kultúra teda predchádza našu identitu, pretože komunita predchádza našu existenciu. Rodíme sa do konkrétnej komunity a jej kultúra utvára našu identitu. [...] Každá komunita vytvára svoju kultúru a každá kultúra vytvára identitu príslušníkov tejto komunity, dáva im ju a odovzdáva – a to je to, čo nazývam kultúrnou identitou². Oni sami ju síce spoluutvárajú, ale najprv si ju musia osvojiť. Táto identita je rozhodujúca pre spôsoby správania a komunikácie ľudí v danej komunite.³

Príslušnosť ako aj hlásenie sa k istej konkrétnej identite, alebo naopak jej popieranie ovplyvňuje nielen kultúrne, národné alebo politické povedomie subjektu, ale priamo i nepriamo interferuje jeho konanie a v prípade tvorcu dokáže modifikovať aj jeho konkrétne dielo. Vzhľadom na vyššie uvedené

1 Višňovský, E.: *Ludská prirodzenosť a kultúrna identita* [online, cit. 2.3. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.kvsbk.sav.sk/10rokov/>>.

2 Definícia spojenia kultúrna identita ako „súhrn postojov, návykov, tradícií, hodnôt, interpretácií a sebainterpretácií, spôsobov myslenia, čítania a konania (vzorcov správania), ktoré charakterizujú istú komunitu a sú tak či onak jej kolektívnym, spoločným výtvorom, hoci možno nie vždy originálnym, ale vždy nejakým tvorivým adaptovaným“, vychádza z predpokladu, že pojem kultúra je chápaný v najširšom zmysle ako spôsob života vypracovaný človekom na základe jeho skúsenosti, rozumu a citu. Višňovský, E.: *Ludská prirodzenosť a kultúrna identita* [online, cit. 2.3. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.kvsbk.sav.sk/10rokov/>>.

3 Višňovský, E.: *Ludská prirodzenosť a kultúrna identita* [online, cit. 2.3. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.kvsbk.sav.sk/10rokov/>>.

som si vedomá aj toho, že definovanie identity verejne činného jedinca, v tomto prípade spisovateľa, zásadne neovplyvňuje jeho literárnu hodnotu, ktorú prináša pre svoje publikum, t.j. čitateľa. Tým chcem povedať, že literatúra patrí všetkým, ktorí o ňu prejavia záujem, nemá geograficky či etnicky položené hranice, teda nie je iba pre tých, ktorí spadajú do zhodného prostredia prislúchajúcej identity autora a recipienta, pravdaže pri splnení podmienok jazykovej kompetencie prijímateľa.

S ohľadom na tému príspevku by som chcela predovšetkým upozorniť na istú pestrosť či rôznorodosť pri skúmaní kultúrnej identity (konkrétne **biografickej** t.j. **osobnej, národnej** verzus **miestnej, etnickej** a **literárnej** – v zmysle historickej tradície a jazykovej zložky) tohto autora, a nie definovaním jeho identity stavať pomyselné múry a tým ho umelo zasadiť do súvislostí dejín literatúry, to by so zreteľom na vyššie uvedené bolo podľa môjho názoru kontraproduktívne. Nechcem zostať vo všeobecných kontúrach, ale na základe existujúcich literárno-kritických poznatkov mám v úmysle venovať sa už iba spomínaným atribútom.

Italo Svevo (1861–1928) patrí medzi popredných talianskych spisovateľov. Už v tomto tvrdení sa objavujú dva javy, pri ktorých by som sa rada pozastavila. Ide o **meno autora** a použitý prívlastok **taliansky** resp. **talianskych** stojaci pri mene spisovateľa. V prípade, že by sme sa nachádzali v čase niekedy na konci 19. a začiatkom 20. storočia, možno by sa podaktorí literárni kritici zarazili okrem uvedených javov ešte aj pri použití označenia **spisovateľ** v súvislosti s Italom Svevom, ale žijeme v 21. storočí a pochybnosti o jeho spisovateľských kvalitách sú už dávno úspešne vyvrátené.

Italo Svevo je pseudonym, ktorý si autor zvolil pre používanie v literárnych kruhoch ako náhrada za svoje občianske meno Aron Hector Schmitz. „Začína publikovať svoje prvé diela pod pseudonymom Herodes,⁴ potom Ettore Samigli,⁵ ktoré si zmení na Italo Svevo, aby sa neskôr mohol vrátiť k Samigliu, ale tentoraz Mariovi.“⁶ Marani dokonca nazýva tento jeho počin „samovraždou na papieri“⁷ a jasne tvrdí, že v tomto prípade ide o autorov prejav problémov spojených so svojou identitou. Výber pseudonymov napovedá mnohé o spôsoboch zmyslania či etnicko-kultúrnej orientácii spisovateľa. Doposiaľ nadobudnuté informácie naznačujú, že dôvodom jeho výberu bola snaha o ukrytie rodinných koreňov (**etickej identity**), ktoré boli okamžite príznačné, a nie snaha o ukrývanie **osobnej identity** ako takej. Na lepšie vysvetlenie poslúži preklad pseudonymu z taliančiny do slovenčiny: prídavné meno **italo** používané literárne znamená v preklade taliansky a prídavné meno **svevo** švábsky, t.j. prislúchajúci k dynastii Švábov, používané zemepisne i historicky. Švábsko je pomenovanie pre dodnes existujúce historické územie v Nemecku.

Veľmi zjednodušene povedané sa spisovateľ snažil potrieť svoju etnickú príslušnosť k židovstvu a zmarit tak možnosť identifikovať ho s týmto národom, a naopak výberom pseudonymu demonštrovať náklonnosť k talianskemu a nemeckému resp. rakúsko-uhorskému národnému spoločenstvu. Toto vyjadrenie môže vytvárať domnienku, že sa nachádzame na pojmovo nerovnakej úrovni, keďže hovoríme o židovskom, talianskom a nemeckom etniku, nechcem sa však pohybovať na rovine náboženskej, ale kultúrno-etnickej.

4 Po taliansky Erode; výber tohto pseudonymu nebol náhodný, autor sa s najväčšou pravdepodobnosťou inšpiroval historickou postavou kráľa Herodesa Veľkého.

5 Opäť ide o úmyselný výber: z hebrejského slova schlemihl alebo šlemíl. Židia týmto slovom označujú v hovorovej reči nešikovného človeka a smoliara, práve týmto vlastnosťami sa vyznačujú ústredné postavy Svevových diel. Ide o pasívnych, neschopných, lahostajných, nešťastných ľudí, ktorí si hľadajú svoje miesto v živote. V taliančine ide o talianske adjektívum inetto a substantív l' inettitudine, ktoré sú dokonca považované za ustálenú literárnu kategóriu označujúcu konkrétne tvorivé obdobie spojené predovšetkým s Italom Svevom v rámci dejín modernej talianskej literatúry. Svevo spomínané hebrejské slovo pretvoril do taliančiny do foneticko-asimilovanej podoby Samigli.

6 Marani, D.: *A Trieste con Svevo*. Bompiani, Milano 2003, s. 10.

7 Tamže, s. 10.

O Svevových úmysloch svedčí vyjadrenie Briana Moloneya, ktorý v jednej zo svojich prednášok tvrdí, že „samotný Svevo nie ibaže neupozorňuje čitateľov na svoje židovstvo, ale dokonca sa snaží svoj pôvod skryť“.⁸ Zaujímavé a tajomstvom opradené zostávajú dôvody, ktoré spisovateľa k tomuto rozhodnutiu viedli. Jedným z vplyvujúcich faktorov môže byť vtedajšia historicko-spoločenská situácia, čo považujem za najpravdepodobnejšie, ďalej špecifická geografická pozícia Terstu ako tvorivého ohniska autora, či skúsenostný komplex autora. Ako teda vlastne Svevo videl židovstvo? Faktom zostáva, že jeho vyjadrenia na danú tému nie sú priame a možno ich iba dedukovať. O Svevovom etnickom pôvode nevytvára iba jeho občianske meno, ale možno sa oprieť aj o miesto a zameranie jeho vzdelania t.j. zdroje⁹, z ktorých čerpal, tak ako o autorovu rodinnú genézu¹⁰, o čom svedčia existujúce biografické údaje spracované v štúdiách početných literárnych kritikov a historikov¹¹ (okrem už spomínaného Moloneya a Maraniho sú to Genco, Camerino, Debenedetti, Lunetta, Ghidetti, Continiová, Maxia, Maier, Lavagetto a iní), ako aj informácie nachádzajúce sa predovšetkým v posmrtno vydanom diele *Profilo autobiografico* z r. 1929, napísanom na sklonku jeho života v r. 1928, či v diele *Diario per la mia fidanzata* (1896), oboje pochádzajú z pera samotného spisovateľa, a taktiež poznatky z diela jeho manželky Livie Veneziani Svevovej pod názvom *Vita di mio marito* (1950).

Dajú sa však pozorovať prvky židovskej kultúry explicitne vo Svevových dielach? Ide o rozporuplnú otázku, na ktorú jestvujú nejednoznačné odpovede. Čiastočne súhlasne sa pripájam k názoru amerického literárneho kritika J. Lowryho Nelsona,¹² že postavy Židov sa priamo vo Svevovej tvorbe nenachádzajú, ale pojem židovstva z jeho diel nemožno vylúčiť, tak ako napokon tvrdí aj Moloney¹³ v už spomínanej štúdii. Eugenio Levi sa v stati pod názvom *Italo Svevo e l'anima ebraica* vyjadril, že „hľadať hebrejské rysy – zhodné s pôvodom spisovateľa – v troch prevteleniach jediného hrdinu, ktorého nám Svevo vo svojich troch románoch poskytol, nie je jednoduché. Totiž ide o takzvané utajené a jemu takmer neznáme židovstvo. A zrejme toto je to, čo prispelo k tomu, aby sa kritika od neho odvrátila.“¹⁴ Podľa Leviho sú všetky „tri Svevove romány, každý svojím spôsobom, poetickým príbehom tohto zmäteného sveta. Jedná sa stále o ten istý „prípád“, ale s tromi rôznymi vyústeniami: tragickým v prvom, patetickom v druhom, humornom v treťom [románe]: ide o tri motívy, v každom z nich je možné nájsť – záhadnú a zároveň dôvernú prítomnosť Izraela“¹⁵ a autorova inšpirácia prameniaca v židovstve je vlastne kľúčom k pochopeniu Svevovej poetiky. Existuje totiž možnosť oprieť sa o koreláciu činiteľov: autor – literárne postavy – Židia, pretože „on [Svevo] píše presne tak, ako žijú jeho

8 Moloney, B.: *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*. Editrice Goriziana, Gorizia 1998, s. 33.

9 V r. 1874 ho otec spolu s bratom Eliom poslal študovať na internátnu školu do Segnitzu pri Würzburgu v Bavorsku, kde sa okrem iného vzdelával v nemčine, čítal, prípadne sa dostal do kontaktu s nemeckými klasikmi a filozofmi ako Nietzsche, Schopenhauerom, Freudom. V Nemecku pobudol do r. 1878.

10 Narodil sa v židovskej rodine (otec Franz Schmitz pochádzal z Nemecka a matka Allegra Moravia bola Taliankou), oženil sa so sesternicou tiež židovského pôvodu.

11 Genco, G.: *Italo Svevo. Tra psicoanalisi e letteratura*. Alfredo Guida Editore, Napoli 1998; Camerino, G. A.: *Italo Svevo*. UTET, Torino 1981; Debenedetti, G.: Svevo romanziere. Svevo e Schmitz. In: Ghidetti, E.: *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Laterza, Bari 1984; Lunetta, M.: *Invito alla lettura di Italo Svevo*. Mursia, Milano 1972; Ghidetti, E.: *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*. Editori Riuniti Biografie, Roma 1980; Continiová, G.: *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*. Mondadori, Milano 1983; Maxia, S.: *Svevo e la prosa del Novecento*. Laterza, Roma-Bari 1984; Maier, B.: *Iconografia sveviana*. Studio Tesi, Pordenone 1981; Lavagetto, M.: *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Einaudi, Torino 1975.

12 Nelson, J. L.: A Survey of Svevo. In: Moloney, B.: *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*. Editrice Goriziana, Gorizia 1998, s. 33.

13 Tamže, s. 33.

14 Levi, E.: *Italo Svevo e l'anima ebraica*. In: Ghidetti, E.: *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Laterza, Bari 1984, s. 80.

15 Tamže, s. 80.

hrdinovia. Je to spisba bez histórie, tak ako je bez histórie život jeho postáv – (ako je bez histórie život Židov v exile) – a prirodzene, tak ako u nich nedochádza k inštinktívnej transformácii myšlienok na činy, tak isto u spisovateľa zlyháva inštinktívna transformácia myšlienok na slová.¹⁶ Tu kritik naráža na Svevovu priemernú lexiku a syntax, ktoré použil vo svojich dielach. Na tomto mieste sme sa dotkli otázok formálnej, teda jazykovej stránky Svevovej tvorby, a hoci by toto hľadisko mohlo byť zaujímavé so zreteľom na vopred určenú tému, vyžaduje si v súvislosti s rozsahom doposiaľ skúmanej problematiky individuálny prístup a priestor. Časti tejto problematiky som sa venovala v článku *La questione della lingua e dello stile di Italo Svevo*.¹⁷ Podstatné je uvedomiť si, že dnes s odstupom času a schopnosťami pracovať s mnohými štúdiami venujúcimi sa týmto problémom prišli mnohí, vrátane Eugenia Leviho k záveru, že Svevo vyťažil z negatíva, tzv. jazykovej vratkosti, pozitívum a to vo forme istej ojedinelosti či veľkosti. Podľa mnohých kritikov hrubá či surová a obnažená reč postáv prívetиво reprezentuje autorovu bytosť. Svevovi sa podarilo uvidieť svoju literárnu postavu s určitým prívlastkom univerzálnosti a „v rovnakom momente v nej odhaľuje nielen židovskú, ale aj ľudskú dušu ako takú.“¹⁸

Súhrnne možno povedať, že Svevo na jednej strane vedome židovstvo popieral, čo možno dokumentovať jeho explicitnými prejavmi v podobe použitia pseudonymu i biografických údajov, ktoré negoval s úmyslom stať sa platnou súčasťou kontextu modernej talianskej literatúry, ale na strane druhej nevedome, čo však ale nie je jednoznačne dokázané, jeho tvorba implicitne nesie prvky charakteristické pre židovských autorov a celé toto etnikum. Ide konkrétne o formu ironie majúcu pôvod v nemeckom romantizme, alebo použitie prevzatého židovského príbehu Petra Schlemihla,¹⁹ ktoré vytvárajú charakteristické prvky Svevovej poetiky v jeho vybraných dielach.

Ak sa pozastavíme pri skúmaní **národnej identity** Itala Sveva v kontexte literárno-spoločenského diania možno vychádzať z tvrdenia Bruna Maiera, ktorý sa prikláňa k názorom, že „Svevo je európskym spisovateľom, viac ako národným; ale [podľa neho] je potrebné dodať, že on je vo svojej hĺbke predovšetkým Teršťanom.“²⁰

Severotalianske mesto Terst zohráva vo Svevovom osobnom i tvorivom živote významné miesto. Bol jeho neoddeliteľnou súčasťou prakticky po celý život a spája sa s ním aj po smrti. Angelo Ara a Claudio Magris v diete *Trieste. Un'identità di frontiera* popisujú Terst ako mesto, ktoré dodnes „[...] produkuje pomerne vysoký počet význačných spisovateľov a predovšetkým [vytvára podmienky pre dosiahnutie] slušnej úrovne kvality osobného života a kultúrneho [rozvoja] individua. Terst je uzavretým duchovným prostredím, akýmsi stimulátorom pre toho, kto vie uchopiť vo svojej aure znaky

16 Levi, E.: Italo Svevo e l'anima ebraica. In: Ghidetti, E.: *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Laterza, Bari 1984, s. 80–81.

17 Lukáčová, M.: La questione della lingua e dello stile di Italo Svevo. In: *Studi italo-slovacchi VIII*. FF UKF, Nitra 2009, s. 88–94.

18 Levi, E.: Italo Svevo e l'anima ebraica. In: Ghidetti, E.: *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Laterza, Bari 1984, s. 81.

19 Z nemeckého originálu: *Peters Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), ktorej autorom je nemecký romantický spisovateľ a botanik Adelbert von Chamisso; ide o rozprávkovú novelu (na pomedzí romantickej rozprávky a realistickej novely) s autobiografickými prvkami, ktorá bola preložená do niekoľkých jazykov, do češtiny naposledy v r. 1981; v príbehu sú prítomné autobiografické prvky reprezentované motívmi odcudzenia resp. vyčlenenia zo spoločnosti, prežívania pocitu neustáleho prisťahovalectva či nechceného vylúčenia zo spoločnosti, ktoré prežíval samotný autor, keďže bol v Nemecku iba večným francúzskym prisťahovalcom, okrem iného i pre svoj prízvuk, ktorého sa nedokázal zbaviť. Aj napriek intolerancii a nepochopeniu sa nikdy do Francúzska nevrátil, pretože mal v Nemecku veľmi dobrý príjem. Presne ako jeho hrdina, nachádzal uspokojenie iba vo svojej práci. Práve tu nachádzam istú paralelu s Petrom a napokon aj so Svevom a jeho životným a hlavne spisovateľským osudom či so všeobecne známym neradostným osudom Židov.

20 Svevo Fonda Savio, L. – Maier, B.: *Iconografia sveviana. Scritti parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*. Edizioni Studio Tesi, Padova 1981, s. 12.

úplnej krízy identity a dokáže využiť slobodu, ktorú ponúka toto prostredie: slobodu túlať sa, postáť, rozjímať a mlčať.“²¹ Kozmopolitnosť, periférne postavenie a provinčnosť tohto mesta môžu podľa spomínaných autorov poskytnúť jedincovi vhodné podmienky na duchovné prežitie za predpokladu, že si dokáže užívať života, zastaviť sa v správnom momente preto, aby ho zmenil a došlo tak k jeho individuálnemu obrodeniu.²²

Pri hľadaní literárnych súvislostí medzi Italom Svevom a mestom Terst možno hovoriť o ňom ako o predstaviteľovi tzv. **terstskej literatúry**, z talianskeho originálu: la letteratura triestina. Ide o všeobecne uznávaný termín, ktorý sa postupom času ujíma aj mimo talianskeho literárneho teritória. Podľa Františka Hrušky:

[...] regionálna tematika sprevádza taliansku literatúru od čias národného zjednotenia. Taliani si budujú spoločný štát už stopäťdesiat rokov, ale stále sú väčšmi Lombardanmi a Piemontanmi ako Talianmi. Oblasť Júlskeho Benátska má okrem toho špecifické znaky, pre ktoré je pre nás aj dnes zvlášť aktuálna. Na rozdiel od väčšiny talianskych krajov nielen susedí s inými štátmi, ale sa nachádza na rozhraní troch kultúr a troch jazykových skupín.²³

Veľmi podnetnou sa mi vidí myšlienka, kde Hruška hovorí o istom bremene, ktoré Terst postupne vplyvom tamojšieho prostredia počas minulých historických období absorboval, dodnes nesie a „prijal ako svoju identitu.“²⁴

V rámci zasadenia tohto talianskeho autora podľa **literárnej identity**, ako jedného z vopred určených kritérií, sa mi ako najvýstižnejšia vidí charakteristika, ktorú použil Bruno Maier, kde Itala Sveva nazval:

[...] *l'homo novus* [novým zjavom] v terstskej literatúre druhej polovice 19. storočia. Fakticky s ním prichádza jednak koniec lenivého a unaveného terstskeho i júlskeho literárneho konformizmu (ktorý samozrejme u mladších autorov pokračuje po jeho smrti), ako aj koniec opätovných ozvíen alebo oneskorených opakovaní motívov a foriem národnej literatúry [...] a začína nová literatúra o živote, konkrétnych problémoch, ktorá sa snaží pochopiť človeka, jeho myslenie, jeho existenciu na svete na individuálnej a spoločenskej úrovni [...]²⁵

Záverom mi prichádza na um myšlienka, že pri skúmaní kultúrnej identity so zreteľom na biografickú, etnickú, národnú a literárnu identitu možno Itala Sveva považovať za akéhosi cudzinca, pretože sa narodil v Terste v čase, keď bolo jeho rodné mesto súčasťou Rakúsko-Uhorska a hoci sa cítil byť Talianom jeho pôvod či forma a spôsob vzdelania tomu nenasvedčovali. Niečo podobné sa dialo pri pokuse identifikovať autora so židovskou komunitou. Biograficky je tento fakt neodškriepiteľný, ale jemu samotnému zostáva cudzí, i keď v jeho dielach sa židovstvo objavuje latentne. Napokon literárne vzaté je charakterizovať Sveva ako cudzinca najmarkantnejšie, tento terstský autor v minulosti nebol autorom národným, teda talianskym. Príslušnosť Sveva k možno povedať periférnej literatúre, s odkazom na hlavné literárne centrá v Taliansku, z neho urobila spisovateľa na okraji záujmu, čo však v jeho prípade znamená prínos, ktorý sa znamenite odrazil v jeho tvorbe a podarilo sa mu nezaostávať v literárno-historickom dianí, ba naopak v mnohom sa mu podarilo vtedajšie dianie predstihnúť, i keď s podstupovaním osobných kríz a permanentných neistôt v pozícii cudzinca v domacom prostredí.

21 Ara, A. – Magris, C.: *Trieste. Un'identità di frontiera*. Einaudi, Torino 1987, s. 202.

22 Tamže, s. 202.

23 Hruška, F.: Spisovatelia z Terstu. In: *RSL*, XLVI, 2010, č. 4, s. 3.

24 Tamže, s. 3.

25 Svevo Fonda Savio, L. – Maier, B.: *Iconografia sveviana. Scritti parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*. Edizioni Studio Tesi, Padova 1981, s. 13.

Literatúra

- Ara, A. – Magris, C.: *Trieste. Un'identità di frontiera*. Einaudi, Torino 1987.
- Hruška, F.: Spisovatelia z Terstu. In: *RSL*, XLVI, 2010, č. 4.
- Levi, E. : Italo Svevo e l'anima ebraica. In: Ghidetti, E.: *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Laterza, Bari 1984.
- Lowry Nelson, J.: A Survey of Svevo. In: Moloney, B.: *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*. Editrice Goriziana, Gorizia 1998.
- Marani, D.: *A Trieste con Svevo*. Bompiani, Milano 2003.
- Moloney, B.: *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*. Editrice Goriziana, Gorizia 1998.
- Svevo Fonda Savio, L. – Maier, B.: *Iconografia sveviana. Scritti parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*. Edizioni Studio Tesi, Padova 1981.
- Višňovský, E.: *Ludská prirodzenosť a kultúrna identita* [online, cit. 2.3. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.kvsbk.sav.sk/10rokov>>.

Cizincem mezi svými (Weilova Moskva-hranice v kritické recepci současníků)

Jana Vrajobá

Stalo-li se jedním z hlavních témat tohoto sympozia téma cizince v literatuře, pak se domnívám, že není možno mlčky přejít v této souvislosti jméno Jiřího Weila. Ze dvou důvodů. Nejprve proto, že téma cizinctví jako protikladu k domovu, místu jistoty a klidného spočinutí, je velmi silně tematizováno v jeho po léta jistou částí literární kritiky odmítaném románu *Moskva-hranice*, a pak také proto, že osudy této knihy a ostatně i Weilův životní osud připomínají spíše osud cizince a posléze dokonce vyhnance, ač národnostně zůstal ve své vlasti. Oběma důvodům se chci ve svém příspěvku blíže věnovat. Miloš Pohorský v doslovu k soubornému vydání dvou děl Jiřího Weila (*Život s hvězdou a Na střeše je Mendelssohn*) z roku 1990 ještě zesiluje onen pocit nepřijetí Weila jeho generačními soupeřníky, uvádí-li, že po určitou dobu byl Jiří Weil zatracován a odmítán jako dezertér.¹

Zuzana Stolz-Hladká poukázala ve své studii na osudovou spjatost života i díla Jiřího Weila se slovem. Ta pramenila nikoli pouze z faktu, že byl jako spisovatel a překladatel slovem živ, ale upozornila též na to, že si mocenského poměru slova a reality byl Weil vědom a v mnohých textech jej i centrálně tematizoval. V souvislosti s odmítavou kampaní, kterou rozpoutala po vydání *Moskvy-hranice* česká marxistická kritika, hovoří Stolz-Hladká dokonce o autorově „literární smrti“. Tedy, že „tištěná slova měla pro autora celoživotní následky“.²

Jiří Weil vydal poprvé a za svého života také naposledy *Moskvu-hranici* roku 1937. V seznamu literatury vyňaté z regulérního čtenářského oběhu se ocitl částečně prakticky ihned, celkově pak ve čtyřicátých letech a zůstal v něm, snad kromě politického uvolnění části šedesátých let, kdy o Weilovi vyšly studie z per Růženy Grebeníčkové či Jiřího Opeřlíka, až do konce dvacátého století. Roku 1968 bylo vydání *Moskvy-hranice* a *Dřevěná lžice* již připraveno v nakladatelství Československý spisovatel, vpád spojeneckých vojsk však způsobil další rozmetání v sazbě. V sedmdesátých letech vyšel ještě jednou v Itálii spolu s druhým dílem nazvaným *Dřevěná lžice* právě díky Růženě Grebeníčkové. V domácím prostředí se pak dočkal dalšího vydání až v roce 1991 s doslovem Evy Štědroňové. Už tento fakt svědčí o tom, že román byl vnímán jako politikum. Koneckonců jak by také ne, když vyšel de facto bezprostředně po Weilově návratu ze Sovětského svazu, konkrétně Moskvy, kam byl v roce 1933 vyslán komunistickou stranou, pro niž pracoval a jejímž byl horlivým členem, aby překládal marxistickou literaturu do češtiny v cizojazyčném nakladatelství Kominterny. Z Moskvy odchází v roce 1935, kdy byl vyloučen z komunistické strany³ mimo jiné na základě soukromého dopisu přítelkyni Jaroslavě Vondráčkové, v němž si postesklna život v Moskvě. Komunisté ho tehdy odsoudili za maloměšťáctví a přízemní klepaření a poslali jej na roční převýchovu do komuny Interhelpo a na jezero Balchaš do Kazachstánu, kde pracoval jako reportér. Bylo s podivem, že vůbec dostal možnost se poté vrátit do

1 Pohorský, M.: *Zlomky a analýzy. Kap. Jistoty a nejistoty Jiřího Weila*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 14.

2 Stolz-Hladká, Z.: Jiří Weil a pravdivost slova. *Literární archiv: Narozeni na přelomu století*. 32–33, 2000–2001, s. 175–186. Autorka rovněž upozornila na dialektiku „živého a mrtvého slova“, kterou je možno ve Weilově díle vysledovat a která může odkazovat až ke Šklovského studii *Voskresenje slova* z roku 1914.

3 VKSb – Všesvazová komunistická strana bolševiků.

Prahy. Smutný osud „cizince“ ve straně, jejímž ideálům věřil, dokládá například záznam jeho kajícího postoje, který sám Weil zaujal ve svém kádrovém životopise (je uložen v LA PNP a svědectví o něm podává i Jaroslava Vondráčková ve vzpomínkovém nevydaném textu *Mrazilo-tálo*). Píše v něm:

Jako kvalifikovaný překladatel byl jsem poslán stranou do Moskvy, kde jsem pracoval na překladech marxistických klasiků. Tam začíná má vlastní tragédie. Ukázalo se, že nejsem dobrým straníkem, že jsem v podstatě zůstal maloměšťákem a malicherně reagoval na nepříjemnosti, jež se dotýkaly mého životního pohodlí. Prostě jsem nepochopil obrovskou přetvářející sílu Sovětského svazu, když jsem žil obvyklým životem sovětského občana, když jsem již nebyl ani hostem, ani slavnostním řečníkem. Později jsem překonal a po dvou letech pobytu pochopil sílu sovětského zřízení a snažil jsem se zapojit do kolektivu. Na prověrce mi bylo správně vyčteno, že však stojím stále stranou. Když potom byl objeven dopis z doby mého počátečního pobytu, ve kterém jsem si stěžoval na nedostatek životního pohodlí, byl jsem právem vyloučen ze strany a poslán do kolonie Interhelpo do střední Asie.⁴

Věnujme se ale nejprve románu *Moskva-hranice* a Weilově charakteristice ciziny, cizinců, domova. Žánrově se ustálilo označení *Moskvy-hranice* za román (klíčový román), ač Václav Černý v dobové kritice upozorňoval na to, že se spíše jedná o tři obrazy, spojené sice jednotou dějiště (tedy Moskvou), jednotou prožívané reality a do jisté míry i jednotou herců, ale odlišným v osobitosti a jedinečnosti ztvárněných lidských osudů a hlavně nesměřující k jednomu společnému mravnímu vyústění, což bychom od románu mohli čekat.⁵

Tematizace ciziny, cizince, cizoty, prvku cizího obecně, je nejsilněji reflektována a upřesňována v první části románu, v první knize, která se věnuje osudům mladé měšťácké židovky Ri. Tato část je také nejrozsáhlejší pasáží díla – co se počtu stránek týče, jedná se vlastně o jeho polovinu. Nesčetněkrát se objevují slovní spojení typu cizí svět, cizí řeč, cizí země, cizinec, cizí lidé, cizota, cizí věci, cizí krajina, cizí občanka, cizí inženýr, Ri se bojí toho, až si s manželem „budou cizí“. Weil opakovaně nejrůznějších derivátů slova cizí zesiluje účinek toho, co chce zachytit především: slovy obtížně popsatelný kontrast dvou světů, vzdálených si k neporozumění vlastně ve všem. V jeho podání pro jednodušší čtenářskou srozumitelnost metaforicky kontrast mezi Evropou a Asií. Onu nemožnost přijmout, akceptovat, pochopit, podporuje tím, že popisy cizoty doprovází i charakterizuje slovy jako nepřátelské, neznámé, lhostejnost, strach, sevření, úzkost, dráždit k odporu apod. Již od první chvíle čtenářské interakce s textem je čtenáři jasné, že si je Ri vědoma, ba jista, že: „[...] těžko bude vůbec v neznámé zemi, podivné, špinavé, nemožné zemi [...]“ Stolz-Hladká v již zmíněné studii upozornila na fakt, že „cizost nových postrevolučních společenských norem je v románu znázorněna jakýmkoli vnějším převlekem, jak textilním, tak jazykovým“. Upozornila na to, že jazyk je zde chápán jako součást většího znakového systému, do kterého patří i šaty; a že změna a labilita norem se v textu odráží právě v oné „cizosti“ věcí a slov.⁶

Kam až může zajít zcela odlišná, „cizí“, nepochopitelná logika života země, která (řečeno s Weilem) „není zemí, nýbrž jen zkratkou – SSSR – a byla dříve Ruskem“, se Jiří Weil měl teprve přesvědčit po vydání svého románu. Jestliže v Rusku během prověrky, která dle Petra Nového neměla daleko k monstroprocesu, protože se odehrála ve dnech hromadného zatýkání po zavraždění Kirova, unikl Jiří Weil oprátce a byl „pouze“ poslán do vyhnanství díky přimluvě českých kolegů (zejména Julia Fučíka, který se za Weila přimluvil a navrhl, aby byl poslán na převýchovu na stavbu Balchaštroje v Kazachstánu; z korespondence Vondráčkové však zároveň vyplývá, že se Fučík na Weilově vyloučení ze

strany aktivně podílel)⁷, pak ti, kdo byli předobrazem Ri a jejího manžela Roberta, tolik štěstí neměli. Podle vzpomínek Jaroslavy Vondráčkové se dostali v době čistek a procesů do soukolí zničujících intrik a byli obviněni ze zrady. Vydání *Moskvy-hranice* jejich situaci ještě zhoršilo a oba byli nakonec popraveni. Jiří Weil se to dozvídá až po válce v době českých procesů, kdy mu Václav Kopecký připomene, že i on má na rukou krev.⁸ Dle svědectví Jaroslavy Vondráčkové se Jiří Weil nebyl schopen z této zprávy a jejího prožitku vzpamatovat a po několika následujících dnech soustředěně pracovat. Tato životní zkušenost se dokonce stala jeho doživotním traumatem.

Ovšem ani literárně kritické reakce doprovázející vydání *Moskvy-hranice* nejsou prosty onoho prvku cizoty, neporozumění, neochoty porozumět. Nejčastěji a mnohokrát opakovaně citovaná zdrucující kritika z pera Weilova přítele Julia Fučíka Pavlačový román o Moskvě⁹ nebyla vlastně přirozenou reakcí kritikovou na vydané dílo, ale politickou objednávkou Klementa Gottwalda. Na tento fakt upozornil v devadesátých letech 20. století v článku *Bezvýznamnost učiněná významem* Josef Vohryzek¹⁰, když zveřejnil, jak mu Jiří Weil osobně popsal vznik Fučíkovy recenze. Právě proto, že Fučík Weilovi během čistek zachránil život, byl právě on po vydání *Moskvy-hranice* předvolán Gottwaldem, aby napsal zničující kritiku. Ještě před jejím vydáním si ale dal s Jiřím Weilem schůzku, celou situaci mu vylíčil a vyslovil předpoklad, že vznik kritiky Weil pochopí, což mu bylo potvrzeno. Weil tedy musel z pera přítele o sobě říct, že „malichernou knihu ‚Moskva-hranice‘ napsal malicherný človíček bez velkých vášní, bez velkých zásad a bez velkého vnitřního rozpětí“, že román sice je „dokument, ano, ale dokument o bezcennosti šosáckého živočicha, o lidském braku, jaký se ještě v těchto dobách pohybuje v našem světě, o příživnickém plevelu, který je dobrý jen k tomu, aby byl vyplet“. To Fučík napsal poté, kdy hrdinu knihy Fischera ztotožnil s Weilem samým (o autobiografických rysech této postavy nebylo nikdy pochyb) a Weilovo vyloučení ze strany objasnil čtenářům slovy, že (omlouvám se za rozsáhlejší citát):

*[...] byl (Weil, pozn. J. V.) zjevným klepařem. Docela prostým, mělkým typem klepaře. A vyloučen byl bez děsivých scén a nikdo ho neproklínal a nikdo po něm neplival a nikdo ho nenazýval nepřitelem lidu. Nikomu to opravdu ani nenapadlo. Sešli se soudruzi a řekli mu prostě a lidsky: jsi malicherný maloměšťáček, který se nehodí do strany, jež vyžaduje lidí celých, uvědomělých, pevných charakterů a jasné vůle. Snaž se růst, snad jednou dorosteš. A Weil poděkoval za dobrou radu, žil v sovětské společnosti a strana mu dala možnost pracovat, poznávat a růst. Snad by byl opravdu vyrostl v člověka, kdyby byl zůstal ještě několik let v zemi socialismu. Ale Weil se po čase vrátil do Prahy. A tak se stal autorem a hrdinou románu Moskva-hranice [...]*¹¹

Přece jen vyšlo několik příznivých kritik románu (Václav Kaplický, František Götz, Bohuslav Mathesius, Václav Černý), ač se i nad tím Fučík v úvodu své kritiky pohoršuje. A nebyl sám – podobně se v *Rudém právu* v roce 1938 v replice na kritiku Bedřicha Václavka v *U Bloku* vyjádřil i Ladislav Štoll. Oba – Fučík i Štoll – se odvolávají na Šaldu, na jeho hledání autorského charakteru. V této souvislosti pak Weilův charakter vykreslují jako pokřivený a „měšťáckým kritikům“ vytýkají, že jej neodhalili. Šaldovo jméno jim však slouží spíše k tomu, aby přidali na váze svým demagogizujícím hodnocením.

Václav Černý v již zmiňované kritice z roku 1937 v závěru textu píše, že Weilovi věří, že vykreslil realitu soudobého života v Rusku. „Věříme rádi, že napsal pravdu. Cítíme to, až nás chvílemi mrazí.

7 Nový, P.: Člověk: Jiří Weil. In: Weil, J.: *Moskva – hranice*. Mladá fronta, Praha 1991, s. 10. Jaroslava Vondráčková, citace z dopisu Janině Staňčákové z roku 1967, korespondence uložena v LA PNP.

8 Vondráčková, J.: *Mrazilo – tálo*, s. 56. Strojopis uložen v LA PNP.

9 Fučík, J.: Pavlačový román o Moskvě. In: *Stati o literatuře*. Svoboda, Praha 1951.

10 Vohryzek, J.: *Bezvýznamnost učiněná významem*. In: *Literární kritiky*. Torst, Praha 1995, s. 251.

11 Fučík, J.: Pavlačový román o Moskvě. In: *Stati o literatuře*. Svoboda, Praha 1951, s. 235.

4 Weil, J.: *Vlastní životopis*. Rkp. LA PNP.

5 Černý, V.: Rusko čistek v české beletrii. In: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 595.

6 Stolz-Hladká, Z.: Jiří Weil a pravdivost slova. *Literární archiv: Narození na přelomu století*. 32–33, 2000–2001, s. 176.

Ale jinak, co se účinků té pravdy týče, Weil neví, co napsal.¹² Toto Černého konstatování se z historického odstupu a s vědomím toho, co po vydání knihy následovalo, jeví jako téměř jasnozřivé. Zároveň je dokladem oné „cizoty mezi vlastními“, která se v době převahy dogmat nad kritickým myšlením stala denní realitou všem, kteří nepřijali stranickým diktátem předepsaný oslavný tón budovatelských nálad.

Ani Bedřich Václavěk však nemohl Weilovi upřít upřímnost vyznání, snad proto jej ve své kritice, která srovnává *Moskvu-hranici* s Jilemnického *Kompasem* v nás svým způsobem omlouval, když napsal, že se stalo „snad proti jeho (Weilově – J. V.) vůli, že nakonec příběh Fischerův působí objektivně jako polemika se sovětským řádem a blíží se argumenty jistým dobře známým tvrzením o protirevoluční a protihumanistické funkci sovětské „byrokracie“.¹³

Jiří Weil bude muset ještě jednou dramaticky prožít outsiderství, odvržení, cizotu uvnitř vlastního národa – to když se kvůli židovskému původu bude muset skrývat a nakonec fingovat svou sebevraždu, aby si zachránil život během druhé světové války.

Je legitimní se v souvislosti s cizincevím ptát po domově. Tolikrát bylo Weilovi v souvislosti s *Moskvou-hranicí* vyčítáno ono „maloměšťácké“ lpění na věcech, na drobnostech, detailu: na kávě, na stříbrných lžičkách, porcelánu či kleštičkách na cukr. Fučík ironicky napsal, co že je „šosáčkovi do všech velkých problémů světa, když se na svět dívá jen dírou v ementálském sýru“. Weil charakterizuje domov právě akcentací detailu. Když se Ri v počátku románu během palestinského dobrodružství vrací z práce unavená, touží po svém pokoji, knihách a klavíru, vonících peřinách, sprše v koupelně a plném koflíku kouřící kávy. A když se pak v Moskvě odhodlává k boji proti Asii (charakterizované jako úskočná, lenivá, nečistá, nestvůrná), vede svůj boj „o Roberta, o své šálky na stole, o květiny ve váze, o čistý ubrus“. Domov, to je pro Weila v první řadě milovaná bytost a pak celá řada jednotlivých detailů, které jej spoluvytvářejí. Weilova hrdinka Ri chvíli pochybuje, jestli za to všechno stojí bojovat, jestli stojí za to bojovat za vzpomínku – odpovídá si však vzápětí sama jednoznačně: „stotisíckrát ano“. Principem boje Weil charakterizuje Ri paradoxně i ve chvíli porážky, ve chvíli, kdy se rozhodne nechat ji přizpůsobit se sovětské společnosti a „vypálit v sobě všechno cizí“. Ono slovo „cizí“ nabývá v kontextu souvětí, v němž je vyřčeno, ale zároveň též celého díla, dvojího významu. Jednak je vlastně paradoxním odkazem k domovu, k tomu, co je vzpomínkou na jinou alternativu života (viz předchozí citát), a zároveň vyvolává ony v úvodu příspěvku zmiňované negativní konotace, když hned v následující větě zmiňovaného souvětí se zdůrazňuje, že „jen bojem je možno splýnout s cizím světem, zasloužit se, dostat se prací do strany“.¹⁴

Domov je v *Moskvě-hranici* nejpřesněji charakterizován v souvislosti s Riiným palestinským snem. Weil jej ústy agitátora, který horuje pro kibucy, vykresluje těmito slovy: „Domov, kde je možno si odpočinout a kde zem bude laskavá, vstoupíš do ní jako do teplé vody, zabalíš se do ní jako do vlněného pláště za nepohody, bude to tvá země, bude se s tebou radovat a zachrání tě, budeš-li klesat únavou“.¹⁵ Je smutnou realitou, že stejně jako hrdinům *Moskvy-hranice*, i Weilovi osobně zůstala taková podoba domova pouze utopickou vidinou.

Literatura

Černý, V.: *Tvorba a osobnost I.* Odeon, Praha 1992.

Fučík, J.: Pavlačový román o Moskvě. In: *Stati o literatuře.* Svoboda, Praha 1951.

Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy.* Český spisovatel, Praha 1995.

Hříbková, H.: Jiří Weil se vrátil. In: *Židovská ročenka 2006/2007.*

Jedličková, A.: Shledávám, chtě chválit skutky božské, že bohové jsou zlí. In: Weil, J.: *Dřevěná lžice.* Mladá fronta, Praha 1991.

Kalista, Z.: *Tváře ve stínu.* Růže, České Budějovice 1969.

Pohorský, M.: *Zlomky a analýzy. Kap. Jistoty a nejistoty Jiřího Weila.* Československý spisovatel, Praha 1990.

Nový, P.: Člověk: Jiří Weil. In: Weil, J.: *Moskva-hranice.* Mladá fronta, Praha 1991.

Stolz-Hladká, Z.: Jiří Weil a pravdivost slova. *Literární archiv: Narození na přelomu století.* 32–33, 2000–2001.

Štědroňová, E.: Weilova Moskva-hranice, významný román české literatury. In: Weil, J.: *Moskva-hranice.* Mladá fronta, Praha 1991.

Václavěk, B.: O člověka a jeho štěstí. In: *Kritické stati z 30. let.* Československý spisovatel, Praha 1975.

Vohryzek, J.: Bezvýznamnost učiněná významem. In: *Literární kritiky.* Torst, Praha 1995.

Vondráčková, J.: *Mrazilo – tálo.* Strojopis uložen v LA PNP. Knižně vydáno v samizdatu v edici Kvart 1979.

Weil, J.: *Vlastní životopis.* Rkp. LA PNP.

12 Černý, V.: Rusko čistek v české beletrii. In: *Tvorba a osobnost I.* Odeon, Praha 1992, s. 596.

13 Václavěk, B.: O člověka a jeho štěstí. In: *Kritické stati z 30. let.* Československý spisovatel, Praha 1975, s. 231.

14 Weil, J.: *Moskva-hranice.* Mladá fronta, Praha 1991, s. 139.

15 Tamtéž, s. 22.

Vnitřní exil v předválečném díle Egona Hostovského

Karla Strnadová

Předválečná tvorba Egona Hostovského tematicky vychází z jeho životních osudů, což je samozřejmě příznačné i pro jeho tvorbu exilovou, které jsme se věnovali v jiném příspěvku.¹ Stejně jako autor trpí i jeho postavy především ztrátou jistot, destrukcí mezilidských vztahů, pocitem vykořeněnosti a samoty. V celém jeho předválečném díle se téma izolace a osamocení člověka ve společnosti, kde vážně schopnost dorozumívání, objevuje v různých obměnách a v různé intenzitě. Postavy v Hostovského předválečných prózách jsou navzájem do značné míry podobné, nelze však hovořit o mechanické tytizaci. Shoda vyplývá z autorova životního pocitu, který vyplouvá na povrch v existenciálně vyhrcozených situacích, jakými jsou pocity neustálého děsu, stísněnosti, neschopnosti mezilidského kontaktu, vědomí konečnosti lidské existence. Člověk trpí při pohledu na rozpad veškerých životních jistot, mezilidských vztahů, hledá způsob, jak se s depresivními stavy vypořádat. Protože se nemá se svou úzkostí komu svěřit, zůstává zcela opuštěn ve svém niterném vězení, stává se vyhnanecem mezi svými.

V dílech z let třicátých se životní skepse a vykořeněnost objevují především u postav determinovaných židovským náboženstvím: povídka *Ghetto v nich* (1928, 1934 v knize *Cesty k pokladům*), romány *Případ profesora Körnera* (1932) a *Dům bez pána* (1937). František Kautman uvádí, že by výskyt těchto pocitů mohl snad být jako u Franze Kafky podmíněn Hostovského židovským původem.²

Povídce *Ghetto v nich* výrazně exponuje téma židovství. Tradice ghetta, chudoba a nespokojenost na jedné straně, láska a bohatství na straně druhé. Mezi tím probíhá život mladého žida, který je už svým původem odsouzen k věčnému sebetřýznění. Židé, věční tuláci, hledající „své“ místo na zemi, jsou vězněni nejen v organizovaných židovských osadách, ale také sami v sobě. Člověk-žid se nedokáže oprostít od obecného názoru, že židé jsou méněcenní. „[...] my židé jsme přes všechno nesmírní slaboši. Hodní politování.“³

Židovství je u Hostovského nazíráno jako nesmazatelné znamení, jehož není radno se zbavovat. Každý se má naučit žít s tím, co je mu dáno. Myslí-li si jedinec, že unikne, pozná tvrdost dna reality, na které bolestně dopadne. Člověk neovlivní minulost, nemůže změnit to, co se stalo, ale zároveň je bezmocný i proti budoucnosti. „Včerejšek je za mými zády jako temná smrt a zítřek se rodí bez mého souhlasu.“⁴

V povídce *Ghetto v nich* je zachycen komplex židovské méněcennosti. Nejen jiní, ale i samotní židé si o sobě myslí, že jsou zřejmě někým podřadnějším. S časovým odstupem vypravuje triadvacetiletý žid Pavel útrapy svého mladého života, spojené nejen s láskou, ale také se srdce drásajícím utrpením, které plynulo z neporozumění otce a syna.

1 Srov. Strnadová, K.: Vnitřní a vnější exil Egona Hostovského. In: Czaplínska, J. – Giergel, S. (eds.): *Od banity do nomady*. Uniwersytet Opolski, Opole 2010, s. 28–34.

2 Srov. Kautman, F.: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Evropský literární klub, Praha 1993, s. 25.

3 Hostovský, E.: *Cesty k pokladům*. Melantrich A. S., Praha 1934, s. 115.

4 Motto od Giovanniho Papiniho, kterým Hostovský uvozuje první kapitolu *Ghetta v nich*. Hostovský, E.: *Cesty k pokladům*. Melantrich A. S., Praha 1934, s. 95.

Už v prvotině Egona Hostovského, cyklu povídek *Zavřené dveře* (1926), má důležitou roli při ovlivňování protagonisty žena. V povídce *Návrat* představuje pro hrdinu lék proti samotě. „Žena! Její vztažené ruce usnuly, vydechla na ně svou holubičí duši. Všechna jeho dřívější touha se zděšeně ukryla kdesi v koutku co cizinec. A žena tu stála jako strom, poskytující úkryt všemu ptačtvu nebeskému.“⁵ V povídce *Komedianti* vystupuje žena ve dvou základních podobách, které se v různých obměnách objevují i v ostatních dílech Egona Hostovského – jako symbol lásky tělesné a duševní.⁶

Motiv lásky, vztahu, bez něhož je život ztracen, je také základním prvkem povídek v knize *Tři starci* (1938). V prostorách klášterní zahrady si tři starci uvědomují dějovou bohatost a zároveň citovou prázdnotu svých prožitých dní. Povídka *Příběh básníka Zdeňka Ondříka* odkrývá nejniternější lidské pocity a pudy. Lidé žijící na osamělém dvorci umírají strachem před „velkým tichem“, tedy svým vnitřním životem. Bojí se přiznat konečnost své existence, smrt. Ideál života pro ně představují šílené orgie – „barevný vítr“, každou noc začínají nový život v náručí dívky Kateřiny, která patřila všem. Pouze pud sebezáchovy přivádí básníka k rezignaci na tento způsob života.⁷

Milostné poblouznění Jany Karenové v povídce *Ghetto v nich* nakonec zničí její skutečný přístup k židům, uvěří prolhanému otci. „... žid pro mne zůstane vždy židem.“⁸ Pavel je vězněn ve svém „vnitřním ghettu“ – pro svůj sen o velké lásce zapře vlastního otce, a to kvůli někomu, kdo jím opovrhne.

[...] my podivnější snilkové z Židovských ulic a z rozbořených ghett jsme jiní než ostatní židé. Nemáme v sobě mravního zákona! Máme jen žízeň, kosmickou věčnou žízeň po lásce. A za ukojení této žízně zapsali bychom duši ďáblu! V desíti minutách jsem prodal své sebevědomí, pokud jsem kdy jaké měl, prodal jsem i čest vlastního otce za několik vlídných slov a pohledů. Takoví jsme my podivní z Židovských ulic.⁹

Nakonec si uvědomí svůj egoismus, kvůli kterému nedokázal nalézt vztah k otci. Základním motivem povídky je touha vykročit z osamocení, přičemž je předem dáno vědomí její nesplnitelnosti. Sen o nalezení pokladů života zůstává nesplněn. Hostovského hrdina je uchýlen do svého nitra a pasivně přijímá okolí. Se světem se nevyrovnává žádným činem, nýbrž depresivní krizí. Přes všechny pocity nedocenenosti touží po silném životě, ale nečinně čeká, až k němu sestoupí.

V románu *Případ profesora Körnera* (1932) je hlavním hrdinou také žid. Učitel zeměpisu a matematiky Karel Körner žije pouze v očekávání, že dostane odněkud, od někoho osudovou ránu. Jako nemocný člověk očekává zhoršení svého zdravotního stavu, jako manžel nevěru, jako učitel nenávisť studentů. Okolní svět pro něj zosobňují tři postavy: doktor Petr Oswald, žena Marta a student Holšík.

Postava Karla Körnera představuje nesamostatného sebetřýznitelského žida, který se přesto snaží prolomit zdi své samoty a najít cestu k lidem. Ze svého nitra buduje ke svým bližním mosty, které jsou znovu a znovu strhávány neporozuměním. Žid je zachycen jako slabošská povaha, nacházející útěchu ve snění.

Díky ohraničenému prostoru, v němž se pohybuje, je Karel Körner překvapován skutečností. Realita v něm vzbuzuje nepochopení, ale i zájem. Rány skutečnosti jej nutí opouštět svůj svět kladných hrdinů. Posléze odhaluje jejich skutečné masky. Jeho ideály se hrouťí: přítel Oswald mu svádí ženu, student Holšík se zahazuje s vypočítavou prostitutkou.

5 Hostovský, E.: *Zavřené dveře*. V. Horák a spol., Praha 1926, s. 11.

6 Srov. Hostovský, E.: *Zavřené dveře*. V. Horák a spol., Praha 1926, s. 19.

7 „Jsou dvě lásky na zemi, a pro jednu z nich se musí člověk rozhodnout. Jak říkám – dvě navzájem nesmiřitelné lásky: barevný vítr a velké ticho. Já jsem se nakonec rozhodl pro velké ticho. Nic jsem neztratil a všechno získal. Tak tak, jen jedna láska čeká na člověka: barevný vítr anebo velké ticho.“ Hostovský, E.: *Tři starci*. In: Hostovský, E.: *Drobné prózy*. Akropolis, Praha 1997, s. 201.

8 Hostovský, E.: *Cesty k pokladům*. Melantrich A. S., Praha 1934, s. 124.

9 Tamtéž, s. 139.

Vědomí blízkého skonu přináší Karlu Körnerovi jiný pohled na vnímání času. „Slyšel odbíjení hodin a toto odkapávání a ubývání času, jenž náhle byl ohraničen, tížilo jako mūra.“¹⁰ V situacích, kdy mizí představy o budoucnosti, zde leží jen hniloba přítomnosti, čas ztratí svůj přirozený rytmus, jeho krok začne pokulhávat. Konečnost lidského bytí vyvolává existenciální úzkost z každého nadcházejícího dne, z každé další minuty.

Dlouhodobá myšlenka vlastní smrti přináší profesorovi posléze usmíření. Může teď sledovat lidi bez jejich pomyslných pretvárek, pomalu odhaluje tajemství lidského života. Zbaven všech lidských slabostí a neudů, zcela očištěn začíná přijímat nový život. Žije přítomností, ne budoucností, naplněn svým vnitřním životem, žije jen pro sebe, obklopen existenciálními otázkami svého dosavadního bytí, z nichž plynula pouze bezcílá nevědomost. Pravda nakonec přinesla většinu postav rozhršení. Jen profesor Körner se nezměnil. Smrt mu vrátila ženu, přítele a zbavila ho toho nejděsivějšího lidského utrpení, samoty. „[...] všechno má svůj smysl a význam [...] ve všem je utajený řád.“¹¹ Nakonec poznal smysl svého života, cíl své cesty. „[...] nebyl jsem zbytečný [...]“.¹²

Román *Dům bez pána* (1937) vznikl pod dojmem poznání ortodoxních chasidů, za nimiž se Egon Hostovský vypravil s Jiřím Langrem na Podkarpatskou Rus a do Polska. Pod povrchním zdáním podivné a spořádané židovské rodiny a příbuzenského souladu se tajemně odkrývá jen vzájemná nevědomost a nepřátelská ostražitost. Otázka po hledání smyslu a podoby lidské existence, kdy se člověk sám sobě pomalu odcizuje a mezi ním a světem se vytváří propast, je propojena s množstvím tradiční židovské symboliky, chasidskými legendami, otázkou židovského osudu v současném světě.

Vyprávění se neustále v cyklickém kruhu točí kolem hrdinova návratu do rodného domu, jenž musí být prodán. Dějový tok rozbíhající se do několika epizod je potlačován psychologickými rovinami díla. Hostovský se spíše snaží na pozadí příběhu zachytit charakter vypravěče Emila Adlera i ostatních protagonistů. Na rozdíl od dřívějších děl je zde již patrný určitý přerod v autorově tvorbě. Zachycena je celá rodina, nikoliv pouze jedinec.

Stěžejní motiv díla představuje návrat a nalezení. Jde tedy o jistý druh pouti, jež má vést k určitému cíli. Hledání smyslu lidské existence, porozumění, skutečných pevných vztahů, vlastní totožnosti – to vše se skrývá pod zdánlivě hlavní akcí děje románu *Dům bez pána*, pátráním sourozenců Adlerových po otcově odkazu. Celá kauza se mění v hledání sebe sama a v hledání klíče, který by otevřel skleněné zámky, jež si mezi sebou sourozenci vystavěli.

Hlavní postava, Emil Adler, prodělává v díle určitý přerod své osobnosti. Bezvýznamný úředník, starající se jen o svou vlastní spokojenost, prodlévající vedle ženy Kláry stereotypním, bezbarvým způsobem, se po příjezdu do domovského kraje začíná ve svém životě až přespříliš „šťourat“. Moc domova, místa dětských snů, porozumění a nadějí, osudově zasahuje do jeho života. Pomalu se ze zmateného snílka, který neví, co od života chce, stává vášnivý, sobecký dobrodruh a celou svou proměnu završuje jako chápající sourozenec.

Důležité postavení v románu zaujímá téma rodného domu. Domov, bod, ke kterému se lidé vrací, jsou-li zahlceni ve světě nejistotou, a který je nutné hledat, když se vzdaluje, je znakem jistoty. Obydlí má ale v díle také funkci určitého vězení duše, hrdina jako by nemohl toto místo přizrák, které ho zde pronásledují na každém kroku, opustit, tak jako nemůže uniknout sám sobě. V domě a v jeho omezeném prostoru můžeme pozorovat hrdinovu uzavřenost a spoutanost. „Vrazil jsem hlavou do zdi a chvíli slepě a marně tápal kolem sebe. Zase jsem se vrátil na lože. Ach. Ach! Tady někde je vina, tady, v tomhle bezvýchoďném domě, z něhož jsme odešli jen zdánlivě.“¹³

10 Hostovský, E.: *Případ profesora Körnera*. Akropolis, Praha 2001, s. 144.

11 Tamtéž, s. 283.

12 Tamtéž, s. 285.

13 Hostovský, E.: *Dům bez pána*. ERM, Praha 1994, s. 115.

V rodném domě se scházejí členové rodinného klanu, zde hledají oporu pro své jinak prázdné, samotářské a zmatené životy. Sourozenci Adlerovi se ale jeden druhému vzdalují, porozumění mezi nimi se vytrácí. Vzájemně jsou si záhadou se svým tajemstvím a zároveň jsou pro ně stejně tajemné i jejich vlastní životy. Každý z nich má ten svůj, ve kterém se cítí sám, zbytečný, niterně rozpolcený. Do toho všeho se míchají obrazy, v nichž se prolíná ortodoxní židovství se zbytky dětské fantazie. Neschopnost pohnout se z tohoto stavu navozuje čím dál tím větší netečnost, snaha problémy řešit se snižuje. Impulzem k tomu, aby nejskrytější pocity postav vypluly na povrch, je úvaha o možném prodeji rodného domu. Místo jejich dětských her, lásky a harmonie má najednou zmizet. Rozhodnou se, že jej neprodají a najdou cestu k řešení bolístek, které každého z nich trýzní.¹⁴ Začíná se objevovat spousta otázek a žádné odpovědi. Emil je vtažen do zápasu mnoha nevysvětlitelných dotazů, které ho svazují. Jak má pátrat po smyslu životů svých sourozenců, když nerozumí ani tomu vlastnímu?

Richard Adler, postava ze záhrobí, je neustále přítomen ve svém domě, u svých blízkých. I z onoho světa ovlivňuje osudy svých dětí, které na cestě životem zbloudily. Vše, co se v domě děje, má zbloudilce navrátit zpět, ukázat jim správný směr. Největším přáním otce a zároveň jeho odkazem bylo, aby se děti k sobě navzájem nikdy neobracely zády, aby si byly oporou.¹⁵ Nakonec toho s jeho pomocí dosáhnou. Všichni čtyři zcela zmoženi svými životy se mimo rodný dům otevírají jeden druhému, poslouchají se a zbavují se tak dlouhotrvající tíže samoty.

V románu *Ztracený stín* (1931) se objevují všechny motivy z dřívějších děl Egona Hostovského, rozdíl spočívá v míře jejich zobecnění. Autor už se neomezuje na jeden převažující determinující fakt, ani na hranice rasy.

Román zachycuje člověka ve zmechanizovaném světě, který se chce zbavit pout a dosáhnout „cíle své cesty“. Není schopen se postavit světu kolem sebe se svou pravou tváří, proto tvoří dvojníka, sebe s maskou přetvářky a klamu.

Na první pohled je úředník Josef Bašek úspěšným, bohatým mužem, ale v hloubi duše se pod škraboškou mrzké lži choulí slabý, zcela osamocený jedinec, který neví, co s životem, jak jej naplnit. Hrdina je obklopen stereotypem. Prostory textilního závodu Globus člověka polapí a posléze zlikvidují jeho samostatné myšlení, jeho touhy a přání.

Práce, kterou jsme byli pověřeni, nevyžadovala většinou přemýšlení. Vedle mne sedící světlovlasá, poněkud šilhavá dívka opisovala osm hodin denně adresy na obálky, telefonista si hrál celý den se sluchátkem a zapojovací deskou, já jsem zaznamenával do veliké, tlusté knihy dodávky bavlny a příze – atd.¹⁶

Továrna Globus označuje prostor, z něhož není úniku. Paradoxně její název nese jméno modelu Země. Do tohoto světa, plného intrik a mašinérie, nemá nikdo cizí přístup. Ředitel si své loutky vybírá sám, ovládá jejich životy, dělá si s nimi, co uzná za vhodné. Proti tomuto světu je jakákoliv revolta předem prohraná.

Pohybujeme se na rozhraní dvou světů, a to skutečného, který přináší deprese, zklamání, a světa vytvořeného v mysli jedince, světa vnitřního, založeného zejména na vzpomínkách, představách a snech. Prostřednictvím hry se pokouší hrdina své sny naplnit, touží, aby se ony staly skutečností a realita naopak pouhým preludem. Jeho představy hraničí až s patologickými jevy. Josef Bašek v sobě žije myšlenku, že existuje jeho bojovnější a bojácnější kopie, dvojník, který v těle osamělého ubožáka jen čeká na svou příležitost. V jednom těle spolu žijí pravý Josef Bašek, člověk s citlivou duší a se smyslem

pro spravedlnost, který neunáší podvodné jednání a manipulace, a jeho stín toužící po zisku lepšího postavení za jakoukoliv cenu, a oba svádějí boj na život a na smrt. Mysl člověka je roztříštěna a bez pomoci nemůže být opět scelena. Dvojník zahrnuje vše, co úředník Josef Bašek postrádá – rozhodnost, dravost jít za svým cílem. „Od této chvíle jsem rozdvojen, nikdy nedokáži sevřít v obou pěstech osudy lidí, protože jenom jedna část mého já dokáže chopit se moci! V nově zrozeném Josefu Baškovi bude totiž věčně žít jeho dvojník z minulosti – ten ponížený, urážený a nesmělý tvor...!“¹⁷

Josef Bašek nedokáže přijmout svou vinu za lži, které napáchal. Jeho sobectví dosahuje vrcholu, když za viníky svých skutků označuje lidi kolem. Není schopen nést následky činů, které jej měly zachránit. Na pokraji zkázy si uvědomí své chyby.¹⁸ Únik před zmechanizovaným světem se posléze proměňuje v únik před sebou samým, přesněji řečeno před ošklivostí a nenávistí, která dlouho zraje v duši člověka a někdy se může nekontrolovatelně dostat až na povrch. Jeho vnitřní dvojník poté, co okusil slast moci, ji touží mít trvale. Stín zmizí, jakmile je sen dosněn. S prohrou v zápase o moc přichází k Josefovi lidské vítězství. Dobrovolným přijetím svého selhání ztrácí to nejhruznější, co v něm mohla bezcitná společnost probudit, ztrácí svůj vnitřní stín. „Tudy právě prošla smrt, dotkla se mne, dýchlá na mne. Raneček kostí svázaný pruhy bolesti. Obnažené nervy bez myslícího centra... Ztratil jsem svůj vnitřní stín.“¹⁹

Motiv dětství je v tvorbě Egona Hostovského nejvíce uplatněn v románech *Černá tlupa* (1933) a *Žhár* (1935). V obou dílech proti sobě stojí nekompromisně svět dětí a svět dospělých. Základní rodinné vztahy jsou odděleny bariérou nepochopení.

V románu *Černá tlupa* se příběh tajně skupiny stává podobou světa, v němž se fantastické hry dětí o svobodě stávají obrazem marnosti lidského života, bezmocnosti. „Tak se ve velkém chaosu doby sešly v bratrské shodě dvě bytosti: blázen a dítě. A také příběh, který vám dnes vypravuji, je příběhem právě těch dvou. Mluvím o hrách a bláznovství. Nicméně však, kdo uměl kdy rozlišit hru dětí od života dospělých a pravou tvář jejich moudrosti od pravdy bláznovy?“²⁰

Život ústřední postavy Jiřího Karneta se v pravém smyslu započal až v osmi letech. Do té doby, chorobou upoután na lůžku, znal jen stěny svého dětského pokojíku a výhled z okna. Vykročení do skutečného světa představuje veliký zlom, sny podmaněné dítě se s každodenní šedi dnů nedokáže vypořádat. Hledá něco za tajemnou clonou, kterou před něj postavili dospělí, a jsou tudíž špatní a zlí. Po svém „druhém zrození“ Jiří Karnet brání svůj svět fantazie před zevšedněním. Poddává se robinsonovskému snu o ostrově svobody, který podsouvá primitivním zdivočelým hochům a bláznovi. Utopen ve své fantazii nedokáže pochopit smutek svého otce odcházejícího do války. Propast vzájemného neporozumění je příliš hluboká.

Po příjezdu ke svému dědečkovi se hrdina ocitá v krajině svých představ. V samotářském prostoru dědečkova domu propadá svým preludům. Válka se stává prostředím jeho her. K uskutečnění svého snu kolem sebe po vzoru válečných zelených gard dospělých shromažďuje hordu chlapců, kterou nazve Černou tlupou. Ta se pouští do předem marného boje proti dospělým za zachování svobody. Realita se mu natolik vzdaluje, že si z dospělých rozumí pouze s dědečkem, jemuž stáří vrátilo dětský pohled na svět.

Svět dětí je velice blízký světu bláznů. I Karnetův dědeček stojí na pokraji šílenství. Samota představuje pro dítě i pro starce útočiště před nechápavým okolím. „Samota byla velká přítelkyně, která

17 Hostovský, E.: *Ztracený stín*. Akropolis, Praha 2001, s. 48.

18 „Kam vlastně utíkám? – Teprve nyní jsem si uvědomil, že jdu docela opačným směrem.“ Tamtéž, s. 73.

19 Tamtéž, s. 129.

20 Hostovský, E.: *Černá tlupa*. ERM, Praha 1995, s. 92.

14 Srov. Kautman, F.: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Evropský literární klub, Praha 1993, s. 117.

15 Srov. Hostovský, E.: *Dům bez pána*. ERM, Praha 1994, s. 157.

16 Hostovský, E.: *Ztracený stín*. Akropolis, Praha 2001, s. 16.

dovedla Jiřího naučit nejkrásnějším hrám[...]²¹ Ve svých snech unikají realitě, odcizují se tak společnosti, ale naopak zmenšují odcizení mezi sebou navzájem. Starý Karnet je realitou ubíjen, procitnutí z představy o existenci dobra ve světě způsobuje, že upadá hlouběji a hlouběji do tmy pomatenosti. Komplex méněcennosti u něj způsobí absolutní rozklad sebevědomí a následně šílenství.

Dětský svět tvořící groteskní zrcadlo světa dospělých se objevuje také v románu *Žhář*. Konfrontace světa dětí a dospělých na pozadí dokreslena válečným stavem přechází v podobenství o ztrátě vzájemného porozumění. „Ale v našem věku babylonského zmatení jazyků, kdy stále méně a méně rozumí kraj kraji těže země a člověk člověku téhož rodu, bojím se více o dorozumění než o řeč.“²²

Severočeské maloměsto Zbečnov se utápí v každodennosti a stereotypu života svých obyvatel, kterému podléhá také rodina hostinského Josefa Simona. Čtyřčlenná rodina přežívá v prázdnotě a neporozumění. Osamocení jedinec smysl svého bytí vidí pouze ve svém tajemství. V druhé polovině třicátých let, v níž se děj odehrává, se země nachází v hospodářské krizi a žije ve strachu před válečným nebezpečím, které v románu zosobňují Němci. Nacházející zlo signalizují ohně, jež fašisté zapalují. Silné požáry planou také v lidských nitrech, kde ničí lidské city.

Hlavní postava, patnáctiletý Kamil Simon, začíná pociťovat nedostatek sdílnosti, a to nejen v rodinném kruhu, ale také mezi lidmi navštěvujícími hostinec. Dětská duše je ubíjena vzájemným nedorozuměním s matkou a sestrou (srov. román *Dům bez pána*), dětské sny se hrouťí prozřením a pochopením pravé skutečnosti. Hlavním impulzem k odkrytí lidské přetvářky se pro Kamila stává milostné zklamání. Když ho využije a pak odvrhne panovačná dospívající Dora, je vytržen z bezstarostného snění a upadá do bolestných pocitů zbytečnosti. Nejen kvůli vlastní bolesti, ale rovněž kvůli ostatním protagonistům, kterým chce aktivním činem otevřít oči, přivolává na scénu žháře, hrdinu. Tajemství, plynoucí z dobrodružného odhalování identity záhadného paliče, je umocněno tajemstvím v lidských srdcích.

Děti jsou protagonisty také v povídce *Modré světlo* z knihy *Cesty k pokladům* (1934). Hrdina se ve vzpomínkách vrací k době svého dětství, kdy měl ještě sílu svůj život změnit, protože byl jako každé dítě plný ideálů.

*Ano, ano, byl to tehdy čas velkých deziluzí, nicméně každou deziluzi předchází víra. Bohužel pět roků po příběhu modrého sklíčka, v době, o níž vypravuji, nebylo ve věřit, nebylo se nač těšit, nebylo tedy ani z čeho vystřízlivět. A dospěje-li člověk ve své bídě takhle daleko – pak vzpomíná rád i na svá zklamání.*²³

Také v této povídce je dětský svět nerozlučně spjat s tajemstvím. Hlavní aktéři, dva kluci, vzdorují přehlíženosti a nepochopení od dospělých svými pohádkovými představami, z nichž jsou neustále vytrhováni. V cestě k pokladu a jeho zisku vidí naději na svou lepší budoucnost.

I dítě může být ze svého jinak bezstarostného života vytrženo drsnou realitou. O to více se pak snaží dosáhnout opětovného štěstí, na které mu v mysli neustále vyvstávají vzpomínky. Předpokladem úniku je tedy vědomí toho, že existuje či existovalo něco pevnějšího, hodnotnějšího.

S Franzem Kafkou má Egon Hostovský společné mísení vyprávěcí roviny reálné a snové, které neustále přecházejí jedna v druhou, aniž stačí čtenář moment přechodu postihnout. A také líčení existenciálních situací úzkosti a hrůzy. V této souvislosti se u Egona Hostovského píše o dvojí rovině: „věcně reálné“ a „fantazijně symbolické“.²⁴ Dětský sen se od dospělého liší především tím, že se dospělí ve snech vracejí právě často do dob dětství. Snem unikají lidé z přítomnosti do budoucnosti či

minulosti, sen je „kusem života“, který „touží být životem“.²⁵ Obě roviny existují významově nezávisle na sobě, dochází k jejich krátkým, ale pravidelným střetům.

V povídce *Pan Lorenz* z knihy *Cesty k pokladům* bratr hlavní postavy Jindřich tak intenzivně touží uniknout přízemním existenciálním starostem, prchnout do exotických krajín, že bezmyšlenkovitě přijímá letenku do říše svých snů. V celé povídce neustále svádějí urputný boj dimenze představ a skutečnosti, jehož představitelem je postava pana Lorenze. Postava, kterou lze označit za mystickou (srov. román *Dům bez pána*), vzbuzuje v Jindřichovi a skrze něj v jeho bratrovi možnost realizování jejich snu.

Ve všech zmiňovaných dílech Egona Hostovského se v různých intencích pohybujeme ve dvou střídaně se proplétajících rovinách, snové, fantazijní a skutečné. Dva světy, které si člověk vlastně vytváří sám. Snové prostředí existuje pouze v jeho mysli, může z něj vypudit všechny záblesky zla, pocity a stavy, od nichž se chce oprostít a vytvořit si harmonii, ale nikdy se nemůže do svého bezelstného ráje ukrýt zcela před drsnou tváří reality. Neuteče, má možnost se jen znovu a znovu skrývat a být stále nacházen.

Objeví-li se možnost uniknout, vrhá se po ní člověk s dravou, lačnou chtivostí. Často ale nedokáže s tak rychle nabytou krátkodobou svobodou cokoli podniknout a upadá opětovně do existenciálních stavů úzkosti.

Egon Hostovský se důsledně zaměřuje nejen na nitro člověka, ale i na jeho determinaci ve společnosti. Jeho díla jsou postavena především na dvou základních tematických pilířích: člověk a jeho vztah k okolnímu světu – a člověk a jeho vztah k sobě samotnému.

Postupem času autor pohled do nitra svých hrdinů zdokonalil, jejich osudy doplnil o dobrodružný příběh nabývající obecnější platnosti v otázkách psychologické a mravní problematiky lidského soužití. Postavy pozdějších děl Egona Hostovského se od předcházejících liší především hlubší povahokresbou, bohatšími a složitějšími společenskými vztahy. Vyvíjí se i motiv dvojníka. Člověk trpící dvojníkem, který je v něm (román *Ztracený stín*), nebo kterého vidí v jiných lidech (román *Případ profesora Körnera*), strádá skutečností věcí.

Skutečnost, že Egon Hostovský pracuje vždy s několika významovými rovinami, je pro něj typická. Pod rouškou tajemství se pohybujeme na rozhraní roviny snové a reálné, které nejsou od sebe vždy zcela odlišitelné. Ve svých prvních prózách tematizoval autor víc židovství a z něho plynoucí vnitřní exil, v dalších dílech pak tento vnitřní exil postupně zobecnil, rozšířil mimo židovskou komunitu, ukázal jako univerzální pocit. V době autorovy dvojí emigrace (březen 1939, únor 1948) se pak pocit vnitřního vyhnanství násobí faktickým opuštěním milované vlasti. Autor i jeho postavy se tak natrvalo stali bloudícími cizinci.²⁶ V jeho tvorbě se pak odrážejí všechny útrapy lidského vyhnance, který se nikdy nedokázal zcela ztotožnit s cizím prostředím. Jsou to příběhy emigrantů v doslovném i obrazném smyslu, tedy vyhnanců z prostředí, v němž žijí, kteří bloudí sami v sobě i mezi ostatními bez porozumění spřízněné duše, bez jistoty domova.

Literatura

Černý, V.: O Egonu Hostovském. *Listy pro umění a kritiku*, 1, 1933, č. 16.

Holý, J.: Psychologický román. In: *Česká literatura 1910–1945*. SPN, Praha 1991.

²⁵ Srov. Černý, V.: O Egonu Hostovském. *Listy pro umění a kritiku*, 1, 1933, č. 16, s. 498.

²⁶ Srov. Papoušek, V.: *Egon Hostovský*. Nakladatelství H & H, Praha 1996, s. 22nn.

²¹ Tamtéž, s. 22.

²² Hostovský, E.: *Žhář*. ERM, Praha 1995, s. 168.

²³ Hostovský, E.: *Cesty k pokladům*. Melantrich A. S., Praha 1934, s. 84.

²⁴ Srov. Holý, J.: Psychologický román. In: *Česká literatura 1910–1945*. SPN, Praha 1991, s. 67.

- Hostovský, E.: *Cesty k pokladům*. Melantrich A. S., Praha 1934.
- Hostovský, E.: *Černá tlupa*. ERM, Praha 1995.
- Hostovský, E.: *Dům bez pána*. ERM, Praha 1994.
- Hostovský, E.: *Případ profesora Körnera*. Akropolis, Praha 2001.
- Hostovský, E.: Tři starci. In: Týž: *Drobné prózy*. Akropolis, Praha 1997
- Hostovský, E.: *Zavřené dveře*. V. Horák a spol., Praha 1926.
- Hostovský, E.: *Ztracený stín*. Akropolis, Praha 2001.
- Hostovský, E.: *Žhář*. ERM, Praha 1995.
- Kautman, F.: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Evropský literární klub, Praha 1993.
- Papoušek, V.: *Egon Hostovský*. Nakladatelství H & H, Praha 1996.
- Strnadová, K.: Vnitřní a vnější exil Egona Hostovského. In: Czaplínska, J. – Giergel, S. (eds.): *Od banity do nomady*. Uniwersytet Opolski, Opole 2010, s. 28–34.

Paratexty česky vydané exilové tvorby E. Hostovského (Listy z vyhnanství, Dobročinný večírek)

Lenka Müllerová

Emigrace je specifickou životní situací člověka, jež je pro jedince obzvláště obtížná. Náhlé, často nedobrovolné, dlouhodobé a většinou trvalé opuštění dosavadního prostředí, vlasti, okruhu rodiny, přátel i spolupracovníků je nahrazeno prostředím novým, neznámým, jazykově odlišným, v němž je nutné se opětovně přizpůsobit a sžít se s jinými lidmi, s odlišnou kulturou, s novými tradicemi i jiným způsobem myšlení a chování. Schopnost adaptace na odlišný společenský systém je ovlivněna nejen subjektem jedince, ale také vnějšími vlivy a dalšími okolnostmi, k nimž náleží například pokles ve společenském či pracovním zařazení, ztráta možnosti uspokojovat potřeby a zájmy v novém prostředí, ale také přerušování kontaktu s domovem a stesk po „ztracené“ vlasti a kořenech života. Jedním ze způsobů kompenzace naznačených pocitů a prožitků spisovatele – emigranta je tematizace vzpomínek na bývalou vlast či reflexe aktuálních témat exilu (např. tvorba Škvoreckého, Hostovského, Kundery, Beneše, Nováka, Vejvody, Třešňáka aj.). Literární produkce autorů byla vydávána jednak v exilových, případně samizdatových nakladatelstvích, jednak vycházela u nakladatelů oficiálních, a to v dobách, kdy docházelo k uvolnění či pádu režimu. Paratextové vybavení zmíněných edičních počinů bylo ovlivněno nejen tematikou a poetikou díla, ale také postavením nakladatele v knižním světě a zvolenou strategií vydavatelství (potenciální čtenáři, kontext díla, osobnost autora a pozoruhodnost jeho životních peripetií, specifika exilových vln, dobový zájem recipientů o určitý typ četby či případně další mediální zpracování díla apod.). Všechny uvedené aspekty jsou patrné i v paratextové komunikaci knižní produkce Hostovského exilové tvorby – v *Listech z vyhnanství* a v *Dobročinném večířku*.

Jedním z frekventovaných prvků paratextové komunikace uvedené literární produkce je fakt exilové životní zkušenosti autora. Hostovského exil můžeme považovat za vyhnanství dvojího druhu – reálné i literární. Pocit vykořenění, osamění a izolace prožíval Hostovský již ve své vlasti nejen jako syn židovského otce, podivína, o němž autor posléze píše: „Otec byl společensky (nebo chcete-li třídě) nezařaditelný“¹, ale také při pozdějším skutečném odchodu do USA. Autor pobýval v exilu dvakrát – poprvé na přelomu čtyřicátých let, podruhé od roku 1948 až do své smrti. Oba pobyty v zahraničí jsou vyplněny jeho četnou literární aktivitou, v níž tvůrce hledal rovnováhu mezi člověkem a světem, vinou a odpovědností, osciloval mezi sympatiemi k nové vlasti a rostoucími obavami z ní, stavěl své literární hrdiny do takových životních situací, které je nutily prokazovat svoji existenciální dimenzi žití. *Listy z vyhnanství*, jedna ze tří knih prvního autorova exilového období, mají ve spisovatelově díle specifické postavení. Hostovského poetika, známá již z předchozí tvorby, je zde porušována – dochází k uvolnění sevřené dějové linie, k lyrizaci vypravěčovy promluvy, k potlačení ironických akcentů a naopak ke zvýšení frekvence výskytu autobiografických prvků a pojmenování konkrétních reálií.² *Dobročinný večířek*, román z druhého exilového období Egona Hostovského, je podobenstvím bib-

1 Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H&H, Jinočany 1996, s. 24.

2 Podrobně se Hostovského dílem zabývá Vladimír Papoušek. Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H&H, Jinočany 1996, s. 98.

lických obrazů zkázy, osamělosti, labyrintu, bloudění. Dílo nemá protagonistu, ale jeho fikční svět je jakýmsi jevištěm, jímž procházejí aktéři hry, odehrají svůj part a ztrácejí se opět v zákulisí. Divák sleduje tuto nepřetržitou divadelní hru a skládá si mozaiku lidského dění, analogií jednotlivých aktů, příčin a následků. Obraz odcizeného světa a izolovanosti lidského osudu zde dosahuje svého vrcholu. V prvním plánu zde nestojí absolutizující systémy jako původce dehumanizace světa, ale sám fakt tohoto procesu.³ Obě knihy reprezentují pokaždé jiné tvůrčí (i lidské) exilové období Hostovského a jsou významnými literárními počiny, jež umožňují nakladateli dostatek příležitostí k propagaci díla, pramenící z autorovy poetiky, tematizace exilových zkušeností, literárního a společenského kontextu, čtenářského i expertního ohlasu na Hostovského tvorbu aj.

Tematizace exilu je vedle prvotního kompenzačního charakteru, umožňujícího reflektovat tísnivé pocity autorů-emigrantů, potenciálním paratextovým lákadlem pro budoucí čtenáře – krajany s identickou či velmi podobnou životní zkušeností, kteří hledají informace a postupy, jak se zorientovat v novém prostředí a především uspět v něm, též pro další čtenáře z nového autorova prostředí (např. amerického), jež jsou vybaveni příslušnou jazykovou znalostí a zajímá je jinakost života v jejich vlasti, či pro recipienty z bývalé země tvůrce. V exilovém prostředí však ve většině případů nešlo o trvaleji probuzený zájem o českou literaturu (a tato okolnost se netýkala pouze tvorby Egona Hostovského), ale spíše o časově omezenou potřebu příjemců recipovat témata a motivy aktuální, atraktivní, módní či dobově přitažlivá. Svědčí o tom pozitivní expertní ohlas Hostovského děl, avšak vlažný přístup recipientské obce⁴.

Dalším významným faktorem ovlivňujícím paratextovou komunikaci Hostovského tvorby se čtenářem je postavení jeho nakladatele ve sféře knižní kultury. Exilová nakladatelství se při produkci českých knih potýkala s obrovským rizikem a ekonomickými problémy, neboť potenciální skupina čtenářů utvořená v exilu nebyla příliš početná, byť byla rozmanitější než v bývalé vlasti autora. S obdobným problémem se potýkala i česká nakladatelství, která se rozhodla vydat Hostovského obě díla u nás v šedesátých a devadesátých letech. Počáteční velký zájem o do té doby nedostupnou literaturu byl posléze vystřídán obdobím totalitní cenzurní kontroly edičních počínů (v šedesátých letech došlo díky politické situaci spíše k pouhým náznakům vydávání Hostovského knih) či přesunem zájmu čtenářů k jiným knihám (v devadesátých letech). Zejména polistopadový knižní trh se stal pro nakladatele po několika úspěšných letech fungování vysoce konkurenčním, a tím i přinášejícím výrazné ekonomické potíže zejména těm subjektům, jejichž knihy nenacházely dlouhodobě dostatek čtenářů. Tuto skutečnost potvrzuje i způsob vydávání Spisů Egona Hostovského v devadesátých a pozdějších letech. Projekt velkoryse zahájilo nakladatelství ERM (název je zkratkou Edice Romana Mikyšky) v roce 1994 a do doby svého zániku v roce 1997 stačilo vydat pouze 4 svazky. Rozpracovanou ediční řadu, na niž se editorský podílela Olga Hostovská, posléze převzala nakladatelství Akropolis a Nakladatelství Franze Kafky. Nicméně situace knižního trhu ukazuje, že fakt nepřístupnosti, zakázanosti díla či autora, případně jeho kontroverzního působení v novém literárním kontextu jsou vedle apelační, sjednocující a vlastenecké funkce v exilovém prostředí důležitými a v propagaci knihy využitelnými momenty nakladatelských strategií.

Jiným podstatným aspektem, který ovlivňuje paratextovou komunikaci nakladatele, je na rozdíl od například polského recipienta odlišný vztah českého jedince k emigraci a k exilu. Negativní naladění a podezřívavost českého národa jsou ovlivněny nejen historickým vývojem emigrace a pozvolným růstem českého nacionalismu od 40. až 50. let 19. století, ale také vztahem exulantů jednotlivých vln mezi sebou navzájem. Česká společnost pozorovala krajany jako jakési zrádce vlasti, kteří od-

cházejí do ciziny, kde velmi záhy podléhají asimilaci s novým prostředím a jsou tak pro svoji vlast „ztraceni“. Svůj podíl měla i dlouhodobě vytvářená a poměrně jasně formulovaná migrační politika, která se brzy změnila v opatření jednoznačně namířená proti emigraci. Tehdejší stát emigraci zákonnými úpravami kriminalizoval a snažil se různými cestami exilové a krajanské organizace rozkládat. Cenzura způsobila, že se o těchto autorech nemluvalo (vyjma úzkých skupin recipientů) a pokud se objevily v oficiálních médiích zmínky, pak většinou byly spojeny s negativním obrazem tvůrce či jeho díla. Například v roce 1960 napsal Kamil Bednář recenzi v měsíčníku *Plamen* s názvem Emigrace očima Egona Hostovského k tvůrčově románů *Dobročinný večírek*, jež byla v souladu s tehdejší tendencí zaměřením, tedy k autorovi i jeho dílu velmi kritická a jízlivá. Když v roce 1973 Hostovský zemřel, v českém oficiálním tisku se neobjevil žádný nekrolog, pouze exilové *Svědectví*, jehož okruh čtenářů byl pochopitelně omezený, otisklo zprávu o autorově úmrtí. Větší práce byly vydány až po roce 1990, uvedme například studie Vladimíra Papouška *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968, Egon Hostovský, Člověk v uzavřeném prostoru* či publikace Františka Kautmana s názvem *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Naznačené okolnosti mají pochopitelný vliv na velikost čtenářské obce Hostovského děl, a tím ekonomickou návratnost edičních počínů a finanční zajištěnost kvality nakladatelské práce.

Z mnoha dalších potenciálních propagačních aspektů paratextové komunikace Hostovského tvorby nelze nezmínit i pro čtenáře v současnosti přitažlivé následovně další mediální zpracování díla. V roce 1992 natočil Jan Hřebejk podle vlastní diplomové adaptace románů *Dobročinný večírek* stejnojmennou televizní inscenaci pro Českou televizi s Jiřím Kodetem, Ivanou Chýlkovou a Bohumilem Kleplem v hlavních rolích.

Hostovského díla *Listy z vyhnanství* a *Dobročinný večírek* vyšla česky v celkem devíti vydáních, jak je patrné z následující tabulky:

Listy z vyhnanství	Chicago: České Národní Sdružení v Americe – 1941
Listy z vyhnanství	New York: Tiskařské podniky Richarda Vogla – 1946
Listy z vyhnanství	Praha: Melantrich – 1946
Cizinci hledají byt; Listy z vyhnanství; Sedmkrát v hlavní úloze	Praha: Odeon – 1967
Listy z vyhnanství; Úkryt	Praha: Akropolis – 1998
Dobročinný večírek: román	New York: Moravian Library – 1957
Dobročinný večírek	Toronto: Sixty-Eight Publishers – 1985
Dobročinný večírek	Praha: Melantrich – 1990
Cizinec hledá byt; Dobročinný večírek	Praha: Akropolis – 2002

První ediční počiny obou knih byly vydány v exilu – v Chicagu (1941, *Listy z vyhnanství*) a v New Yorku (1958, *Dobročinný večírek*). Období prvního amerického exilového období bylo z pohledu knižní sféry charakteristické tím, že docházelo k vydávání většiny literárních děl, která vznikla na území amerického kontinentu. Zasloužily se o to především exilové instituce Národní rada, České Národní sdružení v Americe, vydavatelství New Yorkských listů, Knihovna Zítřka či případně další krajanské organizace. Početně malá čtenářská obec, která byla schopna recipovat díla v češtině, však byla příčinou poměrně vysokého nakladatelského rizika, které potencovaly navíc i tíživé podmínky vydávání knih exilovými subjekty. To významným způsobem ovlivňovalo formu paratextové komunikace s potenciálními čtenáři. Vladimír Papoušek cituje část dopisu jednoho z nakladatelů Julia Firta:

3 Uvedme např. Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H&H, Jinočany 1996, s. 128.

4 O této skutečnosti se zmiňuje například Vladimír Papoušek (Papoušek, V.: *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968*. H&H, Jinočany 2001).

Vydat českou knihu v New Yorku. Dále od hradu dále... Jediný, kdo by mohl českou knihu vydat, je vydavatelství New Yorkských listů (majitelé Voglové). Udělali pokusy za války, vydali Hostovského aj. Shořeli a myslím, že to autorům neprospělo. Snad kalendář, ale vážnou knihu... Kdo je na takové čtivo z krajanů laděný, umí bezvadně anglicky, nebo má možnost objednat v Praze, dosud stále ještě. Za války to bylo nemožné a přece neměla česká edice úspěch a při tom zde bylo mnoho lidí (politická emigrace), kteří měli dost peněz.⁵

Nedostatek financí a pravděpodobně i omezená kapacita pracovníků institucí (Josef Martínek z Národní rady sám editoval účelové tisky ve třech jazykových mutacích a věnoval i knižním publikacím) způsobily, že ediční počiny byly vybaveny svazkem paratextů složených pouze ze základních prvků – jména autora a názvu knihy. *Listy z vyhnanství* jsou vydány v levné paperbackové vazbě. Primární text je ohraničen z obou stran – v prefixové poloze obsahem, v postfixovém umístění slovem Konec, které označuje ukončení díla autora a v dalších vydáních se již neobjevuje. Název díla je na černobílé přední obálce knihy a na titulním listě ve výrazně dominantní pozici a stává se tak hlavním propagačním prvkem paratextové komunikace. Jeho sémantická jednoznačnost predikuje tematické zaměření díla a usměrňuje čtenářská očekávání⁶. Je otázkou, zdali nakladatelská strategie, orientovaná tímto pouze na aspekt exilu, evropanství a vytrženost ze známého prostředí, byla pro propagaci knihy mezi americkými krajanů dostatečná. Nezájem českého čtenářského publika žijícího v Americe, jež se potýkalo zejména s každodenními problémy asimilace do nového prostředí, o Hostovského tvorbu však spíše ukazuje opak. Zklamání recipientů z očekávané určité normy díla, která se však při recipování díla nenaplnila, způsobila nepříliš úspěšnou existenci Hostovského knihy na americkém knižním trhu.

Druhá literární exilová vlna, početnější a často s předchozí literární aktivitou v původní vlasti, sice již nebyla tak izolovaná a soustředěná na úzce vymezenou lokalitu, přesto se nevyhnula obtížím, které provázely nakladatelskou činnost exilových vydavatelů již v předchozí vlně. Centra edičních počínů se soustřeďovala kolem obětavých jedinců, jejichž aktivita byla provázena trvalým nedostatkem finančních i personálních kapacit. Snaha vybudovat a udržet si pokud možno trvalou čtenářskou obec byla velmi obtížnou a časově náročnou nakladatelskou aktivitou, což se ne vždy setkávalo s existenčně potřebným úspěchem. Každodenní boj o čtenáře zmiňují mnozí nakladatelé – např. Zdena Saliverová v knize *Samožerbach* či Robert Vlach v rozhovoru pro *Časopis Zápiskník*. Složitá ekonomická situace nakladatelů byla příčinou v řadě případů obdobných podmínek redakční práce jako v předchozím exilovém období, přesto lze v obou exilových vydáních Hostovského sledované tvorby spatřit již posun k promyšlenější paratextové komunikaci nakladatelství. Československé nakladatelství v zahraničí Moravian Library, v němž vyšlo první vydání románu Hostovského *Dobročinný večírek*, založil roku 1955 v New Yorku filmový producent Ladislav Kolda s vizí vybudovat kvalitní nakladatelský dům zaměřený na exilovou produkci. Jeho aktivity provázelo úsilí o vysoce kvalitní redakční práci produkovaných edičních počínů, původní edice však zanikla již roku 1958 po vydání pouhých šesti publikací (analogii můžeme spatřovat s nakladatelstvím ERM, které se na počátku devadesátých let pokoušelo vydávat dlouhá léta nevydávanou tvorbu českých exulantů). Paratextový svazek díla je v edičním počíně z roku 1958 podstatně bohatší – název díla v dominantní pozici oproti jménu autora je poprvé a naposled doplněn žánrovým typem podtitulu, v prefixové pozici jsou umístěny autorské peritexty (věnování, motto) a podrobné nakladatelské údaje technického charakteru. V jejich těsné blízkosti je lokalizované sdělení „Postavy i děje v tomto románu jsou vymyšleny a případná jmenná či jiná shoda

s žijícími osobami je ryze náhodná“, jehož umístění je obvyklejší v prostoru bližším k primárnímu textu a slouží jako „vstup“ do fikčního světa díla. Uvedené upozornění v *Dobročinném večírku* bude pravděpodobně nakladatelského charakteru, neboť v dalších vydáních knihy se již neobjevuje⁷ a jeho účelem je nejspíše snaha právní ochrany, případně udržení si čtenářského zájmu prostřednictvím jasně vymezení fiktivity primárního textu. V postfixové pozici je umístěn peritext propagačního charakteru, který obsahuje časově řazenou bibliografii Egona Hostovského spolu s uvedením žánru díla, nakladatele, roku a místa vydání. Informační charakter je zřejmý ze snahy o co nejúplnější, byť ne zcela přesný soupis Hostovského tvorby bez ohledu na uvedení vydavatelství, které knihu produkovalo. Propagačnost zmíněného paratextu spočívá v uvedení zamýšleného, avšak již nerealizovaného románu *Půlnoční pacient*, který je doplněn o další informace – výčet jazyků, do nichž byl román přeložen a sdělení o dalším mediálním zpracování díla. Cílem soupisu bibliografie v tomto tvaru je vytvořit potřebu recepce budoucích čtenářů plánovaného díla jakožto nejen kvalitní tvorby světově proslulého autora, ale také i úspěšnosti jeho tvorby prostřednictvím sdílené zkušenosti recipientů (překlady, zfilmování). Vyvolaná potřeba četby či koupě díla je předpokladem úspěšné ekonomické existence nakladatele i utvrzením se o jeho zařazení mezi etablovaná česká i světová nakladatelství, jež jsou charakterizována nákupem autorských práv nejvýznamnějších tvůrců, zařazováním kvalitních literárních děl do edičního programu apod.

Širší paratextový svazek díla *Dobročinný večírek* lze detekovat i v edičním počíně nakladatelství Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých v Torontu z roku 1985. Hostovského román vyšel jako 144. publikace vydavatele v graficky identické podobě jako předchozí a následující knihy (ustálená lokalizace některých paratextů – názvu díla, jména autora, loga apod.), byť již majitelé nakladatelství několik let předtím opustili projekt tzv. obálkové galerie právě pro její minimální ohlas mezi čtenáři. Snahou o „ediční“ vizualizaci často velmi odlišných textů se vydavatelé snažili o zajištění ekonomické situace svého konání – vedle snadné rozpoznatelnosti díla významnou roli hrálo i sběratelství číslované „řady“ a systém předplatného). Jakkoliv pozdější ediční počiny dalších nakladatelů kritizovaly redakční práci či dokonce neexistenci redigování (ediční poznámka editorky Olgy Hostovské z vydání roku 2002 v nakladatelství Akropolis uvádí: „[...] torontský Večírek, který nemá v tiráži uvedeno jméno redaktora, a tedy pravděpodobně nebyl redigován, má řadu nedostatků: v textu je zcela nahodile měněn slovosled, místy vypadlo slovo, jinde se zase, bez nějakého evidentního záměru, objevuje nový výraz místo původního [...], vyskytují se zde i hrubé chyby [...]“⁸

Paratextový svazek je konstruován se snahou propagovat dílo, autora i další kontextové aktivity do následujícího tvaru:

Jméno autora – název knihy (v dominantní pozici) – vydavatelství (přesná adresa) – peritexty technického charakteru – název díla – věnování – předmluva (O Egonu Hostovském – napsal František Kautman) – motto – primární text – doslov (Cena Egona Hostovského – napsala Helena Kosková).

Prefixová část paratextového svazku je specifická svým řazením jednotlivých peritextových prvků v této podobě:

A – A – N – A – PT – N
(*Vysvětlivky: A – autorský peritext, N – nakladatelský peritext, PT – primární text*)

5 Papoušek, V.: *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968*. H&H, Jinočany 2001, s. 15–16.

6 Poučenější čtenáře může mýlit identická podoba s dílem Jana Husa.

7 Citát je uveden ve vydání knihy z nakladatelství Akropolis, je však umístěn mezi název, věnování a primární text díla *Cizinec hledá byt*. Proto jej nepovažujeme za součást námi sledovaného počíně.

8 Hostovský, E.: *Cizinec hledá byt; Dobročinný večírek*. Akropolis, Praha 2002, s. 335.

Autorské peritexty – neobvyklé znovařazení názvu románu za úvodní tiráž knihy (typizované uvedení názvu je v případě více útvarů v knize) a věnování díla v nepřehlédnutelném umístění spolu s mottem, které je lokalizováno těsně před primární text – obklopují a svírají nakladatelskou předmluvu, kterou do vydání torontského *Dobročinného večírku* napsal František Kautman, v té době již autor rukopisné studie *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*, která vyšla až v roce 1993 v nakladatelství Evropský kulturní klub. Kautman se ve své předmluvě věnuje nejen biografii a tvorbě Hostovského, ale soustřeďuje se také na interpretaci jeho literárních postav a detekci použitých uměleckých prostředků. Kautman, vědom si potenciálních recipientů díla a uvědomujíc si své vlastní zkušenosti, nevnímá exil pouze jako fyzickou odloučenost od původní vlasti. Migrace je pro něj jevem celosvětovým, svým způsobem přirozeným a frekventovaným. Vyhnanství je pro něj i bytí (či spíše trpitelské přežívání) jedinců v rodné zemi, „[...] kteří svou zemi nikdy neopustili, ale jsou v ní jen trpěnými bezprávnými bezdomovci, žijícími v ghettu za cenu vzdání se základních občanských svobod a práv, včetně práva na svobodnou tvorbu a jejího zveřejnění. Dalo by se téměř říci, že exil je cosi jako stav duše lidí, kteří se nemohou smířit s osudem, který je jim nezávisle na jejich vůli vnucen.“⁹ Kautman aspekt exilu zpřítomňuje nejenom skutečným emigrantům, kteří žijí za hranicemi své země, ale též těm, kteří se jako exulanti cítí uprostřed své vlasti. Primárními příjemci předmluvy jsou nejenom krajané žijící v zahraničí (jejich životním zkušenostem je text na několika místech věnován), ale i další čtenáři, jež se zajímají o současnou českou literaturu a „exulanti“ v rodné zemi (autor předmluvy jistě věděl o dodávání části vydání torontské edice do totalitního Československa). Důraz na světovost autora, nikoliv jeho uzavírání do středoevropského, do uzavřeného prostoru, v němž se Hostovský, donucen vnějšími i vnitřními okolnostmi sám umísťoval, je Kautmanovým apelem k recepci díla: „A tak v případě Hostovského máme velký dluh a velkou povinnost my všichni, jimž záleží na české literatuře, ať už žijeme doma či za hranicemi [...] Hostovský si to zaslouží, patří nám i světu. Je jedním z mála českých spisovatelů, jimž nelze upřít světovost.“¹⁰ Umístění předmluvy, jejíž funkcí je usměrnit recepci díla a poskytnout návod k její realizaci, mezi tři autorské peritexty nutí příjemce textu tento nakladatelský paratext číst, nepřeskočit jej jako zbytný textový přívažek v knize, ale včlenit jej přímo do započaté četby knihy.

Obdobně důmyslným nakladatelským peritextem je postfixově lokalizovaný doslov Heleny Koskové s názvem *Cena Egona Hostovského*, který čtenáře zaplétá do svých osidel, byť poněkud jiným mechanismem. Fundovaný „přuvodce“ Koskové udělováním cen Hostovského v prvním plánu doplňuje Kautmanovu předmluvu a potvrzuje významnost osobnosti spisovatele knihy, případně mecenášské aktivity s ní spjaté. Laureáti ceny v jednotlivých letech jsou Koskovou hodnoceni (není naším cílem přezkoumávat její tvrzení, pozn. L. M.) jako výjimečná díla značné literární kvality a čtenářské obliby (např. „prvotina jako jedna z nevyraznějších příslibů moderní české prózy“, „dílo mělo velký čtenářský ohlas“)¹¹ a jejich autoři jako výjimečné osobnosti české literatury (např. „jeden z nejznámějších českých satirických dramatiků“, „její nevšední literární talent“)¹². Superlativní hodnocení nejen podporuje „prestíž“ aktu udělování ceny, ale poskytuje i „normu“ čtenářské recepce a usměrňuje její průběh. V této rovině působí doslov jako informačně edukační text, tříbící čtenářský vkus a výběr textů.

Druhý plán doslovu je méně nápadný, skrytý, do určité míry záměrně zastřený. V hodnotící komisi zasedá vedle Liehma, Voskovce a později Žekulina také Josef Škvorecký (majitel nakladatelství), záštitu nad cenou posléze převzala University of Toronto (Škvoreckého zaměstnavatel) a převážná většina knih byla vydána v nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Tato informace v textu explicitně

uvedena není. Díky uvedeným okolnostem se z původně informačně edukačního doslovu stává výrazně propagační nakladatelský text, vytvářející pozitivní image a svým způsobem i exklusivní obraz nakladatelství, jehož knihy jsou vysoce ceněny literárními celebritami (superlativy Heleny Koskové), stávají se laureáty literárních cen, patří mezi „významné knihy“. Jedním z kritérií, které „napomáhá“ udělení ceny, je totiž například fakt, že ocenění knihy nemůže získat kniha autora již etablovaného. Uvedená aktivita poskytování ceny a její následné propagace je pochopitelná, pokud si uvědomíme, v jakých podmínkách exilová nakladatelství pracovala a jaký význam měla pro neoficiální českou tvorbu. Propagace aktu ocenění knihy je totiž i frekventovaným propagačním aspektem paratextové strategie zahraničních nakladatelství, v jejichž knižním světě Škvoreckého Sixty-Eight Publishers působil a muselo si obtížně nalézat svůj prostor k vlastní existenci.

Oficiálními nakladateli Hostovského obou sledovaných knih se stali tři vydavatelé – Melantrich, Odeon a Akropolis. V nakladatelství Melantrich vyšly *Listy z vyhnanství* (1946) a *Dobročinný večírek* (vydání z roku 1970 bylo zastaveno, kniha vyšla až v roce 1990). Obě knihy byly zařazeny do ediční řady – *Listy z vyhnanství* vyšly jako součást „souboru spisů Egona Hostovského“ (ediční řadu s téměř identickým názvem vydávalo později nakladatelství Akropolis, které se zčásti inspirovalo i typografickou úpravou K. Teigeho), *Dobročinný večírek* byl vydán v rámci „Edice Česká próza“. Obě knihy byly vybaveny autorskými paratexty mottem a i věnování, nakladatelskými doslovy, záložkovými a případně obálkovými texty. Schéma paratextových svazků lze zobrazit takto:

Listy z vyhnanství

Jméno autora – název knihy (dominantní pozice) – nakladatelské (!) motto – věnování – primární text – záložkové texty – obálkové texty.

Dobročinný večírek

Jméno autora (dominantní pozice) – název knihy – texty technického charakteru – věnování – motto – primární text – doslov (napsal Miloš Pohorský) – záložkový text.

Obě díla mají společný okamžik vydání, a to časový úsek krátce po období pro českou literaturu velmi obtížném (v prvním případě šlo o nacistickou okupaci, v případě druhém o totalitní režim) a akt realizace vůbec první české mutace mimo americké území. Volba typografické podoby (K. Teige) i obsah záložkových a obálkových textů (*Listy z vyhnanství*) potvrzují povědomí nakladatele o etablovanosti Hostovského nejen u nás, ale především v zahraničí. Nadechnutí se českých čtenářů (i vydavatelů) po obtížných letech potvrzují na čtenářsky frekventované zadní straně obálky nejen pozitivní recenze z amerického tisku *The Literary Guidepost* o Hostovského knize *The Hideout* (*Úkryt*) a zmínky o autorovi jakožto významném, světově známém československém spisovatelovi, jehož díla jsou překládána do mnoha jazyků, ale také včlenění nakladatelského hesla („Nepodlehne ohni ani meči“, „NEC IGNI CEDIT NEC FERRO“)¹³ do prefixové polohy knihy. Oba dva aspekty – sdílená zkušenost amerických literárních osobností (nikoliv širší čtenářské veřejnosti) a nakladatelova „mise“ vytvářejí paratextový rámec díla autora, jenž nepodléhal vlivům vnějšího prostředí a osobitě procházel životní i tvůrčí cestou.

Dobročinný večírek, který vyšel s odstupem více než čtyřiceti let, je vybaven s poněkud jinou melantrichovskou strategií. Hostovský, ač u nás nebyl dlouhou dobu vydáván, byl v devadesátých letech již dostatečně etablovaným autorem a jeho jméno se tedy mohlo stát dostatečně silnou „značkou“ se svou propagační hodnotou. Vydání z roku 1990¹⁴ využívá zájmu českých čtenářů o nevydávané au-

9 Hostovský, E.: *Dobročinný večírek*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1985, s. 31.

10 Tamtéž, s. 33.

11 Tamtéž, doslov.

12 Tamtéž, doslov.

13 Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství*. Melantrich, Praha 1946.

14 Autorka neměla k dispozici podklady nakladatelsky připravené knihy z roku 1970, která však nevyšla. Nelze tedy komparovat obě díla a konstatovat míru převzatých paratextů z nere realizovaného edičního počínu.

tory a do výrazně dominantní pozice staví příjmení autora nejen na obálce knihy, ale také na titulním listě. Uvedená strategie je typická pro počátek devadesátých let a produkci prohibitivních autorů, později tuto praxi nahradila spíše strategie vizuálně identických edičních řad. Paratextový svazek tohoto vydání knihy je uspořádán typicky: v prefixové poloze jsou umístěny autorské peritexty (věnování, motto), v postfixové nakladatelský doslov rozsáhlejšího charakteru. Ten slovy Miloše Pohorského seznamuje čtenáře s životními peripetemi autora, jeho tvorbou a literárním i společenským kontextem. Hostovský je zde představován jako epický vypravěč a ironik, jako autor psychologické prózy, tvůrce zpovědi osobní krize, jako spisovatel, v jehož literární produkci lze detekovat americké etapy tvorby. Fakt explicitně pojmenovaného exilu je v doslovu upozaděn a čtenář je lákán a váben prostřednictvím jiných aspektů Hostovského tvorby – zkušeností psychologického vypravěče, verbalizací pocitů osamění a krize moderního člověka, ironizujícího pohledu na okolní společnost. Záložkový text naznačuje obsah knihy a láká čtenáře na atmosféru amerických přistěhovalců i na napětí knihy – krádeže, vraždu a sebevraždu.

Miloš Pohorský je tvůrcem doslovu i odeonského vydání Hostovského knihy s názvem *Cizinci hledají byt* z roku 1967, jež se skládá ze tří autorových próz, jimiž jsou *Listy z vyhnanství*, *Sedmkrát v hlavní úloze* a *Cizinec hledá byt*. Volba nakladatelského titulu díla predikuje i zaměření nakladatelských textů a výběr primárních textů do souboru. Pohorským sledované typické rysy Hostovského poetiky (literární historik a editor se podobně jako v pozdějším doslovu pro melantrichovské vydání *Dobročinného večírku* dotýká i dalších děl, některé části epilogu jsou identické s později vydaným textem) jsou uvozeny Hostovského vnější exilovou zkušeností, kterou Pohorský transformuje i do zkušenosti vnitřní, do roviny cizince mezi lidmi. Odeonský doslov je typickým postfixově lokalizovaným peritextem, který má významnou informační a návodnou funkci v procesu paratextualizace. Vydání literárních děl z tohoto nakladatelství jsou proslulá pečlivým zpracováním knihy, tento ediční počin však vynechal autorovo věnování knihy „Jindře“, aniž by tuto okolnost čtenáři objasnil.

Dedikace privátního charakteru se objevují v obou sledovaných Hostovského dílech, v *Dobročinném večírku* autor své rozhodnutí čtenáři ještě dále vysvětluje („Regině, neboť především pro ni psal jsem o příbězích na dobročinném večírku.“)¹⁵

Třetím nakladatelstvím, které se zhostilo produkce obou sledovaných próz Hostovského, je Akropolis. Celý ediční projekt *Spisů* E. Hostovského byl realizován v letech 1994–2002, a to hned ve třech pražských nakladatelstvích: Akropolis, ERM a Nakladatelství Franze Kafky.¹⁶ Identická vizualizace ediční řady obou próz (*Listy z vyhnanství*; *Úkryt* z roku 1998 a *Cizinec hledá byt*; *Dobročinný večírek* z roku 2002), v níž jedním z dominantních paratextových prvků je označení názvu edice a pořadové číslo svazku či koexistence s jiným Hostovského dílem, je typickým rysem obou knižních vydání. Jejich paratextové svazky lze znázornit takto:

Název knihy – název edice (zvýrazněno jméno autora) – věnování – motto – primární text – ediční poznámka – záložkové texty – texty na zadní straně obálky.

Základním komunikačním prvkem nejfrekventovanějšího místa knihy – přední strany obálky – je označení názvu edice (Spisy Egona Hostovského), které obsahuje zvýrazněné jméno autora a je doplněno o pořadové číslo svazku (např. svazek 4). Všechny tři komponenty edičního názvu mají pro čtenáře důležitou komunikační funkci – pojmenovávají typ edičního produktu s očekávatelnými parametry, uvádějí jméno autora, které na přední straně obálky chybí, a označují konkrétní části sou-

boru, které jsou podstatné zejména pro čtenáře/kupce – sběratele, neboť jednotlivé svazky spisů vycházely nepravidelně a na přeskáčku.

Ediční poznámka je umístěna typizovaně, tj. v postfixové pozici knihy, a informuje čtenáře o vzniku díla, předchozích vydáních, nakladatelské přípravě primárního textu, případně o dodatečné intervenci autora k vlastnímu dílu: „V době připravovaného vydání knihy *Cizinci hledají byt* psal Hostovský dceři Olze v dopise z 31. 1. 1966: [...] trvám na vydání podle předlohy melantrišské, ony totiž *Listy z vyhnanství* a *Sedmkrát v hlavní úloze* vyšly za války též česky v USA se spoustou tiskových a věcných chyb.“¹⁷

Ustálenou podobu mají i oba záložkové texty. První informuje čtenáře duplicitně ve vztahu k dalším paratextům knihy o kontextu vzniku díla, resp. o předchozích vydáních knihy (*Listy z vyhnanství*; *Úkryt*). Je de facto stylisticky upraveným a zkráceným textem, jehož předlohou se stala ediční poznámka, a je doplněn o náznak obsahu díla i o pozitivní ohlasy zahraniční čtenářské a expertní obce.

Obdobně je koncipován i první záložkový text v knize *Cizinec hledá byt*; *Dobročinný večírek*. Ten navíc informuje čtenáře o způsobech vydávání kompletní edice Spisů, bilancuje celý nakladatelský akt a uvádí sponzory, kteří se podíleli na financování celého projektu (jejich reklamy byly součástí některých vydání). Pro čtenáře však text může být do určité míry matoucí, neboť „bilancující“ svazek má pořadové číslo 6. Označení jednotlivých svazků pořadovými čísly totiž respektuje autorovu koncepci, která však byla realizována v jiném pořadí. Soupis svazků spolu označením titulů, které již vyšly, je umístěn na druhé záložkové straně a má podobu edičního plánu nakladatelství. Vedle informační funkce (čtenář získává přehled o celém nakladatelském záměru Spisů) má výčet knih i funkci propagační, a to jak pro potenciální čtenáře díla, tak i pro kupce a sběratele knihy.

Vydávat „exilová“ díla a „exilové“ autory je velmi těžkou a ekonomicky obtížnou činností nakladatele, a to bez ohledu na časovou a prostorovou lokalizaci knižního trhu. Specifický přístup českých recipientů (případně i autorů) k exilové životní zkušenosti eliminuje vlastenecké a emoční signály k nákupu knihy či četbě díla. Propagačními prvky paratextové strategie nakladatelů jsou tedy jiné aspekty (literární, kontextové, vydavatelské), jejichž komunikační intenzita je závislá nejen na personálních i ekonomických možnostech nakladatele, ale také na marketingových a obchodních schopnostech vydavatelství.

Literatura:

Barták, P.: *Egon Hostovský*. Okresní knihovna v Náchodě, Náchod 1990.

Bednář, K.: Emigrace očima Egona Hostovského. *Plamen*, 2, 1960, č. 7.

Dvořák, J.: Cizincův návrat. *Pochodeň*, 57, 1968, č. 122.

Hostovský, E.: *Dobročinný večírek: román*. Moravian Library, New York 1958.

Hostovský, E.: *Dobročinný večírek*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1985.

Hostovský, E.: *Dobročinný večírek*. Melantrich, Praha 1990.

Hostovský, E.: *Cizinec hledá byt; Dobročinný večírek*. Akropolis, Praha 2002.

Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství*. České Národní Sdružení v Americe, Chicago 1941.

¹⁷ V citaci je respektována podoba tiskové předlohy. Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství; Úkryt*. Akropolis, Praha 1998, s. 203.

¹⁵ Např. Hostovský, E.: *Dobročinný večírek*. Melantrich, Praha 1990.

¹⁶ Jednotlivé svazky Spisů Egona Hostovského byly vydávány následujícím způsobem: ERM v letech 1994–1997 (čtyři svazky, v pořadí 7, 3, 12, 2), Nakladatelství Franze Kafky v letech 1997–1998 (dva svazky, v pořadí 10, 5) a Akropolis v letech 1997–2002 (šest svazků, v pořadí 8, 11, 9, 4, 1, 6).

- Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství*. Tiskařské podniky Richarda Vogla, New York 1946.
- Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství*. Melantrich, Praha 1946.
- Hostovský, E.: *Cizinci hledají byt; Listy z vyhnanství; Sedmkrát v hlavní úloze*. Odeon, Praha 1967.
- Hostovský, E.: *Listy z vyhnanství; Úkryt*. Akropolis, Praha 1998.
- Kautman, F.: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Evropský kulturní klub, Praha 1993.
- Kožmín, Z.: Egon Hostovský a český kontext. *Host do domu*, 16, 1969, č. 14.
- Kunstmann, H.: Několik poznámek k „americké“ části tvorby Egona Hostovského. *Proměny*, 13, 1976, č. 2.
- Liehm, A. J.: Z posledního rozhovoru s Egonem Hostovským. *Proměny*, 25, 1988, č. 4.
- Matějka, L.: Tisk o románech Egona Hostovského. *Proměny*, 10, 1973, č. 2.
- Měšťan, A.: Egon Hostovský: Osloboditel se vrací. *Svědectví*, 12, 1973/1974, č. 46.
- Müllerová, L.: *Paratexty a česká nakladatelství (knižní strategie v 90. letech 20. století)*. LITTERAE, Kostelec nad Orlicí 2010.
- Páleníček, L.: Nad Hostovského knihami z emigrace. *Kytice*, 1, 1945/1946.
- Papoušek, V.: Časové vědomí postav v díle Egona Hostovského. In: Mlsová, N. – Borovský, J. (eds.): *Hlavní téma: psychologická próza*. Gaudeamus, Hradec Králové 1994.
- Papoušek, V.: *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. H&H, Jinočany 1996.
- Papoušek, V.: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Torst, Praha 2004.
- Papoušek, V.: *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968*. H&H, Jinočany 2001.
- Řezníček, I.: Egon Hostovský. Dobročinný večírek. *Svědectví*, 20, 1986/87, č. 78.
- Valouch, F.: Osamělý běžec Egon Hostovský. *Tvar*, 1, 1990, č. 12.
- Vaněk, V.: Šifry a znamení Egona Hostovského. *Dokořán: bulletin Obce spisovatelů*, 27, 2003.

Pôsobenie českých profesorov na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v rokoch 1919–1938

Peter Ivanič

Nepochybne jednou z najvýznamnejších vzdelávacích inštitúcií na Slovensku je Univerzita Komenského v Bratislave. Pri jej vzniku zohrali významnú úlohu českí profesori. Univerzitu v Bratislave schválilo Národné zhromaždenie dňa 27. júna 1919. Mala mať právnickú, lekársku, prírodovedeckú a filozofickú fakultu. Neprešiel návrh na zriadenie teologickej fakulty. Pôvodne sa volala Československá univerzita v Bratislave a mala byť nástupkyňou dovtedy existujúcej maďarskej univerzity. Nariadením vlády republiky Československej ju 11. novembra 1919 premenovali na Univerzitu Komenského.¹ Spomínaná maďarská Alžbetínska univerzita bola zriadená článkom XXXVI z roku 1912. Jej Filozofická fakulta bola otvorená v letnom semestri 1917/1918.²

Okrem priestorových a finančných problémov musela univerzita riešiť samozrejme aj personálne obsadenie. Všetky jej fakulty nevznikli naraz. Ako prvá začala činnosť lekárska. Prvým rektorom sa stal prof. Kristian Hynek, ktorý bol od 31. 7. 1919 vymenovaný za riadneho profesora patológie a nútorných chorôb Lekárskej fakulty UK v Bratislave. Tento prvýkrát prišiel do Bratislavy v máji 1919 a už predtým patril medzi hlavných iniciátorov myšlienky zriadenia vysokoškolskej inštitúcie na Slovensku. Ako sám spomínal, u Slovákov vraj nebol žiadny záujem o jej zriadenie. Tvrdil, že o jeho príchode a ani dôvode nebol informovaný ani Vavro Šrobár – minister s plnou mocou pre správu Slovenska.³ Avšak v tomto období malo Slovensko skôr existenčné problémy. Až vo februári 1919 sa stala Bratislava sídlom Vavra Šrobára (dovtedy úradoval v Žiline). V júni 1919 musel Vavro Šrobár odovzdať moc do rúk armády a na Slovensku až do novembra 1919 bola vojenská diktatúra. Súviselo to s májovým útokom maďarskej červenej armády.⁴

Samotná Filozofická fakulta UK začala fungovať v septembri 1921. Prezident Tomáš G. Masaryk podpísal 14. 9. 1921 menovacie dekréty pre profesorov. Skôr ako ich títo dostali, však už odcestovali do Bratislavy. Prvá ich schôdza sa konala 23. septembra. Zúčastnili sa jej Josef Hanuš (profesor českej literatúry), Jozef Škultéty (profesor reči a literatúry slovenskej), Dobroslav Orel (profesor hudobnej výchovy), Albert Pražák (profesor pre novšiu českú literatúru), Karel Chotěk (profesor všeobecného národopisu), Jan Heidler (profesor novovekých dejín) a Miloš Weingart (profesor slovanskej filológie). Pôvodne ich malo byť viac, ale Ján Kvačala profesúru pre cirkevné dejiny odmietol a Milan

1 Pozri Zákon ze dne 27. června 1919, č. 375 Sb. Z. a n. In: *Ročenka University Komenského za první pětiletí 1919–1924*. Akademický senát University Komenského, Bratislava 1925, s. 3. Nařízení vlády Republiky Československé ze dne 11. listopadu 1919, č. 595 Sb. Z. a n. In: *Ročenka University Komenského za první pětiletí 1919–1924*. Akademický senát University Komenského, Bratislava 1925, s. 3–4.

2 Hautová, J. (ed.): *Univerzita Komenského 1919–1994*. Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 1994, s. 14.

3 Hynek, K.: Prvé počátky naší university. In: *Ročenka University Komenského za první pětiletí 1919–1924*. Akademický senát University Komenského, Bratislava 1925, s. 11.

4 Kováč, D. a kol.: *Kronika Slovenska 2. Slovensko v dvadsiatom storočí*. Fortuna Print & Adox, Bratislava 1999, s. 100–104.

Hodža sa jej nikdy neujal. Za dekana bol zvolený Josef Hanuš a prodekana Jozef Škultéty.⁵ Pôvodne sa plánovalo, že ním bude Jozef Škultéty. Nakoniec sa tohto postu vzdal, lebo sa od nového dekana očakávalo veľa organizačnej práce.⁶ Rozhodlo sa, že prednášať začnú už 24. októbra 1921. Z týchto profesorov v Bratislave bývali iba Josef Hanuš a Dobroslav Orel. Ostatní dochádzali, pretože nemohli nájsť ubytovanie.⁷

Ešte pred začiatkom fungovania Filozofickej fakulty UK sa v júli 1921 uskutočnili štrnásťdňové prednášky Extenzie pražských vysokých škôl, ktoré organizoval Miloš Weingart. Okrem neho na nich vystúpili Bohumil Baxa, Albín Stocký, Václav Novotný, Milan Hodža, Albert Pražák a Josef Hanuš, čiže ako vidieť podstatná časť budúceho profesorského zboru fakulty. Vo svojich spomienkach na začiatky Filozofickej fakulty UK Josef Hanuš a Miloš Weingart uviedli, že hojná účasť na týchto prednáškach ich viedla k presvedčeniu, že sa pokúsia za každú cenu otvoriť fakultu už ten istý rok.⁸

O organizačných schopnostiach Josefa Hanuša svedčí aj fakt, že už 7. decembra 1922 prevzal funkciu rektora Univerzity Komenského po prof. Dr. Augustínovi Ráthovi.⁹ Za jeho rektorátu sa riadnym profesorom československých dejín stal významný historik Václav Chaloupecký. Umrel však Jan Heidler.¹⁰ Už roku 1922 bol Antonín Kolář menovaný profesorom klasickej filológie a v nasledujúcom roku sa docentom pre porovnávajúce dejiny slovanských literatúr a ľudových tradícií stal Frank Wollman.¹¹ V roku 1924 sa habilitovali v Bratislave ďalšie významné vedecké osobnosti, ktoré na Slovensko prišli z Čiech, a to Vladimír Klecanda a Jan Eisner.¹² V tom roku bol František Žákovec menovaný profesorom pre dejiny výtvarného umenia, Josef Baudiš profesorom pre indoeurópsku a všeobecnú jazykovedu a keltskú filológiu a Jozef Král profesorom filozofie a sociológie.¹³ Viacerí profesori sa pôvodne habilitovali na Univerzite Karlovej v Prahe (napr. Josef Hanuš, Jan Heidler).¹⁴ Na druhej strane Jan Eisner bol pôvodne stredoškolským profesorom na reálnom gymnáziu v Bratislave¹⁵ a Václav Chaloupecký zas štátny inšpektor archívov a knižníc na Slovensku¹⁶. Títo významne posilnili Filozofickú fakultu na poli pedagogickom a taktiež vedeckom. Stali sa uznávanými autoritami vo svojich odboroch. O tom svedčí aj fakt, že niektorí činovníci fakulty prešli postupne na Univerzitu Karlovu do Prahy. Už 17. decembra 1926 bol za univerzitného profesora na Univerzite Kar-

lovej menovaný Miloš Weingart. Vtedy pôsobil ešte ako prorektor Univerzity Komenského.¹⁷ Jeho odchod brala akademická a študentská obec s lútosťou. Akademický senát v rozlúčkovom liste chválil Weingarta, že za jeho rektorovania sa UK v Bratislave (1925/1926) dostala na úroveň ostatných univerzít.¹⁸ Dňa 28. februára 1933 bol Albert Pražák (rektor 1928/1929) menovaný profesorom dejín českej literatúry v Prahe. Letný semester ešte odprednášal ako suplikant.¹⁹ V rokoch 1934 až 1937 pôsobil na Filozofickej fakulte ako mimoriadny profesor estetiky Jan Mukařovský, ktorý sa stal v roku 1937 mimoriadnym profesorom estetiky Univerzity Karlovej v Prahe.²⁰

Spomedzi českých profesorov na Filozofickej fakulte UK v Bratislave bol najagilnejším tvorcom predstáv o jej fungovaní a koncepcii Miloš Weingart. Snažil sa z nej vytvoriť vedecké centrum pre slovenskú filológiu. Vznikla myšlienka založenia Zborníka filozofickej fakulty Univerzity Komenského, kde sa mali publikovať odborné práce, ktoré by prezentovali výskum pracovníkov fakulty. Prvé číslo vyšlo v novembri 1922. Do roku 1932 to bolo osem ročníkov a redaktormi boli okrem Miloša Weingarta aj Jan Heidler a Josef Král. Zborník zanikol v dôsledku nedostatku financií.²¹

Predovšetkým českí profesori robili osvetovú činnosť mimo fakulty v rámci činnosti Extenzie Univerzity Komenského. Pôvodcom myšlienky jej založenia bol Miloš Weingart, ktorý už predtým pôsobil ako sekretár pražskej Extenzie. Návrh na jej zriadenie podal fakultám Univerzity Komenského vo februári 1922. Bratislavská extenzia nemala pôsobiť len v Bratislave, ale na území Slovenska a dokonca aj vo Viedni. Činnosť bola zahájená 1. marca 1923. Stanovy vypracoval sám autor myšlienky. Hneď v prvom roku sa rozbehla prednášková činnosť vo veľkom štýle. Okrem západného (Bratislava, Nitra, Trenčín a stredného (Kremnica) Slovenska sa prednášalo vo Viedni a v novembri a decembri aj na východnom Slovensku (Košice, Prešov, Bardejov, Levoča, Kežmarok, Spišská Nová Ves).²² Od svojho vzniku do júna 1929 bolo uskutočnených 219 prednášok väčšinou v Bratislave (167), Nitre (10) a vo Viedni (6), pričom samotná Filozofická fakulta UK usporiadala z tohto počtu 172.²³ Extenzia fungovala aj po odídení väčšej časti profesorov českej národnosti až do roku 1941.²⁴

Dňa 2. decembra 1926 vznikla Učená spoločnosť Šafárikova. Keď sa táto organizácia založila, tak sa výskumu na Slovensku v dosť skromných podmienkach venovala obnovená Matica slovenská, Slovenské vlastivedné múzeum, Slovenské banské múzeum Dionýza Štúra v Banskej Štiavnici a niekoľko štátnych ústavov a dobrovoľníckych ustanovizní.²⁵ Iniciátorom vytvorenia tejto organizácie bol Albert Pražák a stanovky zostavil Miloš Weingart. Spoločnosť sa mala zamerať hlavne na výskum Slovenska a Podkarpatskej Rusi. Vo vnútri sa delila na duchovnú a prírodovednú sekciu. V rámci nich existovali odbory a pracovné komisie pre určité vedecké problémy a okruhy. Najaktívnejšie odbory boli histo-

5 Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*, 34, 1983, s. 4.

6 Hanuš, J. – Weingart, M.: Počátky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925, s. 64.

7 Tamtáž, s. 63, 67.

8 Tamtáž, s. 63.

9 Zpráva odstupujícího rektora prof. Dra Augustina Rátha při rektorské instalaci Prof. Dra Jozefa Hanuše (7. prosince 1922) o universitě Komenského za stud. rok 1921/1922. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Bratislava 1925, s. 109.

10 Zpráva odstupujícího rektora prof. Dra Jozefa Hanuše při rektorské instalaci prof. Dra Stanislava Kostlivého 5. XII. 1923 za stud. rok 1922/1923. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Bratislava 1925, s. 152. Václav Chaloupecký sa stal profesorom 22. decembra 1922. Po smrti Jana Heidlera dochádzal do Bratislavy prednášať Kamil Krofta, vtedajší veľvyslanec vo Viedni. V roku 1925 bol však preložený do Berlína. Pozri Weingart, M.: Prvé triľetie filozofickej fakulty. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925, s. 194.

11 Weingart, M.: Prvé triľetie filozofickej fakulty. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925, s. 194–195.

12 Tamtáž, s. 194.

13 Tamtáž, s. 194–195.

14 Dolan, O.: *Univerzita Komenského. Prehľad profesorov 1919–1966. Prehľad pracovísk 1919–1948*. Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 1968, s. 92–93.

15 *Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990) II. zväzok E–J*. Matica slovenská, Martin 1987, s. 10.

16 Tamtáž, s. 457.

17 Archív Univerzity Komenského, fond Rektorát UK – personálne oddelenie BII/2, osobné spisy učiteľov – Miloš Weingart.

18 Tamtáž.

19 Tamtáž, osobné spisy učiteľov – Albert Pražák.

20 Dolan, O.: *Univerzita Komenského. Prehľad profesorov 1919–1966. Prehľad pracovísk 1919–1948*. Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 1968, s. 108.

21 Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*. 34, Bratislava 1983, s. 15–16.

22 Weingart, M.: *Extense Univerzity Komenského*. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prvých päťdesiat rokov 1919–1924*. Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925, s. 211–217.

23 Tamtáž, s. 219–221.

24 Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*. 34, Bratislava 1983, s. 20.

25 Tibenský, J.: Učená spoločnosť Šafárikova a jej miesto vo vývoji slovenskej vedy. *Dějiny věd a techniky*, 9, 1976, s. 193–194.

rický, jazykovedný, literárnohistorický.²⁶ Čo sa týka členstva, tak členom USŠ mohli byť aj profesori pražských a brnenských univerzít. To malo za následok výraznú prevahu Čechov.²⁷ Význam Učenej spoločnosti Šafárikovej spočíval v jej publikačnej činnosti. V edícii Práce USŠ vyšlo 28 prác. Medzi najprínosnejšie diela pre výskum Slovenska patrili Šmilauerov *Vodopis starého Slovenska* (1932), Eisnerove *Slovensko v pravěku* (1933), Menclove *Středověká města na Slovensku* (1938), Chaloupeckého *Žilinská kniha* (1934) a *Středověké listy ze Slovenska* (1937). Niektoré z nich sú doteraz neprekonané a všetky z nich patria k fundamentálnemu výskumu na Slovensku. USŠ vydala medzi rokmi 1927 až 1937 tiež 11 obsiahlych zväzkov časopisu *Bratislava*, ktorého redaktormi boli Albert Pražák, Vladimír Klecanda, Jozef Florián Babor a Otakar Sommer.²⁸

Českí profesori na Filozofickej fakulte UK prednášali v ich materinskom jazyku. V roku 1937 však silnel tlak na to, aby sa slovenčina stala aj úradným jazykom školy. V tom čase však ani úradníci univerzity neovládali slovenčinu.²⁹ Nasledujúci rok znamenal odchod väčšiny českých pracovníkov z univerzity. Vláda Slovenskej krajiny rozhodla 19. decembra 1938 (prez. č. 1741/38) po dohode s ústrednou vládou, že profesori českej národnosti budú „k dispozícii zemi Českej a Moravskosliezskej“.³⁰

Už v novembri 1938 požiadali o dovolenku Dobroslav Orel a Jiří Král. Vtedajší dekan Jan Eisner sa 9. decembra 1938 rozlúčil oficiálne s Dobroslavom Orlom, Václavom Chaloupeckým, Františkom Ryšánkom, Josefom Tvrđým, Vladimírom Klecandom, Jaroslavom Ludvíkovským, Jiří Králem, Josefom Borovičkom, Václavom Vážným, Otakarom Vočadlom a Janom Uhrom.³¹ Samotný Jan Eisner bol zbavený funkcie dekana dekrétom Ministerstva školstva a národnej osvety zo dňa 26. apríla 1939, podľa ktorého mu bola ukončená služba ako zamestnancovi Slovenského štátu dňom 30. júna 1939.³²

Českí profesori zohrali hlavnú úlohu pri konštituovaní Univerzity Komenského a jej Filozofickej fakulty. Keď prišli do Bratislavy, stretli sa s problémami, či už byrokratickými alebo aj jazykovými. Na začiatku svojho pôsobenia narážali na problém, že pôvodní študenti boli prevažne Maďari a Nemci. Museli sa teda na čas prispôbiť. Na konci svojho pôsobenia sa na nich vyvíjal tlak, aby vyučovali po slovensky. Nakoniec museli nedobrovoľne opustiť svoje miesta a zanechať prácu. Niektorí sa však po roku 1945 vrátili späť aj po týchto skúsenostiach. Boli to napríklad klasický filológ Jaroslav Ludvíkovský, archeológ Jan Eisner, jazykovedec Frank Wolmann.³³

Literatura

- Archív Univerzity Komenského, fond Rektorát UK – personálne oddelenie BII/2, osobné spisy učiteľov.
- Dolan, O.: *Univerzita Komenského. Prehľad profesorov 1919–1966. Prehľad pracovísk 1919–1948.* Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 1968.
- Dúbrava, M. (ed.): *Univerzita Komenského: 90 rokov vysokoškolského vzdelávania a vedy na Slovensku.* Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 2009.
- Hanuš, J. – Weingart, M.: Počátky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prví päťletí 1919–1924.* Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925.
- Hautová, J. (ed.): *Univerzita Komenského 1919–1994.* Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 1994.
- Hynek, K.: Prvé počátky našej univerzity. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prví päťletí 1919–1924.* Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925.
- Kováč, D. a kol.: *Kronika Slovenska 2. Slovensko v dvadsiatom storočí.* Fortuna Print & Adox, Bratislava 1999.
- Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*, 34, 1983.
- Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990) II. zväzok E–J.* Matica slovenská, Martin 1987.
- Tibenský, J.: Učena spoločnosť Šafárikova a jej miesto vo vývoji slovenskej vedy. *Dějiny věd a techniky*, 9, 1976.
- Weingart, M.: Extense Univerzity Komenského. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prví päťletí 1919–1924.* Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925.
- Weingart, M.: Prvé triletie filozofickej fakulty. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prví päťletí 1919–1924.* Akademický senát Univerzity Komenského, Bratislava 1925.
- Zpráva odstupujícího rektora prof. Dra Augustina Rátha při rektorské instalaci Prof. Dra Jozefa Hanuše (7. prosince 1922) o universitě Komenského za stud. rok 1921/1922. In: *Ročenka Univerzity Komenského za prví päťletí 1919–1924.* Bratislava 1925.

26 Tibenský, J.: Učena spoločnosť Šafárikova a jej miesto vo vývoji slovenskej vedy. *Dějiny věd a techniky*, 9, 1976, s. 197–198.

27 Tamtéž, s. 203.

28 Tamtéž, s. 201–202.

29 Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*, 34, 1983, s. 10.

30 Archív Univerzity Komenského, fond Rektorát UK – personálne oddelenie BII/2, osobné spisy učiteľov – Václav Chaloupecký.

31 Novák, J.: Filozofická fakulta Univerzity Komenského do roku 1945. *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Historica*, 34, 1983, s. 10–11.

32 Archív Univerzity Komenského, fond Rektorát UK – personálne oddelenie BII/2, osobné spisy učiteľov – Jan Eisner.

33 Filozofická fakulta. In: Dúbrava, M. (ed.): *Univerzita Komenského: 90 rokov vysokoškolského vzdelávania a vedy na Slovensku.* Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 2009, s. 67.

Nomádi a emigranti 20. storočia: cesty tvorby výtvarných umelcov a kritikov na Slovensko po 1. svetovej vojne

Zuzana Bartošová

Mnohí výtvarní umelci a kritici sa po 1. svetovej vojne v súvislosti s novým usporiadaním Európy na základe Zmluvy Najvyššej rady spojencov (12. júna 1919) – kodifikovanej Trianonskou (tiež Versailleskou) dohodou (1920) –, ktorá zmenou hraníc umožnila vznik dovtedy neexistujúcim štátom, ocitli ako občania tých nepriateľských medzi politickou opozíciou v krajine, kde dovtedy žili. Iní sa zúčastnili prípravy ľavicových revolúcií a po ich páde boli často v ohrození osobnej a tvorivej slobody, či dokonca v ohrození života a museli emigrovať. Alebo po rokoch v cudzine sa vrátili domov dúfajúc, že nadišli lepšie časy. Cesty týchto umelcov na Slovensko a ich pôsobenie v dvadsiatych rokoch je témou prítomnej štúdie.

Snaha zmapovať podrobne celé Slovensko, kde sa uchýlili v iných krajinách Európy neželaní autori, a zároveň neprehliadnúť žiadneho výtvarného umelca, ktorý sa narodil na jeho dnešnom území a zasa prišiel domov, je cieľ, ktorý presahuje rámec prítomnej štúdie. Pre výber autorov bolo preto určujúcim umeleckohistorické kritérium: presvedčivosť a rozsah tvorby, ktoré konkrétny umelec na území Slovenska vytvoril a zanechal a s akou intenzitou sa dokázal zapojiť do výtvarného života prostredia, kde pôsobil.

Exemplárnym prípadom troch rôznych umeleckých i ľudských osudov – Jánovi Koniarkovi, Jozefovi Arpádovi Murmannovi a Eugenovi Krónovi – je venovaná väčšia pozornosť i rozsah textu, ako iným autorom.

Ján Koniarek

Ján Koniarek svojou tvorbou výrazne poznamenal podobu slovenského sochárstva prvej polovice 20. storočia. Jeho ľudský i autorský osud formovali pohnuté dejiny nielen kraja, odkiaľ pochádzal, ale celej strednej Európy. Rodák z Voderád pri Trnave sa už v svojej mladosti konfrontoval s viacerými zásadnými životnými otázkami. Ako každý mladý umelec sa zrejme zamýšľal nad vlastným umeleckým smerovaním, avšak v jeho prípade sa pred ním vynárala aj otázka národnej príslušnosti. V dobe, keď Slovensko tvorilo severnú časť Uhorska vo federalizovanej Rakúsko-Uhorskej monarchii, si zrejme – ako možno dedukovať z jeho životopisu – hľadal svoju identitu i z hľadiska jazykovej blízkosti.

Napriek tomu sa však rozhodol pre štúdium na budapeštianskej umeleckej škole. Zjednodušene sa dá povedať, že cesty sochárov viedli na začiatku 20. storočia do Viedne, kde študovali najmä bratislavskí rodáci, a do Budapešti, ktorá žila čulým stavebným životom a profesori jej akadémie boli známi svojimi monumentálnymi riešeniami. Sochárstvo malo významné postavenie medzi ostatnými výtvarnými disciplínami: nové budovy, námestia a mosty podľa dobového vkusu potrebovali výzdobu

úmernú svojmu významu. Ján Koniarek začal v Budapešti navštevovať Umelecko-priemyselnú školu, avšak štúdium nedokončil.¹

Vtedy, keď na dnešnom území Slovenska ešte nebola žiadna vyššia umelecká škola a kde chýbali aj múzeá a obrazárne, ktoré by ochraňovali pamiatky a zároveň pestovali vkus publika, odchádzali mladí adepti výtvarného umenia za vzdelaním ďalej od domova. Kultúrny život sa odohrával predovšetkým v hlavnom meste Uhorska. V Budapešti v tej dobe žili a tvorili viacerí umelci pôvodom zo Slovenska, napríklad sochári Ján Fadrusz, Jozef Damko či Vojtech Radnai, čo nebránilo tomu, aby udržiavali kontakt so svojim rodiskom, pravidelne ho navštevovali ako Alojz Stróbl, ba niektorí z nich sa vracali aj na dlhší čas, napríklad maliari Ladislav Medňanský, Pál Sziney-Merse. Do Budapešti zamieril aj Ján Koniarek v druhej polovici deväťdesiatych rokov 19. storočia. Viacerí jeho rovesníci v tom čase študovali na viedenských školách, napríklad Dominik Skutecký, Alojz Rigele, Jozef Arpád Murmann, Maximilián Schurmann a len málokto navštevoval pražské školy: Gustáv Mallý a Martin Benka boli v tom čase ako ich odchovanci výnimkami, zo sochárov to nebol žiadny.

Po nie veľmi úspešných začiatkoch štúdia zamieril mladý Koniarek, obdobne ako Jozef Damko a Alojz Rigele do Ríma, mesta, ktoré v tomto období predstavovalo pre začínajúcich sochárov možnosť zoznámiť sa s klasickými pamiatkami antiky, renesancie, manierizmu, baroka i klasicizmu. Urobil tak v zmysle dobového duchovného trendu. Pritakal osvieteneckej tradícii, ku ktorej sa ešte stále hlásilo 19. storočie. Ešte aj na jeho konci mierili do Ríma a snažili sa tu zotrvať čo najdlhšie mnohí mladí umelci zo všetkých európskych krajín.² Prednášky z medicíny, ktoré Ján Koniarek navštevoval počas svojho rímskeho pobytu v školskom roku 1897 až 1898 popri štúdiu výtvarného umenia dokladajú, že svoj záujem o realistické zvládnutie problematiky ľudského tela myslel vážne, že sa pri komponovaní nespoliehal len na vlastný pozorovací talent a modelačné schopnosti, ale tieto svoje danosti opieral o poznanie anatómie.³

Z Ríma sa Ján Koniarek opäť vrátil do Budapešti, aby si doplnil chýbajúce vzdelanie. Rozhodol sa študovať v majstrovskej škole Alojza Stróbla, profesora na tamojšej akadémii. Tento sochár, ktorý mal zrejme citový vzťah k rodnej liptovskej dedine Kráľova Lehota,⁴ zažíval v období Koniarkovho návratu jeden zo zenitov svojej umeleckej slávy. Na svetovej výstave v Paríži⁵ usporiadanej pri príležitosti príchodu nového storočia (1900) získal Grand Prix za sochu *Moja matka*.⁶ Mladý Koniarek par-

ticipoval zároveň na niektorých Stróblových exteriérových realizáciách, a tak mal všetky predpoklady získať časom v meste aj samostatné objednávky. V slovenskej umelecko-historickej literatúre sa traduje, že svojmu profesorovi nielen pomáhal modelovať monumentálny reliéf *Studňa kráľa Matyáša*,⁷ že je autorom časti reliéfu s motívom pijúceho psa a že v Budapešti počas svojho štúdia, v roku 1899 a 1900 aj vystavoval v Mücsarnoku.⁸ Naproti tomu ani novšia maďarská umelecko-historická literatúra v monografických štúdiách venovaných životu a tvorbe Alojza Stróbla Koniarka ako spoluautora či asistenta jeho monumentálnych riešení neuvádza.⁹

Bola to zrejme hľadačská povaha, ktorá Jána Koniarka orientovala inam než k životu v hlavnom meste, kde sa v umeleckých kruhoch pravdepodobne považovalo za samozrejme prispôbiť sa imidžu štátneho, teda uhorského, maďarsky hovoriaceho autora. Možno tak súdiť najmä na základe tvorby viacerých významných sochárov pochádzajúcich zo Slovenska, ktorí tvorili v Budapešti. V tejto súvislosti treba menovať najvýznamnejšieho spomedzi nich, už spomenutého Alojza Stróbla, ktorý bol viac ako štvrtstoročie profesorom na budapeštianskej akadémii a v svojom sochárskom názore akceptoval všeobecne rozšírené vkusové kritériá. Nikdy sa nepokúsil prekročiť hranice akademického realizmu, ktorý v jeho tvorbe často smeroval k popisnosti, nikdy ho neumožnil v mene modernejšieho prednesu. Ďalším príkladom je sochár s obdobnou kariérou, Jozef Damko, ktorý tiež pochádzal z územia dnešného Slovenska, a to z Nitrianskeho Pravna. Aj tento talentovaný umelec so schopnosťou expresívneho prednesu¹⁰ sa napokon prispôbil konvenčným vkusovým kritériám a obdobne úspešne ako Stróbl, celé dvadsaťročie, pedagogicky pôsobil na tej istej Akadémii výtvarného umenia, ktorá v tom čase, keď súdobé výtvarné umenie už aj v Budapešti akceptovalo výdobytky avantgárd, predstavovala baštu konzervativizmu. Ján Koniarek ani tentoraz svoje štúdium nedokončil.

Bol to Mníchov, kam mladý sochár zamieril po jednoročnej vojenskej službe, ktorú absolvoval v Bratislave. Mníchov bol na prelome 19. a 20. storočia centrom, ktoré svojím dynamickým spoločenským, kultúrnym a umeleckým životom lákalo mnohých umelcov nielen zo strednej Európy. Jeho umelecké školy mali dobré meno a adeptom výtvarného umenia často slúžili ako medzistupeň k odhodlaniu ísť študovať do Paríža. Mníchovskí mladí umelci hlásali s prichádzajúcim nastupujúcim storočím vlastný životný svetonázor: nadchýňali sa symbolizmom a hľadali nový umelecký, a teda aj vývarný jazyk. V roku 1896 tu začal vychádzať časopis *Jugend*, ktorý dal jedno z mien nastupujúcemu štýlu.¹¹ Organizovanie umeleckého života – najmä zakladanie spolkov a organizovanie výstav – bolo odpoveďou mladých na dovtedy všeobecne a bez polemiky akceptované revivaly historických slohov a ich konvenčných variantov, ktoré sa nechceli vzdať závislosti od popisu videnej skutočnosti a často zabíjali až do výrazových polôh naturalizmu. *Jugendstil* ich však čoraz viac zatieňoval. Ak k tomu prirátame, že luminizmus, stredoeurópsky variant impresionizmu, mal svojich najvýznamnejších predstaviteľov práve v Mníchove, nemožno sa mladým umelcom z Rakúska-Uhorska čudovať, že ich lákala predstava študovať a získať skúsenosti v tomto meste.

Úloha centra rodiaceho sa moderného umenia prekrýva dnes už vo vedomí nielen milovníkov, ale i odborníkov inú rolu, ktorú Mníchov hral na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia, teda

1 Viere Luxovej sa spomedzi slovenských dejepiscov umenia až do konca šesťdesiatych rokov najpresnejšie podarilo zmapovať umelcové roky štúdia. Na základe archívnych materiálov uvádza, že ho začal v školskom roku 1894/95 ako hosťujúci poslucháč a v nasledujúcom školskom roku 1895/96 ako riadny žiak oddelenia dekoratívneho sochárstva Umelecko-priemyselnej školy, ktoré viedol L. Mátra. Pre nedostatočný pospech v plánumetrii bol v nasledujúcom školskom roku už opäť len hosťujúcim študentom a následne zo školy vystúpil. Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka (z obdobia pred vznikom Československej republiky). *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 6, s. 27–29.

2 Z územia dnešného Slovenska o čosi neskôr ako Ján Koniarek, v rokoch 1908–1911, napríklad bratislavský sochár Alojz Rigele. Viď: Bartošová-Pinterová, Z.: *Sochárstvo*. In: *Slovenské výtvarné umenie 1900–1918*. Katalóg výstavy. Texty: Bartošová-Pinterová, Z., Ilečková, S. Slovenská národná galéria, Bratislava 1984.

3 Tento názor má aj Viera Luxová, pričom poukazuje na skutočnosť, že presné údaje o rímskom pobyte Jána Koniarka sa jej nepodarilo zistiť. Viď Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka (z obdobia pred vznikom Československej republiky). *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 6, s. 27–29.

4 Alajos (Alojz) Stróbl (1856–1926) si počas celého tvorivého života udržiaval v Kráľovej Lehotě prázdninový ateliér a pamätníci spomínali na jeho „panské jazdy“ do okolia obce, ktoré podnikal ešte v dvadsiatych rokoch, keď už bolo Horné Uhorsko – územie dnešného Slovenska – súčasťou Československa.

5 *Révai Nagy Lexikona, XVII.*, Budapest 1925, heslo Stróbl Alajos, s. 179–180.

6 *Hlava matky*, štúdia k sediacej postave, je v zbierke Slovenskej národnej galérie. Mramorová kompozícia sediacej postavy, teda ocenené dielo, je dlhodobým deponátom tej istej inštitúcie. Jej bronzový odliatok je situovaný pred budovou Galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši.

7 Reliéf je situovaný na vonkajšej bočnej strane budínskeho hradu, budovy, kde v súčasnosti prezentuje stále expozície svojich zbierok maďarská Národná galéria.

8 Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka (z obdobia pred vznikom Československej republiky). *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 6, s. 27.

9 Napríklad: Szatmári, G.: *Stróbl Alajos, a romantika utolsó lovagja/Des letzte Ritter der Romantik, Alajos Stróbl*. Annales de la Galerie Nationale Hongroise/A Magyar Nemzeti Galéria Evkönyve, 1997–2001, Budapest 2002, s. 197–204.

10 Kompozícia *Hlava ženy*, ktorá Július Damko vytvoril v tomto štýle, je reprodukováaná v katalógu citovanom v pozn. č. 2.

11 Mrázovi, B. – M.: *Secese*. Obelisk, Praha 1971, s. 58.

aj v očiach Koniarkových súčasníkov. Bola to rola obhajcu klasických výtvarných hodnôt, cititeľa formálnych kánonov odvodených abstrahovaním z pozorovania reality, rola strážcu tradícií. Tón tomuto trendu udával Adolf von Hildebrand (1847–1921). Bol to umelec, ktorý vyznával vizuálnu formu tríbenú počas stáročí a v svojej tvorbe ju akceptoval idealizovaným stvárnením optickej skutočnosti, objektivizovaním zákonitostí krásna, sumarizáciou tvarov a odosobnenosťou výtvarného prednesu.

Tento sochár, ktorý bol zároveň teoretikom, strávil počnúc rokom 1872 nasledujúce štvrtstoročie svojho tvorivého života v Taliansku a dokonale poznal antické a renesančné pamiatky. Počas tohto pobytu však udržiaval kontakty so strednou Európou a s Nemeckom, zúčastňoval sa na súťažiach, vystavoval a realizoval, najmä koncom devätnásteho storočia, svoje monumentálne zadania aj v Mníchove. Jeho tvorba, podopretá teoretickými úvahami, bola protikladom Rodinovej. Odsudzoval exteriérové sochárske kompozície riešené voľne stojacimi figúrami bez vzťahu k architektúre, rovnako ako metódu nedokončenosti výtvarného diela, ktorú legitimoval August Rodin. Hovoril a písal o nej ako o „netaktnosti“ tých, čo diváka zasväcujú do procesu tvorby. V svojej štúdiu *Problém formy vo výtvarnom umení*,¹² ktorá zaznamenala taký ohlas, že vyšla medzi rokmi 1893 až 1901 v troch vydaniach a významne ovplyvnila uvažovanie nielen o sochárskej tvorbe, ale o estetických normách ako takých, však zastával kritické stanovisko aj voči naturalizmu a jeho literárnej popisnosti. Najvýznamnejšia z jeho myšlienok je o poznávacej dimenzii videnia, syntéze haptického a optického v ňom, ktorá súvisí so schopnosťou rozoznávať jednotlivosti a porozumieť súvislostiam celku.¹³ Boli to však nielen Hildebrandove teoretické texty, ale predovšetkým umelcova tvorba, čo ovplyvnila jeho súčasníkov. Spomedzi diel, ktoré realizoval, potom predovšetkým riešenia významných pomníkov a náhrobníkov, v ktorých ctí klasickú až klasicizujúcu formu a sochy komponoval vždy do jedného celku s architektúrou. Aj v súvislosti s monumentálnou tvorbou Koniarkovho profesora na budapeštianskej akadémii, Alajosa (Alojza) Stróbla sa v odbornej literatúre spomína príklad Adolfa Hildebranda, ktorý ovplyvnil jeho sochársky názor.¹⁴

Všetky uvedené súvislosti naznačujú, že Ján Koniarek si nevybral Mníchov ako miesto svojho ďalšieho umeleckého rastu náhodne. Skutočnosť, že významný dobový sochár, ktorý prakticky aj teoreticky udával tón, žil najprv v Taliansku a neskôr – paralelne – v Nemecku, kde vydával svoje knihy, vystavoval a realizoval monumentálne zakázky, pričom viaceré z nich práve v Mníchove, akiste nie je zanedbateľná. Veď aj kroky Jána Koniarka viedli predtým z Budapešti do Ríma. Mladý sochár nebol sám v svojom úsilí dokončiť v Mníchove štúdium výtvarného umenia. I ďalší autori pôvodom zo Slovenska, ako napríklad Jaroslav Augusta, Ľudovít Čordák, Karol Harmos, Anton Borúth, Želmíra Duchajová-Švehlová, Elemér Halász-Hradil, Jozef Hanula, Ladislav Medňanský, Milan Thomka Mitrovský, Dominik Skutecký, Peter Július Kern, teda maliari, našli v tomto bavorskom meste inšpiráciu aktuálnymi európskymi umeleckými trendami, ktorý pre nich predstavoval už spomenutý mníchovský variant luminizmu podfarbený realizmom. Tí odvážnejší a lepšie situovaní spomedzi nich – napríklad Ladislav Medňanský – zamierili následne do Paríža. Ostatní sa zväčša vrátili do rodného domova, alebo sa usadili nie tak ďaleko od neho.

Napriek tomu, že Ján Koniarek nikdy nenavštívil dobové centrum celosvetového umeleckého diaľnia – Paríž – ako to urobili okrem niektorých maliarov aj sochári, bratislavskí rodáci, Robert Kümayer a Jozef Arpád Murmann, nemožno obísť skutočnosť, že francúzske sochárstvo, najmä v Rodinovom podaní, mohol poznať. Na základe analýzy sochárskych výrazových prostriedkov, ktoré v svojej ranej

tvorbe ovládal, možno usúdiť, že práve ono ho už počas raného obdobia v mnohom inšpirovalo a určilo spôsob jeho vyjadrenia. Pre Augusta Rodina bol rok 1900 z hľadiska akceptácie umeleckou obcou a následného spoločenského uznania, ktoré mu prinieslo popularitu i slávu, prelomový. Veľkolepá výstava v Paríži bola začiatkom jeho úspechu a jednoznačného prijatia tvorby publikom. Paradoxné sa môže z dnešného hľadiska zdať, že pred týmto dátumom vzbudzovali tie isté diela v radoch konvenčných kritikov a divákov – teda u toho istého publika – pohoršenie. Na sklonku deväťdesiatych rokov 19. storočia, v súvislosti s realizáciou Balzacovho pomníka, ešte vypukol škandal pri vystavení stvárnenia spisovateľovej postavy v Salóne. Táto udalosť paradoxne vzbudila v parížskom prostredí takú pozornosť, že ju spätne možno považovať za jeden z prvých sochárových úspechov. Potom nasledovali Rodinove výstavy v Bruseli, Rotterdame a Amsterdame (1899), ktoré jeho úspech potvrdili: boli prijaté s nadšením a zaručili jeho tvorbe medzinárodné renomé. Potvrdila ho aj vskutku triumfálna a celou kultúrnou verejnosťou s nadšením prijatá výstava v Prahe (1902). Jej ohlas v dobovej tlači i odbornej publicistike prekročil všetky očakávania. Od tejto udalosti sa datuje výrazný vplyv Rodinovej tvorby nielen na české sochárstvo prvej polovice dvadsiateho storočia, ale prostredníctvom neho neskôr aj na sochárstvo slovenské. V súvislosti s týmito výtvarnými udalosťami možno len konštatovať, že je viac ako isté, že Ján Koniarek pri svojich cestách po Európe mal možnosť poznať Rodinovú tvorbu. Hoci nie je isté, že ju poznal priamo z autopsie – teda prostredníctvom výstav, ktoré navštívil – tak určite ju mal možnosť poznať z dobovej tlače už začiatkom dvadsiateho storočia.¹⁵

Rodinova tvorba, ktorá z istého pohľadu uzatvára tradíciu klasického európskeho sochárstva a nastoľuje tradíciu novú, má pluralitnú podobu. Zahŕňa realistické diela smerujúce v svojom spracovaní až k naturalizmu, expresívne poňaté kompozície i kompozície lyrické. Mnohé z nich reagovali na vlny symbolizmu a secesie, viaceré na impresionizmus a iné predznačili vývoj moderného sochárskeho názoru, toho, v ktorom je najdôležitejším fenoménom slobodné vyjadrenie autora. August Rodin dokonale poznal anatómiu ľudského tela a jej zvýraznením dosahoval zdanie až reprodukčnej vernosti optickej skutočnosti, hoci ju idealizoval. Zdanie pohybu dosahoval zachytením jeho viacerých fáz v jedinom stvárnení figúry v jednom diele. Originálnu a zároveň majstrovskú koncepciu svojho sochárskeho názoru dokázal opustiť v mene zhmotnenia maximálnej miery výrazu. Aj ďalšie novátorské prvky, ktoré priniesol – otvorenosť sochárskej kompozície voči priestoru, ktorý ju obklopuje, a povýšenie nedokončenosti umeleckého diela do roviny zámeru – podal s úplnou samozrejmosťou. V záplave diel strnulého akademizmu a revivalov historických slohov musela byť Rodinova tvorba na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia, teda v dobe Koniarkovej mladosti, najmä pre autorov, ktorí len nastupovali na svoju umeleckú dráhu, mimoriadne príťažlivým príkladom. V porovnaní s už spomínanými názormi na sochárstvo, ktoré zastával napríklad mienkotvorný Adolf von Hildebrand, pôsobila akiste novo, oveľa slobodnejšie a nezávislejšie.

Dnes možno len veľmi ťažko odhadnúť, čo z kultúrneho a umeleckého života, ktorý mal Ján Koniarek možnosť poznať v Budapešti, Ríme a Mníchove, na neho v dobe jeho mladosti najviac zapôsobilo. Súdiac podľa umelcovej ďalšej tvorby, bol to paralelne akademizmus v Stróblivom a klasicizmus v Hildebrandovom poňatí, rovnako ako Rodinova názorovo pluralitná tvorba, pričom jej symbolisticko-secesnú líniu zrejme vo vedomí mladého autora podčiarkla mníchovská secesia. Takto by sa dali stručne zhrnúť výtvarné a svetonázorové východiská, ktoré mal k dispozícii Ján Koniarek, keď sa rozhodol nevrátiť ani do Budapešti, ani do vlasti, ale v roku 1906 presídlil do Srbska. V slovenskej umeleckohistorickej literatúre sa traduje, že ho priateľstvo so srbskými študentmi, ktorých spoznal

12 Hildebrand, A.: *Problém formy vo výtvarnom umení*. Triáda, Praha 2004.

13 David Filip, autor prekladu a doslovu publikácie uvedenej v predchádzajúcej poznámke, upozornil na aktuálnosť Hildebrandovho teoretického odkazu, ktorý rozvinul nielen jeho súčasník Woringer, ale neskôr aj ďalší významní teoretici, ako Hans Georg Gadamer a Ernst Gombrich.

14 Beck, F. O.: Liptóujvári Stróbl Alajos (1856–1926). *Nyugat*, 1927, č. 1.

15 V súvislosti s výstavou vyšiel v roku jej konania aj bohato ilustrovaný zborník: *Sochař Agust Rodin*. Texty: F. X. Šalda, A. Alexandre, S. Sucharda, M. Jiránek, A. Hofbauer. SVU Mánes, Praha 1902.

v Mníchove, inšpirovalo odísť do krajiny, ktorej jazyku bez problémov rozumel.¹⁶ Na základe tohto umelcovho rozhodnutia možno dedukovať, že Ján Koniarek hľadal počas mladosti nielen svoju umeleckú identitu, ale zamýšľal sa aj nad svojou národnou príslušnosťou. Ako človek zrejme túžil po jazykovo blízkom, slovanskom prostredí, v ktorom by zároveň mohol uplatniť svoj talent a vzdelanie, byť sochárom. Túto šancu mu vtedajšie Slovensko nedávalo.

História Koniarkovho života odobrila umelcovo presídlenie do Srbska, kde najprv v Čačkove a potom v Belehrade prežil po odchode z Mníchova temer celé ďalšie desaťročie. Na život v rodisku zrejme rezignoval z viacerých dôvodov. Jedným z nich bol akiste aj nedostatok verejných i súkromných objednávok, ktorý bol všeobecne známy. Sochárstvo v tom čase – obdobne ako v iných historických obdobiach – potrebovalo v porovnaní s maliarstvom oveľa vyššie finančné náklady na realizáciu diel. Potrebovalo ekonomické zázemie, veľkorysé štátne i súkromné objednávky, ktoré na dnešnom území Slovenska začiatkom dvadsiateho storočia evidentne chýbali. Napokon, situáciu poznal Ján Koniarek z autopsie. Jedným z mála miest, kde sa v tom čase stavali okrem náhrobníkov aj pomníky na verejných priestranstvách, bola Bratislava. A hoci Ján Koniarek reagoval na súťaže v snahe získať konkrétne objednávky, tak neuspel. Víťazmi súťaží boli zväčša prominentní sochári, bratislavskí rodáci, žijúci trvalo v Budapešti: vtedy provinčné mesto Bratislava napodobovalo vkus hlavného mesta krajiny. Toho, kde Koniarek netúžil žiť.¹⁷

V Belehrade, kde sa napokon usadil, získal významné umelecké objednávky a pohyboval sa v najvyšších spoločenských kruhoch: bol sochárom vládnucej rodiny Karaddjodjevičovcov. Svoje voľné, secesne modifikované diela vystavoval okrem iného aj na členských výstavách spolku Lada a o jeho tvorbe pozitívne referovala domáca odborná kritika.¹⁸ Do Koniarkovho života tvrdo zasiahla už Balkánska vojna (1912–1913) za oslobodenie celého Srbska spod tureckej nadvlády, ktorej sa zúčastnil ako dobrovoľník a získal dve vyznamenania za statočnosť. Na prázdninách v rodných Voderadoch pri Trnave ho zastihla správa o vypuknutí 1. svetovej vojny (leto 1914).

Menovaný rakúsko-uhorský práporčíkom narukoval paradoxne na srbský front, avšak ako politicky nespohľadlivého ho väznili a degradovali. Prežil napriek zraneniam, omrzlinám a amputácii prstov na nohách. Následne ho prevelili do Sedmohradska, kde dokonca tvoril: napríklad v Sibiu navrhol vojenský cintorín. Do civilu šiel z pozície ošetrovateľa. Aj počas vojny modeloval a k vojnovej tematike sa ešte dlho vracal. Po vojne sa už do Belehradu nevrátil: chcel sa podieľať na živote mladej Československej republiky.

Sochári nastupujúcej dynamickej generácie, odchovanci pražských vysokých škôl, získali už v polovici dvadsiatych rokov priazeň objednávateľov a víťazili – aj vďaka svojim spoločenským kontaktom – v súťažiach na monumentálne pomníkové zadania. Kým sa Ján Koniarek zorientoval v prostredí, s ktorým rokmi prežitými v cudzine stratil kontakt, kým sa stihol presťahovať s Voderád do Trnavy a získať tu ateliér, tak ho zatienili. Väčšina jeho prác, v ktorých tvarosloví rozvíjal podnety z Rodinovej tvorby, ostala v škicách.

16 Abelovský, J. – Bajcurová, K.: *Výtvarná moderna Slovenska*. Vydavateľstvo Peter Popelka a vydavateľstvo Slovart, Bratislava 1997, s. 114.

17 Ján Koniarek sa roku 1904 neúspešne zúčastnil súťaže na riešenie Petöffiho pomníka v Bratislave: objednávku získal Vojtech Radnai. Viď Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka (z obdobia pred vznikom Československej republiky). *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 6, s. 27–29.

18 Bartošová-Pinterová, Z.: *Ján Koniarek – súborné dielo*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1978. Podľa osobného rozhovoru s Uglješom Rajčević bol tento katalóg pre neho inšpiráciou na hlbšie skúmanie sochárneho života a tvorby počas pobytu v Belehrade. Získané poznatky publikoval, viď Rajčević, U.: Z hlbín srbských archívov. In: Bartošová, Z. – Belohradská, L. – Rajčević, U. – Kuracinová Valová, M.: *Sochár Ján Koniarek*. Galéria Jána Koniarka, Trnava 2007, s. 10–19.

Bohatstvo a úroveň tvorby Jána Koniarka, ktorá dvakrát dosiahla umelecký zenit, raz počas jeho srbského pobytu a neskôr v období prvej Československej republiky, neboli po umelcovom návrate domov v súlade s paralelou jeho osobného života. V súvislostiach slovenského umeleckého a spoločenského diania sa nedokázal uplatniť ako suverénna a všeobecne uznávaná autorská osobnosť, čo by bolo zodpovedalo miere jeho sochárskeho talentu. Jednou z príčin, ako som už spomenula, bola i malosť pomerov, v ktorých vo Voderadoch po svojom návrate do vlasti žil a ktorá sa výrazne nezmenila ani vtedy, keď svoj ateliér premiestnil do Trnavy. Bol bokom od „pomníkovej horúčky“ charakteristickej pre naše sochárstvo dvadsiatych a sčasti i tridsiatych rokov, ktorá zamestnávala niektorých jeho kolegov natoľko, že z dnešného hľadiska možno usúdiť, že boli v svojej dobe považovaní za jediných možných autorov monumentálnych realizácií. Ján Koniarek sa navyše nevedel zorientovať v zákulisných vzťahoch, ktoré sprevádzali zadanie niektorých státnych pomníkových zakázok, hoci väčšinu z nich predchádzala súťaž.

Na Koniarkovom umeleckom osude sa podpísalo predovšetkým pretrhnutie vývojovej kontinuity vlastnej tvorby vojnovými udalosťami a strata tvorivého zázemia vybudovaného v Belehrade. Po návrate na Slovensko umelca spočiatku zasiahla nedôvera v silu vlastného názoru a talentu namiesto umelecky presvedčivého zvládnutia sochárskej problematiky opierajúcej sa o aktuálne dobové štýlové prúdenie, ktoré uplatňoval v predvojnových prácach. V kompozícii i tvarosloví svojich viacerých – realizovaných i nere realizovaných – návrhov na pomníky nadviazal viac, než to bolo únosné, na retardujúcu tradíciu maďarského pomníkového sochárstva 19. storočia.

Prelom v Koniarkovom defenzívnom postoji urobil *Pomník padlým v 1. svetovej vojne* (Trnava, 1928) ktorý možno nielen považovať za najdôležitejšie Koniarkovo dielo, ale i za jednu z najvýznamnejších kompozícií slovenského medzivojnového sochárstva vôbec. V ňom sa prejavil ako slobodná tvorivá osobnosť, ktorá dokáže tak usmerniť svoj talent a vyťažiť z jeho daností a svojich umeleckých i udských skúseností, že vynikne jeho kultivovanosť absorbujúca poučenie z výdobytkov moderného sochárstva rovnako ako jeho presvedčivosť.

Koniarek, ako sa sám priznal, pociťoval ako nedostatok, že slovenskému sochárstvu chýba vlastná tradícia monumentálnej tvorby, ktorá by sa viazala k udalostiam našej národnej histórie. Pravdepodobne tento jeho názor, rovnako ako závažnosť úlohy z celospoločenského hľadiska ho zväzoval, keď sa venoval monumentálnym dielam s tematikou slovenských kultúrnych dejín a svoj sochársky názor namiesto aktualizácie historizoval, ako sa to stalo v prípade *Memorandového reliéfu* v Martine, alebo v Bernolákovom pomníku pre Trnavu v tridsiatych rokoch. Ako vidno z jeho viacerých realizácií v tomto období, začal i on postupne ako autor prenikať do povedomia kultúrnej verejnosti, hoci na samotnom výtvarnom dianí sa aktívne nezúčastňoval.

Spoločenského uznania sa Jánovi Koniarkovi dostalo až na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov, kedy ho vymenovali za čestného občana mesta Trnava (1938) a o tri roky neskôr za profesora modelovania na výtvarnom oddelení Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave. Svojím pedagogickým pôsobením dostal možnosť sprostredkovať mladej generácii kontakt s názorovými východiskami európskeho sochárstva začiatku dvadsiateho storočia. Avšak v starnúcom umelcovi nedokázali už mladí autori rozoznať iniciátora možných inšpirácií. Po štúdiu, ktoré zväčša absolvovali v Prahe, navštívili Paríž a zoznámili sa s originálmi majstrov, ktorí aj pre samotného Jána Koniarka veľa znamenali.

Jozef Arpád Murmann

Jozef Arpád Murmann je sochár, ktorý za svojho života získal uznanie v širších medzinárodných súvislostiach.¹⁹ Narodil sa v Bratislave a študoval vo Viedni, ale prežil veľkú časť svojho života v cudzine, kde vytvoril a kde zostalo roztratené množstvo jeho prác. Preto sa dodnes nepodarilo rekonštruovať celok jeho tvorby, ktorá si zasluhuje pozornosť vďaka svojej umeleckej úrovni, ako vidno z diel nachádzajúcich sa v zbierkach bratislavských galérií. Či sa jedná o práce rané, ktoré vytvoril v rokoch svojho štúdia na viedenskej Akadémii výtvarných umení, alebo neskoršie, z rokov medzivojnových, svojou umeleckou úrovňou presahujú rámec priemeru dobovej produkcie.²⁰ Napriek tomu je doposiaľ tvorba Jozefa Arpáda Murmanna menej známa než práce jeho generačných súputníkov.

Na umeleckú atmosféru Bratislavy mala začiatkom nášho storočia – v dobe Murmannovej mladosti – vplyv najmä neďaleká Viedeň. Ešte stále prežívala obdobie svojho kultúrneho rozkvetu, ktorý mal v európskom kontexte jedinečné črty. Na území Slovenska nebola v tom čase žiadna vysoká škola umeleckého smeru, a tak mladí adepti sochárstva odchádzali väčšinou študovať do Budapešti. Bratislavčania však tradične do Viedne. V tejto súvislosti možno pripomenúť bratislavského rodáka, sochára Viktora Tilgnera (1844–1879), ktorý za svojho – pomerne krátkeho – celoživotného pôsobenia vo Viedni realizoval aj v Bratislave niekoľko významných diel, rovnako ako Alojza Rigeleho (1879–1940), ktorý sa po štúdiu vo Viedni a v Ríme vrátil do Bratislavy, kde žil a tvoril zvyšok svojho života.²¹

Murmann sa vo Viedni ocitol už roku 1906, keď sa tu začal učiť za umeleckého stolára, aby v remesle nasledoval svojho otca. O dva roky však už úspešne študoval sochárstvo na tamojšej Akadémii výtvarných umení, získal Gundelovu (1911) i Königswartenovu cenu (1912) a svoje práce zverejnil na viedenskej jarnej výstave (1911).²²

K vrcholným umeleckým dielam raného obdobia mladého autora patrí *Portrét muža* (1908), dnes v zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave, ktorý vytvoril ešte počas svojho štúdia. Nízky reliéf modeloval skutočne majstrovsky: počítal s účinkom svetla, ktorý dodal portrétovanému preduchovnený výraz. Mäkkým plynutím objemov a arabeskami ich okrajov rytmizoval kompozíciu, v ktorej položil dôraz na podstatné časti tváre a ostatné vyjadril len náznakom. Spôsob, akým zvládol a dokázal využiť modelérske výrazové prostriedky, dokazuje, že pochopil slohotvorné princípy secesie a vedel ich v svojej tvorbe tvorivo uplatniť.²³

Po získaní Königswartenovej ceny odišiel Jozef Arpád Murmann z Viedne do Paríža, ktorý v tom čase bol centrom aktuálneho umeleckého diania. Ešte v tom istom roku vystavoval na Národnom salóne a získal jedno z ocenení. V nasledujúcom roku sa stal členom Société Nationale des Beaux Arts (Národná spoločnosť pre výtvarné umenie), ktorej bol vtedy predsedom August Rodin²⁴. Dva roky, ktoré v Paríži strávil, nie sú dlhým časovým obdobím, ale zásadnej ovplyvnili jeho výtvarnú orientáciu. Možno tak usúdiť z celku Murmannovej tvorby: jeho pohnutý osud začiatkom 1. svetovej

vojny i počas jej trvania, keď sa po dvoch rokoch strávených v zajatí cez Berlín, kde aj tvoril a vystavoval, vracal s rodinou do strednej Európy a usadil sa v Budapešti, zapríčinil, že práce z tohto – parížskeho – obdobia sú až na malé výnimky, akou je *Pieta* (1914), dnes v zbierke Národnej galérie v Budapešti, neznáme.

O Murmannovu tvorbu budapeštianskeho obdobia sa začal zaujímať Lajos Kassák, vedúca osobnosť maďarskej avantgardy. Ukážku z nej uverejnil na obálke časopisu *Ma*,²⁵ ktorý redigoval a recenzoval aj umelcovu samostatnú výstavu, na ktorej mladý autor predstavil viac než tridsať prác: okrem sôch aj maľby – portréty, krajiny a kresebné štúdie. Priznal príslušnosť Murmannovej tvorby k nastupujúcemu internacionálnemu slohu, ktorého úsilie o neoklasickú harmóniu pramenilo z viacerých zdrojov, pričom u Murmanna zaznel „ľudský, radostný primitivizmus“. Ocenil tiež jeho „videnie a cítenie bez pátosu, s monumentálnym účinkom“.²⁶ Jenő Illyés upozornil na Murmannovo miesto v kontexte súdobého maďarského výtvarného umenia. On jednoznačnejšie ako Kassák analyzoval nastupujúcu neoklasickú tendenciu, a to nielen jej tvaroslovné východiská, ale aj svetonázorovú orientáciu, ktorá smerovala k dosiahnutiu večných, „vesmírnych“ právd. V tejto súvislosti menuje autorov príbuznej orientácie: okrem Jozefa Arpáda Murmanna aj Pála Pátzaia, Ferencza Spasnghera a Sándora Gergelyho.²⁷ Mladého autora takto kritika zaradila medzi panteistov, pre ktorých návrat k prírode predstavoval možnosť vytvorenia nového životného slohu. Murmannov výtvarný názor však vykryštalizoval skôr, než sa usadil v Budapešti. Pokúsme sa – aspoň hypoteticky – nájsť jeho inšpiračné zdroje a väzby.

Roku 1913, keď sa Jozef Arpád Murmann stal členom Národnej spoločnosti pre výtvarné umenie, vyšla v Paríži pod názvom *Théorie* pozoruhodná publikácia Mauricea Denisa a Paula Sérisieura, venovaná teoretickému programu hnutia Nabistov. Nabisti (v preklade Proroci) založili výtvarnú skupinu roku 1889, ale ich slohotvorná orientácia bola ešte stále živá aj na začiatku nášho storočia. Ani po dva a pol desaťročiach nestratila nič zo svojej aktuálnosti preto, lebo neulpievala len na formálnych znakoch výtvarného diela, ktoré s novými umeleckými tendenciami a meniacimi sa módnymi vlnami – fenoménmi, ktoré ovplyvňujú vkus publika – rýchlo starnú, ale tlmočila dobové ideály súvisiace s túžbou žiť opäť v súlade s prírodou a oprostíť sa od konfliktov subjektívnej i spoločenskej povahy. Inšpiratívne stretnutie Paula Sérisieura s Paulom Gauguinom, maliarom, ktorý tento novoromantický sen uskutočnil nielen v umení, ale aj v svojom vlastnom živote, priamo podnietilo vznik skupiny Nabis a dovŕšila ho spoločná výstava jej členov v Café Volpini v Paríži.²⁸ K Nabistom patrili okrem Paula Sérisieura a Mauricea Denisa aj Pierre Bonnard, Felix Valoton, Aristide Maillol, jeho priateľ maďarský maliar Rippl-Rónai a ďalší, už o čosi menej známi autori. Spoločné výtvarné ciele vyjadril Maurice Denis slovami: „Impresionizmus sa menil na syntetizmus, dekoratívnu a posvätnú formulu zjednodušovania a deformácie, ktorý vrcholil symbolizmom, teda prenášaním prírody do oblasti citu a imaginácie.“²⁹ To, čo v začiatkoch aktivity skupiny Nabis konvenovalo nálade končiaceho storočia a v tvarosloví sa dotýkalo secesie, prerástlo neskôr do neoklasicizmu zakódovaného najmä v Maillolovom diele, pričom ideál života v súzvuku s prírodou získal novú kvalitu.

Murmannove priame kontakty s členmi skupiny Nabis nie sú zatiaľ doložené. Viacero okolností však napovedá, že to bolo práve ich syntetizujúce úsilie, ktoré ako príklad inšpirovalo mladého umelca, aby zmenil tvaroslovnú orientáciu svojej tvorby. Práce pred odchodom do Paríža vytvoril v duchu viedenskej secesie, viaceré diela budapeštianskeho obdobia už v novom, neoklasickom zameraní. A nielen to. Šírka jeho záujmov sa od sochárstva, ktorému sa pôvodne výlučne venoval, obohatila

25 *Ma*, roč. 1, č. 10, Budapešť 1917.

26 Kassák, L.: *Mirt. Ma*, 2, 1918 s. 115.

27 16. 3. 1919 v novinách *Erdély Szemle* vychádzajúcich v Budapešti.

28 *Lexikon moderného maliarstva*. Prel. S. Hollá. Tatran, Bratislava 1968.

29 *Tamtéž*.

19 Bartošová-Pinterová, Z.: *Jozef Arpád Murmann*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1989.

20 „Murmann svojím intelektuálne citovým štýlom dosiahol už v tejto vývinovej etape úroveň, ktorou značne prevýšil miestne úsilie“, vid: Luxová, V.: Sochárstvo nas Slovensku pred rokom 1918. *Výtvarný život* 18, 1973, č. 7, s. 24.

21 K životu a tvorbe Alojza Rigeleho vid: Jurášová-Danková, A.: *Bratislavský sochár Alojz Rigele. Z novších výtvarných dejín Slovenska*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1962, s. 279–325.

22 Za veľkú časť životopisných údajov, bibliografických odkazov, ako aj za informácie o dielach, ktoré sa nachádzajú v Budapešti, vďačím synom Jozefa Arpáda Murmannama, dr. Arpádovi Kósovi a Gejzovi Kósovi.

23 Bartošová-Pinterová, Z.: *Sochárstvo*. In: *Slovenské výtvarné umenie 1900–1918*. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1984. Autorská koncepcia výstavy Silvia Ilečková, Zuzana Bartošová.

24 Rochowski, L. W.: *Joseph Murmann*. *Forum*, roč. 1, Bratislava, s. 81–84.

nielen o malbu, ale časom aj o oblasť úžitkového umenia (navrhoval plagáty, tapety, odev aj textilné vzory). Presahy z jednej výtvarnej disciplíny do druhej naznačujú viac než čokoľvek iné ciele spoločné s úsilím Nabistov: vytvoriť nový, harmonický životný štýl.

Budapeštiansky pobyt Jozefa Arpáda Murmanna bol prechodný. V roku 1920 sa vrátil do Bratislavy. V súvislosti s jeho živými vzťahmi s okruhom Lajosa Kassáka, ktorý sa angažoval v Maďarskej republike rád, je pravdepodobné, že to urobil nielen z rodinných,³⁰ ale aj z politických dôvodov. Onedlho po návrate sa zúčastnil na výstave umeleckého spolku Kunstverein, ktorá bola v Redute.³¹ V tom istom roku vytvoril dva ženské akty (dnes v zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave), ktoré patria k jeho najkrajším dochovaným dielam a v kontexte slovenského sochárstva prvej polovice dvadsiateho storočia k najpresvedčivejším umeleckým činom meoklasickej orientácie. Mierne podživotná veľkosť nič neuberá z monumentalitu ich vyznenia: pevne modelované plné tvary harmonizujú s pravidelnými črtami nadosobne modelovaných tvárí. V tvarosloví týchto kompozícií i v ich celkovom vyznení nadviazal Murmann na Maillolovo dielo, na výtvarný názor sochára, ktorý svojim duchom tkvel v mentalite bukolickej povahy, čo vo sfére ducha rodí panva Stredozemného mora. „Predstavoval celú jednu možnosť sochárstva, sochárstva vo vlastnom zmysle, sochárstva mysliačoho mentalitou kameňa, bronzu, protikladného k modelárskej tradícii temer celej európskej plastickej produkcie, pohybujúcej sa v škále hlíny, odtlačku špachtle, ruky.“³²

Ak odhliadneme od tradičného portrétu vyjadreného bustou alebo reliéfom medaily, ktorému sa Murmann z času na čas tiež venoval, umelec čerpal témy svojich prác z takých inšpiračných zdrojov, ktoré dávali predpoklady na uplatnenie ideálov neoklasickej tendencie. Akty dievčat a žien, mileneckých dvojíc, bez snahy o konkretizáciu a zachytenie individuálnych črt teli a tváří symbolizujú v hľadani nadčasových hodnôt návrat k životu ešte nepoznačenom modernou civilizáciou. Typika tváří a postáv, spôsob modelovania jednotlivých častí tela i celkové vyznenie kompozícií vytvárajú Murmannov osobitý štýl – nebol na svojich vzoroch epigónsky závislý. Neoklasickú orientáciu, ktorú si osvojil v Paríži, potvrdil jeho budapeštiansky pobyt. V maďarskom umení bola aktuálna nielen v rokoch Murmannovho pobytu, ale kryštalizovala zo symbolizmu od začiatku nášho storočia. Charakterizovala ju pevná vypätá forma tvarov, ktorú k nej inklinujúci autori – najmä v olejomalbách a kresbách – uplatňovali v kompozíciách s dominantným aktom v prírodnom prostredí.

Jozef Arpád Murmann striedal počas dvadsiatych a tridsiatych rokov svoj bratislavský pobyt s pobytom vo Viedni i vzdialenejšej cudzine (v roku 1927 vystavoval napríklad v New Yorku a múzeum v Brooklyne zakúpilo niekoľko jeho diel do svojich zbierok). V Bratislave vystavoval jednak samostatne (v roku 1931 v galérii Bezděk), jednak obosielal výstavy Kunstvereinu a umeleckého spolku SUM,³³ a to rovnako maliarskymi ako sochárskymi kompozíciami. Svoje najväčšie úspechy však dosiahol v meste začiatku svojich štúdií, ktoré sa teraz stalo miestom jeho alternatívneho pobytu: vo Viedni. V oku 1931 boli jeho práce zaradené do kolekcie svetového sochárstva inštalovanej v Hagenbunde,³⁴ ktorú pripravila Neue Galerie. Tak sa dostali do konfrontácie s dielami významných osobností, akými boli Auguste Rodin, Aristide Maillol, Osip Zadkine, Ivan Meštrovič, Medardo Rosso, Otto Gutfreund a ďalší na ich úrovni. Na svetových výstavách v Bruseli (1935) a v Paríži (1937) získali významné ocenenia rakúske textilné kolekcie, do ktorých autorsky prispel aj Jozef Arpád Mu-

rmann.³⁵ Po vypuknutí druhej svetovej vojny však umelec definitívne opustil strednú Európu a usadil sa v Londýne, kde žil až do svojej smrti roku 1943.

Murmann patrí medzi jedinečné zjavy slovenského sochárstva prvej polovice dvadsiateho storočia. Možno ho považovať za nášho prvého vskutku moderného sochára, ktorý svojou tvorbou obohatil domáce umelecké prostredie o internacionálne aktuálne slohotvorné podnety a predznačil vývoj nášho sochárstva smerom k neoklasicizmu.³⁶

Táto orientácia z hľadiska celku jeho diela nebola preň len epizódou. Napriek tomu zaradenie tvorby Jozefa Arpáda Murmanna do kontextu slovenského sochárstva nebolo donedávna jednoznačné, podobne ako zaradenie viacerých autorov – najmä bratislavských –, ktorí svojou tvorbou prepájajú obdobie pred vznikom Československej republiky s dobou jej trvania. Problematika, ktorá by si zaslúžila hlbšiu analýzu príčin, ostáva v svojej komplexnej podobe zatiaľ mimo záujmovej sféry slovenského dejepisu umenia, hoci by jej osvetlenie prinieslo nové možnosti interpretácie nášho výtvarného umenia medzivojnového obdobia. Jej základnú osnovu položili súdobi slovenskí umeleckí kritici a historici umenia a nasledujúce generácie odborníkov, čo sa otázkami daného časového úseku dvadsiatych a tridsiatych rokov zaoberali, ju prevzali často bez hlbšej reflexie ako raz navždy danú.

Z hľadiska zaradenia Murmannovho diela do slovenského kontextu nie je bez zaujímavosti, že jeden z našich najvýznamnejších umeleckých historikov medzivojnového obdobia Vladimír Wagner sa v svojich publikáciách bez neho zaobišiel³⁷, hoci ho uvádzajú nielen známe dobové umelecko-historické lexikóny, napríklad *Thieme Becker Künstler Lexikon*³⁸, ale i syntetická práca na Slovensku žijúceho a po maďarsky píšuceho kritika Kálmána Brogyányho *Festömvészlet Szlovénkón*.³⁹

Problém kultúrnej príslušnosti umelca k prostrediu, z ktorého pochádzal, a k jazyku, ktorý používal, bol u nás donedávna taký nástojčivý, že ani Marián Váross v publikácii základného významu *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* nezaradil starších bratislavských autorov, medzi nimi aj Murmanna, do vlastného kontextu nášho medzivojnového umenia, ale vyčlenil ho na záver knihy do osobitej kapitoly,⁴⁰ a to už nespomínam autorov, ktorí ich nechávajú bokom ešte aj dnes, hoci príčiny tohto obchádzania sú už dávno neaktuálne. (Aký rozdiel medzi našim a parížskym prostredím, ktoré Murmannove práce ocenilo na Národnom salóne pár mesiacov po jeho príchode do Francúzska a o rok na to sa už stal – napriek tomu, že bol cudzincom – členom Národnej spoločnosti pre výtvarné umenie!) Vysporiadať sa s týmto problémom z dnešného hľadiska by bolo nanajvyš potrebné, a to nielen vo vzťahu k dielu jednotlivých výtvarníkov medzivojnového obdobia, ale k celej šírke umelecko-historickej problematiky nášho výtvarného umenia prvej polovice dvadsiateho storočia až do skončenia druhej svetovej vojny.

Lajos Kassák

Lajos Kassák, erbová osobnosť budapeštianskej avantgardy, pochádzal z Nových Zámok. S rodiskom ho viaže len časť pozostalosti, ktorú do miestnej galérie darovala umelcova vdova ešte v osemdesiatych rokoch 20. storočia. Napriek tomu, že na území Slovenska nežil, nedá sa jeho tvorba v kontexte nastolenej problematiky nespomenúť: bez neho by sa nedalo komplexne porozumieť situácii v 20. rokoch. Kľúčom ku Kassákovým aktivitám je jeho radikálny ľavicový svetonázor. Bol pôvo-

35 Bude, M.: Das Neuste in Wiener Künstlerdrucken. *Forum*, 8, 1938, s. 60.

36 Bartošová-Pinterová, Z.: *Slovenské komorné sochárstvo 1918–1948*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1986.

37 Wagner, V.: *Profil slovenského výtvarného umenia*. Matica slovenská, Martin 1935.

38 *Thieme-Becker Lexikon*, Leipzig 1931.

39 Brogyányi, K.: *Festömvészlet Szlovénkón*, Kassa (Košice) 1931.

40 Váross, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1960, s. 284.

30 Jozef Arpád Murmann sa v tomto čase rozviedol. Podľa rozhovoru s jeho synmi.

31 Csákós, J. H.: *Fünfzig Jahre pressburger Kunstverein 1884–1934*. Verlag Ferum, Bratislava 1934.

32 Kaplický, J.: Maillol. *Život*, 20, Praha 1946.

33 Brogyányi, K.: A Csehszlovákiai Magyar Tudományos, Irodalmi és Művészeti Társaság művészeti osztályának. *Forum*, 5, 1935, s. 298–299.

34 Steinmetz, L.: Europäische Plastik in Wiener Hagenbund. *Forum*, 1, 1931, s. 72–80.

dom robotník dychtivý po vzdelaní, s túžbou cestovať. Stal sa revolucionárom v spoločenskom živote i v umení, avantgardným básnikom a výtvarníkom, hoci bol autodidakt. Bol schopným organizátorom a vydavateľom. Uprostred okruhu umelcov a intelektuálov okolo už spomenutého časopisu *Ma* sa intenzívne angažoval v Maďarskej republike rád podľa sovietskeho vzoru. Po jej potlačení sa členovia tohto okruhu rozprchlí: Kassák našiel útočisko vo Viedni, kde pokračoval vo vydávaní časopisu, viacerí umelci presídlili na určitý čas do Nemecka, ale aj do Košíc alebo ich okolia. Medzi Viedňou a Košicami sú doložené živé kontakty, napríklad v roku 1922 tu Lajos Kassák realizoval dva „aktivistické večery“, ktorých sa osobne zúčastnil.⁴¹

Košice – genius loci

Pred vznikom Československej republiky (1918) boli Košice významným kultúrnym centrom, po Budapešti vari najvýznamnejším mestom Uhorska. Ich pozícia nebola ani územne okrajová. Hoci neboli na politickej mape umiestnené centrálné, mali ešte na (juho)východ od seba viacero príbuzných miest. Oradea, Kluž i Baia Mare v dnešnom Rumunsku sa podobne prispôbovali – súdiac podľa ich secesnej architektúry – dynamike modernej doby. Posledné z nich, známe pod maďarským menom Nagybánya, sa zapísalo do výtvarných dejín presiahnuc významom svojich maliarskych plenérov regionálny rámec.

O zrod košickej moderny pred 1. svetovou vojnou sa zaslúžili autori, ktorí študovali v Budapešti a v Mníchove, navštívili aj Paríž. Počas krátkych pobytov v umeleckých kolóniách (Nagybányi alebo Szolnoku) si osvojili plenérovú maľbu, ktorá sa však nedá jednoznačne interpretovať ako regionálny variant impresionizmu. Niektorí uplatnili v svojich dekoratívnych kompozíciách ozvenu secesie a symbolizmu, napríklad Anton Jasusch. Elemér Halász-Hradil prešiel od secesie k postimpresionizmu a táto tendencia znela aj v tvorbe geniálneho Konštatína Kővári-Kačmaríka.

Prvá svetová vojna radikálne zmenila osud mesta: stalo sa východoslovenskou metropolou v samostatnom Československu, ale ani vtedy nebolo situované tak teritoriálne na okraji, ako je dnes, vzhľadom na územie Podkarpatskej Rusi, ktoré k novej republike patrilo. Krátka epizóda Slovenskej republiky rád (1919) sa odohrala aj na území Košíc. Možno to bolo jednou z príčin, okrem maďarčiny, ktorou tu všetci obyvatelia samozrejme hovorili, prečo po páde Maďarskej republiky rád našli v meste a jeho okolí na kratší či dlhší čas útočisko politickí emigranti z Budapešti: predpokladali tu politicky ľavicovo orientované spoločenské prostredie.

Josef Polák

Nezameniteľnú úlohu nielen v kontexte Košíc, ale v celej slovenskej výtvarnej kultúre medzivojnového obdobia zohrala osobnosť pražského právnika Josefa Poláka. Josef Polák bol po vypuknutí 1. svetovej vojny odvelený na východný front. Po zranení sa na krátky čas vrátil do Prahy, ale roku 1916 bol povolán do Nitry, kde slúžil ako ošetrovateľ. Po skončení vojny sa opäť prihlásil do služby a ako propagačný dôstojník začal pôsobiť v Prešove: bolo potrebné presvedčať obyvateľstvo regiónu vzdialeného od centra o legitimitu Československej republiky. Prvýkrát navštívil Košice začiatkom roku 1919 a začal sa aktívne zaujímať o tunajšie muzeálne zbierky, čo časom vyústilo do jeho poverenia obnovením činnosti vyplieneného hornouhorského múzea. Polákovu aktivitu urobili z Košíc skutočné umelecké centrum. Bol všestranne činný: pracoval na súpise pamiatok, organizoval prednášky a divadelné predstavenia, viedol Východoslovenské múzeum, budoval jeho zbierky včítane galerijnej. Výstavy,

⁴¹ Kókai, K.: Maďarská avantgarda vo Viedni v rokoch 1920–1926 a košická moderna. In: Kiss-Szemán (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 19–23, citát s. 21.

ktorých do roku 1938, kým tu pôsobil, zorganizoval, boli venované európskej avantgarde i českej moderne a striedali ich expozície domácich aj tu usadených umelcov.⁴² Vďaka Josefovi Polákovi mali Košice v dvadsiatych rokoch kredit u avantgardných umelcov žijúcich v tom čase v iných európskych umeleckých centrách, ktorí sem zavítali a dlhší čas sa zdržali.

Alexander Bortnyik

Vďaka Alexandrovi Bortnyikovi, ktorý sa na ceste z Weimaru do Budapešti, teda pri návrate z emigrácie domov, zdržal päť mesiacov v Košiciach, poznáme dnes prostredníctvom *Podobizne Dr. Josefa Poláka* nielen tvár tohto vzdelanca a kreatívneho organizátora, ale aj jeho vnútornú podobu na presvedčivej umeleckej úrovni: z obrazu na nás hľadí pokojný a umiernené seabedomý človek, ktorý dokáže usporiadať chaos života do zmysluplných vzťahov. Naopak, vďaka Josefovi Polákovi môžeme Alexandra Bortnyika vnímať ako súčasť kruhu ľavo orientovanej maďarskej avantgardy, ktorého príslušníci našli dočasný azyl v politicky liberálnej prvej Československej republike, konkrétne v Košiciach. Umelec roku 1924 v Košiciach nielen vystavoval, ale dostal aj príležitosť navrhnuť plagát k svojej autorskej výstave. Okrem toho – sám komunista, ktorý sa „priklonil k angažovanosti, k prijatiu agitačnej funkcie umenia“ – sa priatelil s miestnymi osobnosťami komunistického hnutia. Rekonštruovať Bortnyikove pôsobenie a celok tvorby viažuci sa k jeho košickému pobytu sa – žiaľ – zatiaľ v úplnosti nepodarilo, vieme však, že sa vtedy zmenil aj jeho osobný život: spoznal tu – ako človek bez záväzkov – svoju druhú manželku. To, čo sa podľa pramenných materiálov v súvislosti s Bortnyikovou zastávkou v Košiciach rekonštruovalo, dokladá, že v tomto meste panovala liberálna a národnostne i oliticky mnohovrstevná kultúrna atmosféra.⁴³

Ivan Máca/János Mácza

Temer dva roky v meste pobudol aj blízky spolupracovník Lajosa Kassáka, teoretik divadla a estetik Ivan Máca (János Mácza), ktorého politický i odborný profil môžeme rekonštruovať na základe jeho príspevkov do časopisu *Ma* počas budapeštianskeho i viedenského obdobia. Mácza prišiel do Košíc „v roku 1920 na základe poverenia Maďarskej komunistckej strany. Viedol kultúrnu rubriku novín *Kassai Munkás* a vďaka svojmu pôvodu (narodil sa v roku 1883 v Nižnom Hrabovci) sa tu rýchlo adaptoval. Svoje experimentálne projekty v oblasti divadla a masovej kultúry mohol realizovať v rámci miestneho hnutia proletárskej kultúry. „Máca musel opustiť Košice po prvomájovej demonštrácii a masovej hre v roku 1922; emigroval do Viedne a potom do Sovietskeho zväzu.“⁴⁴

Neskôr ho môžeme stretnúť v Moskve ako vplyvného marxistického estetika. Jeho rozhodnutie emigrovať do sovietskeho Ruska nebolo zrejme až také extravagantné, ako sa nám dnes môže zdať. Jeden z najvýznamnejších predstaviteľov západného marxizmu v literárnej vede, na ktorého výsled-

⁴² Veselská, M.: Dr. Josef Polák a jeho pôsobenie v Košiciach. In: Kiss-Szemán (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 50–57.

⁴³ Bakos, K.: Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924. In: Kiss-Szemán, Ž.: (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 74–79, citát s. 77.

⁴⁴ Bakos, K.: Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924. In: Kiss-Szemán, Ž.: (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 74 – 79, citát s. 76.

koch neskôr stávala frankfurtská škola, György Lukács, urobil ten istý krok a až do konca 2. svetovej vojny žil tiež v Moskve.⁴⁵

Eugen Krón

Spomedzi umelcov, ktorí prišli do Košíc po páde Maďarskej republiky rád, urobil Josef Polák najviac pre rodáka z východoslovenských Sobraniec, Eugena Króna (*1882). Pri Východoslovenskom múzeu zriadil výtvarné kurzy, ktorých vedenie zveril práve tomuto talentovanému výtvarníkovi. V odbornej literatúre sa kurzy tradujú ako *Krónova grafická škola*. Zúčastníci v nich mohli „popri kurze kreslenia a grafiky navštevovať aj kurz umelckého priemyslu, alebo večernú školu aktu.“⁴⁶ Škola pôsobila medzi rokmi 1921 až 1927 a formovala mnohé výrazné talenty.

Tvorba Eugena Króna napriek svojej evidentnej presvedčivosti doposiaľ uniká relevantnej umeleckohistorickej interpretácii. Novšia odborná literatúra vydaná na Slovensku uvádza: „Vyučil sa za v litografickom závode. (V rokoch) 1911–1912 navštevoval večerné kurzy kreslenia na VŠVU v Budapešti (prof. Zemplényi), cez letné prázdniny absolvoval pobyty v maliarskej kolónii v Nagybányi.“⁴⁷ Sám autor v dotazníku pre prípravu encyklopédie maďarských umelcov pobyty Nagybányi nespomína, ale uvádza štátne štipendiá, ktoré získal v roku 1910 (vo výške 1000 korún) a v roku 1912 (vo výške 1600 korún), na základe ktorých podnikol študijné cesty s pobytmi vo Viedni (1912), Mníchove (1912), Paríži (1912) a Londýne (1912), keď predtým už pobudol v Magdeburgu (1906) a v Bruseli (1908).⁴⁸

Väčšina autorov, ktorí píšu o Krónovom živote a tvorbe, vyzdvihujú jeho pedagogickú aktivitu. Je to pochopiteľné, jeho žiakmi boli aj niekoľkí slovenskí autori, ktorí svojím významom presiahli regionálny rámec, ako napríklad Koloman Sokol a Július Jakoby. Historici umenia berú ako samozrejmosť umelcovho výtvarného prejavu figuratívne grafiky, v ktorých sa sústredil na skupinové kompozície nahých tiel. Formovala ich snaha vyjadriť profétovský obsah o zmysle existencie, o základných medziludských vzťahoch, o revolúcii ako budúcnosti ľudstva a príbuzných nadčasových témach. Vynikajú jasnou kompozíciou a presvedčivým kresliarskym prednesom i profesionálne zvládnutými grafickými technikami. Navyše, dokonalá znalosť anatómie ľudského tela suverénnou kresbou i modeláciou presvedča, že išlo o nevšedne talentovaného autora, ktorého nadanie umocnilo výtvarné vzdelanie.⁴⁹

Sociálna rovina Krónovej umeleckej výpovede je podložená jeho osobnou angažovanosťou. Sám o tom píše:

už v oseemnástich rokoch som sa zapojil do vtedy ešte slabého marxistického odborového hnutia; zároveň som vyvíjal maximálne úsilie, aby som rozvinul svoje umelecké schopnosti a aby som získal celkový kultúrny rozhľad v oblasti filozofických, sociologických a estetických pojmov, a aby som získal

45 Scott, J.: Kulturalní analýza v marxistickém humanismu. In: Edwards, T. (ed): *Kulturalní teorie – klasické a současné přístupy*. Portál, Praha 2010, s. 28 – 62.

46 Veselská, M.: Dr. Josef Polák a jeho působení v Košiciach. In: Kiss-Szemán (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 50–57, citát s. 53.

47 Abelovský, J. – Bajcurová, K.: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*. Vydavateľstvo Peter Popelka – vydavateľstvo Slovart, Bratislava 1997, s. 173. V tejto súvislosti treba povedať, že reprezentatívne publikácie o umeleckých aktivitách v Nagybányi prítomnosť Eugena (Jenő) Króna neevizujú.

48 Dotazník v archíve Maďarskej národnej galérie v Budapešti.

49 V rokoch 1908 až 1911 študoval na Grafickom inštitúte v Budapešti, jeho profesormi boli Tivadar Zemplényi a Viktor Olgyai. Podľa Dotazníku a Autobiografie Jenő Króna v archíve Maďarskej národnej galérie v Budapešti.

kal čo najširší obzor v oblasti umenia. To všetko mi pomohlo a umožnilo precítiť vnútornú obsahovú väzbu medzi umením a marxistickým robotníckym hnutím a ich spoločným cieľom [...] Do vypuknutia prvej svetovej vojny som sa už mohol naplno venovať umeniu. Môj záujem sa čoskoro sústredil na Prácu, Továrňu a Stroj. S dielami s uvedenou tematikou som roku 1913 vo verejnej súťaži získal najvýznamnejšiu štátnu cenu v sume, za ktorú som mohol absolvovať študijné pobyty v zahraničí [...] Útrapy prvej svetovej vojny, ktoré som priamo prežil, ma priviedli k presvedčeniu, že k umeniu budúcnosti vedie cesta socialistického umenia.⁵⁰

Po zániku výtvarných kurzov z nedostatku finančných prostriedkov odišiel Eugen Krón s rodinou do Talianska, žil a tvoril v Miláne, kde – podľa už citovaného životopisu – zorganizoval tri individuálne výstavy: jeho diela zakúpili do zbierok Mestského múzea v Janove, Mestského múzea v Miláne a Palazzo Corsini v Ríme. V roku 1936 vystavoval dokonca na benátskom bienále. Žiaľ, v tom istom roku tragicky zahynula jeho rodina. Sám píše:

Boj o prežitie zničil nervy mojej manželky a v roku 1936 tragickým gestom otvorila kohútik plynu: keď som ju našiel, bola mŕtva a stiahla so sebou aj našu trinásťročnú dcéru. Táto tragédia čiastočne obmedzila moju tvorbu, hľadal som cestu zo samoty a začal som písať. Vzniklo aj niekoľko básní, ale čoraz viac som sa zahľbil do filozofie umenia a neskôr, keď mi čokoľvek bránilo v umeleckej tvorbe, som sa vracal k písaniu. Moje úvahy sa zachovali. [...] V Taliansku zúril fašizmus, životné podmienky sa čoraz viac zhoršovali [...] ⁵¹

Nedá sa s istotou potvrdiť, že rodinná tragédia Eugena Króna súvisela s poslednou citovanou vetou. Z kontextu jeho autobiografie však vyplýva, že bol počas celej 2. svetovej vojny prenasledovaný, dokonca internovaný v tábore, zrejme z rasových dôvodov. Nemožno sa preto ani čudovať, že v bytostnej hrôze pred fašizmom veril komunistickým ideám, ktoré v Taliansku boli hybnou silou odbojového hnutia – priatelia komunisti vybavili pre neho a pre jeho druhú manželku falošné doklady a oni mohli s falošným menom žiť v relatívnom bezpečí – a že po skončení druhej svetovej vojny vstúpil do komunistickej strany Talianska. Jeho jednoznačná politická orientácia bola zrejme dostatočným dôvodom na to, aby v roku 1950 zamestnali jeho manželku na Taliansko-maďarskom zväze priateľstva. Na povojnové udalosti Krón spomína takto:

[...] keďže miestnosť predtým slúžila pre potreby maďarského konzulátu a jeho zariadenie bolo vo vlastníctve maďarského štátu, bolo potrebné do vedenia zväzu ustanoviť aspoň jedného maďarského občana, ktorý bude zároveň dohliadať na maďarský majetok. Dostali sme v týchto priestoroch aj byt a zariadili sa tak, aby sme sa odtiaľ raz vrátili do Maďarska. V priestoroch Taliansko-maďarského zväzu priateľstva bola v roku 1955 zorganizovaná moja posledná výstava v Taliansku, na ktorú dodali aj moje diela z Košíc, aby som ich mohol prezentovať. Výstava mala veľký úspech, ale pokiaľ ide o tlač, pochvalne sa o nej vyjadrili iba ľavicové médiá [...] 26. apríl 1956. Návrat domov. Odvtedy som doma.⁵²

Krónove filozofické úvahy, ktoré – podľa citovanej autobiografie – začal zapisovať koncom tridsiatych rokov, zreli dlhodobo. Na základe ich svetonázoru formuloval aj svoj výtvarný prejav, v ktorom mu išlo predovšetkým o nový, dokonalejší svet, v ktorom by bolo miesto pre oslobodeného človeka. Toto poslanstvo sa dá dešifrovať na základe formálnej analýzy jeho grafík vytvorených v Košiciach počas dvadsiatych rokov. Viacfigurálne zobrazenia klasicky krásnych mužských aktov hľadajú harmóniu

50 Autobiografia Jenő Króna. Archív Maďarskej národnej galérie v Budapešti.

51 Tamtéž.

52 Autobiografia Jenő Króna. Archív Maďarskej národnej galérie v Budapešti. Krón mal na mysli Budapešť, kde dožil.

vo vyváženom kompozičnom riešení zlatého rezu alebo osovej súmernosti. Kráčajú alebo skláňajú sa, nie sú to ľudia zobrazovaní pri práci alebo zotročení prácou. Názvy grafických cyklov i jednotlivých diel podčiarkujú posolstvo obrátené k budúcnosti ideálnej spoločnosti.

Výtvarný jazyk Krónových majstrovských prác – ktorý si ponechal aj v svojej neskoršej tvorbe – je odvodený z jazyka prvej vlny maďarských modernistov, ktorých tvorbu mal možnosť v Budapešti poznať ešte pred prvou svetovou vojnou.⁵³ Tvorba skupiny Osma, z ktorej viacerí charizmatičtí členovia sa priznávali k svojej príslušnosti židovskej obci, bola pre neho inšpiráciou. Tvarové a kompozičné väzby možno nájsť najmä k prácam Károly Kernstocka a Bertalana Póra. Kernstock navyše mal jasny ľavicový svetonázor, a tak bol Krónovým vzorom aj z tohto, pre neho zásadného, nielen výtvarného aspektu.

Gejza Schiller

Ešte viac uniká rekonštrukciám osobný príbeh Gejzu Schillera, autora, ktorý pobudol v Košiciach päť rokov a následne sa stopy jeho krátkeho života strácajú v Rumunsku. Bol to budapeštiansky autor, ktorý sa aktívne zúčastňoval výtvarného života. Vystavoval v Múcsarnoku a schádzal sa s kruhom lavoorientovaných umelcov. Rovnako ako viacerí z nich emigroval po páde Maďarskej republiky rád do východoslovenskej metropoly.⁵⁴ Tu vytvoril svoje výtvarne najvýznamnejšie diela, z ktorých viaceré po slohotvornej stránke rezonovali s kubistickým obdobím Picassovej tvorby. Paralelne vytváral diela civilisticky orientované, v ktorých témach lyrickým spôsobom reagoval nielen na mestský spôsob života, ale i prírodu blízkeho okolia Košíc.

Najbližším Schillerovým priateľom a kolegom pri maliarskych potulkách do okolia mesta bol František Foltýn, ktorý tu strávil prvú polovicu dvadsiatych rokov, než odišiel do Paríža. Vzhľadom na skutočnosť, že tento autor sem prišiel dobrovoľne, v rámci možností hľadať uplatnenie tam, kde má umelec úspech a nie na základe dramatických politických udalostí, prítomná štúdia sa nevenuje jeho tvorbe počas košického pobytu – hoci by si to akiste zaslúžila.

Anna Lesznai

Príbeh Anny Lesznai je priam románový. Narodila sa a vyrástla v kaštieli v Nižnom Hrušove neďaleko Košíc ako Amália Moskovitz, v rodine, ktorá jej vytvorila závideniahodné zázemie. Tá zvykla tráviť jar a leto na vidieku, teda v Hrušove, a jeseň a zimu v Budapešti. Anna Lesznai po nevydarenom manželstve, rozvedená, už ako matka dieťaťa, hoci vtedy ešte len devätnásťročná, začala navštevovať kurzy kreslenia. Neskôr vystavovala textilné návrhy, realizovala ich v svojej manufaktúre, písala a publikovala básne, tiež rozprávky pre deti, ktorým sa venovala aj teoreticky a ilustrovala ich, navrhovala obálky kníh. Pohybovala sa v kruhu avantgardných umelcov a intelektuálov skupín Nyugat a Nyolack. Jej druhým manželom bol politicky činný Oskár Jászi, neskôr významný muž „červenej revolúcie“, s ktorým založila rodinu. Ona sama počas Maďarskej republiky rád pracovala na ľudovom komisiariáte školstva a tu vytvorila osnovy umeleckej výchovy pre základné a stredné školy. S manželom po potlačení Maďarskej republiky rád emigrovala z Budapešti do Viedne, ale už o rok neskôr sa rozviedla.

53 K problematike skupiny Osma vid': Markója, C. – Bardoly, I. (eds.): *A nyolcak*. Katalóg výstavy. Janus Pannoniusz Múzeum, Pécs 2010, tiež Beke, L.: *Avantgárd*. Avantgárd. In: Beke, L. – Gábor, E. – Prokfalvi, E. – Sisa, J. – Szabó, J.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina, Budapest, 2002, s. 313–318.

54 Ernyey, G.: Gejza Schiller (1895?–1928) – Vždy na ceste. In: Kiss-Szemán, Ž. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 58–68.

Jej životným partnerom sa stal grafik Tibor Gergely. S ním z nacistickej Európy v roku 1939 emigrovala do USA. Žila v New Yorku, kde tvorila, a až v roku 1965 prišla po rokoch na návštevu Budapešti.

Po celé dvadsiate a tridsiate roky Anna Lesznai navštevovala rodný Hrušov a rôzne dlho sa tam zdržiavala. Obdivovala krásu prírody jeho okolia a miestny folklór. Z týchto podnetov čerpala inšpiráciu i námety pre svoje textilné návrhy a ilustrácie.⁵⁵ Hoci jej tvorbu možno interpretovať z pohľadu ľavicových avantgárd, ktoré zrovnoprávňovali „vysoké“ umenie s úžitkovým, priama inšpirácia linearity florálnych motívov napovedá aj staršie, secesno-symbolistické východiská. Tým, že Anna Lesznai do kaštiela pozývala mnohých umelcov na návštevy, vytvárala spoločenské zázemie tým, ktorí z Budapešti emigrovali do Košíc, alebo sem zavítali prednášať či vystavovať. Aj ona vlastne – hoci literatúra uvádza, že emigrovala do Viedne – svojím spôsobom emigrovala na územie liberálnej Československej republiky, na Slovensko, navracala sa do rodného Hrušova, keď pre politický režim v Budapešti bola zrejme nežiadúca.⁵⁶

Záverom

Stručný výpočet umelcov, tiež osobností muzeológov a teoretikov umenia, pochádzajúcich zo Slovenska, ktorí sa sem vrátili, alebo cudzincov ktorí sem imigrovali po skončení prvej svetovej vojny, následných revolučných udalostiach i v súvislosti so zmenou hraníc európskych štátov, náčrt ich osudov, aktivít a tvorby, nie je v prítomnej štúdii úplný. Možno ho doplniť o osud ďalšieho príslušníka budapeštianskej avantgardy, Bertalana Póra, ktorý sa vrátil do svojho rodiska, dediny Babiná pri Zvolene a po celé desaťročia udržiaval živý kontakt s budapeštianskym umeleckým prostredím. Maloval však už len sporadicky obrazy stredných a najmä drobných formátov. Jeho tvorba v medzivojnovom období ani rozsahom, ani závažnosťou sa nevyrovná tej, ktorú za sebou nechal v Maďarsku, keď bol jednou z kľúčových postáv skupiny Osma.⁵⁷

Aktuálna umeleckohistorická literatúra uvádza v súvislosti s východným Slovenskom dvadsiatych rokov 20. storočia ešte ďalších autorov, ako napríklad Jánosa Kmettyho, Róberta Berényho, Károly Kernstocka, Vilmosa Perlotta Csabu, Bélu Kontulyho, Margit Gráberovú, Lajos Tihanyiho, Károly Quitnera, Otta Ember-Spitzu, Benedka Bajú, Gézu Csorbú, Károly Kotászu, Dezső Orbána, Bélu Uitzu i Sándora Ziffera.⁵⁸ Vzhľadom na skutočnosť, že uvedená literatúra uvádza aj László Moholy-Nagya a Lajossa Kassáka bez rozlíšenia medzi autormi, ktorí v Košiciach žili, hoci oni dvaja sem prišli len prednášať a ich cestu v žiadnom prípade nemožno považovať za pobyt, bude nastolená problematika potrebovať ešte viac bádateľského upresňujúceho úsilia.

Diskusia, ktorú nedávno nastolilo najmä **medzinárodné vedecké sympózium Košická moderna – Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia** (Východoslovenská galéria, Košice, november 2010), otvorila aj viacero špecifických umeleckohistorických otázok, v nie poslednom rade otázku terminológie vo vzťahu k označeniu dobového umeleckého pohybu: **avantgarda** versus **moderna**. V tejto súvislosti je potrebné podotknúť, že všetci zmienení maliari sa počas svojho košického

55 Török, P.: Nižnohrušovský „Jardin Paradise“ – hornozemská Arkádia Anny Leszaniovej. In: Siposová, S. (ed.): *Anna Lesznai*. Slovenské národné múzeum – Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku, Bratislava 2008.

56 Tamtéž.

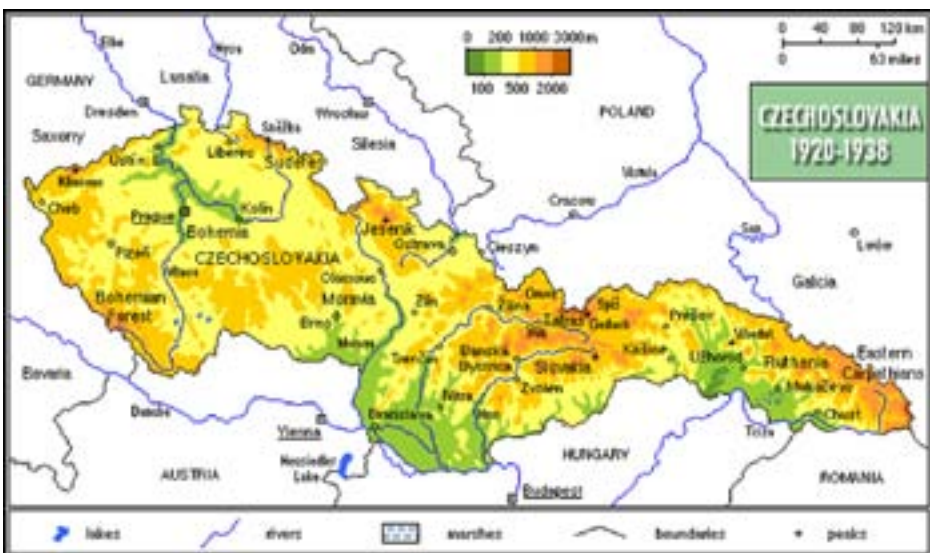
57 Bližšie k umelcovmu pôsobeniu v Budapešti vid': Vágó, C.: Pór Bertalan. In: Markója, C. – Bardoly, I. (eds.): *A nyolcak*. Katalóg výstavy. Janus Pannoniusz Múzeum, Pécs 2010, s. 362–291. K jeho následnému presídleniu na Slovensko vid': Kiss-Szemán, Z.: *Slovenský Lohengrin. Bertalan Pór: Kompozícia*. Katalóg výstavy. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2006.

58 Szabó, L.: Košická moderna a košická typografia medzi dvoma svetovými vojnami. In: Kiss-Szemán, Ž. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 86–92.

pobytu v tvorbe priklonili k viac či menej civilisticky modifikovanej variante neoklasicizmu. Urobili rovnaký krok, ako avantgardní umelci v európskych centrách po vytriezvení z optimizmu začiatku 20. storočia, kedy si dovolili experimentovať. V súvislosti s kataklizmou I. svetovej vojny je návrat k figurácii, hľadanie harmónie, prítakanie humanistickým hodnotám mieru, lásky, rodinného šťastia celoeurópskym fenoménom.

V dejinách výtvarného umenia tohto obdobia sa slovo *moderna, modern styl* spája s pretavantgardným úsilím o štylizáciu, o nájdenie jednotného slohu, ktorým sa vyznačovala secesia. Priznajme teda aj autorom, ktorí našli na Slovensku politický azyl, vzhľadom na ich predchádzajúce aktivity prívlask, že ich tvorba bola *avantgardná*, hoci v idylickom živote malého mesta, kde už nepripravovali revolúciu ani im nehrozilo nebezpečie života, bol ich výtvarný prejav nanajvyš uмиernený.

V tejto súvislosti je tiež potrebné upozorniť na skutočnosť, prečo umenie Košíc 20. storočia rovnako ako aj tvorba maďarsky či nemecky hovoriacich autorov, ktorí väčšiu časť svojho života prežili na území Slovenska, nie je ešte stále relevantne interpretovaná.⁵⁹ Dôvodom je, že počas prvej polovice 20. storočia sa pri interpretácii výtvarného umenia v slovenskej umeleckohistorickej literatúre vyzdvihovala domáca tradícia a len okrajovo sa reflektoval prínos avantgardných autorov, a to len tých, ktorí hovorili po slovensky. Inými slovami, logocentrická interpretácia výtvarných dejín Slovenska mocensky potláčala kartografickú interpretáciu toho istého obdobia na tom istom území, ktorá je k iným než slovenským jazykovým a národnostným skupinám tolerantnejšia. Táto sa začína nenápadne uplatňovať v závere 20. storočia a výraznejšie až v súčasnosti.



Československá republika v rokoch 1920–1938

⁵⁹ Nastolenej problematike som už venovala viaceré texty, napr.: Bartošová, Z.: Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu (s príhľadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a ich interpretácie). In: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava 1999, s. 347–366; Bartošová, Z.: Dejiny výtvarného umenia 20. storočia na Slovensku vo svetle politických ruptúr. In: Koklesová, B. (ed.): *V hľadani prameňov*. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2010, s. 140–146.



Ján Koniarek (1898)



Rakúsko-Uhorsko v roku 1914



Ján Koniarek: Pro Patria, 1914–1918. Zbierka Slovenskej národnej galérie, Bratislava



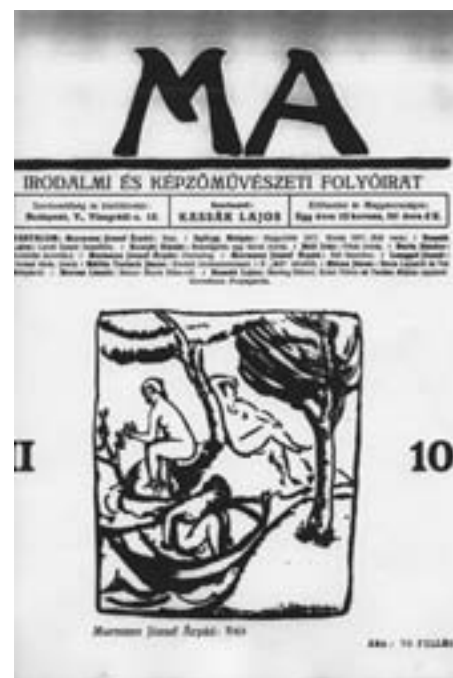
Jozef Arpád Murmann:
Autoportrét, okolo roku 1930



Jozef Arpád Murmann: Portrét muža, 1908.
Zbierka Slovenskej národnej galérie, Bratislava



Lajos Kassák s manželkou Jolán Simon,
(1927)



Kresba Jozefa Arpáda Murmanna na obálke
časopisu MA (Dnešok), 1917, č. 10



Jozef Arpád Murmann: Ženský akt II,
1920. Zbierka Slovenskej národnej galérie,
Bratislava



Alexander Bortnyik: Portrét Josefa Poláka, 1924



Alexander Bortnyik (vlevo), Ivan Máca (János Mácza)



Eugen Krón: Tvorivý duch, 1924–1927.
Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny,
Bratislava



Gejza Schiller: Hlava muža, 1923. Zbierka
Východoslovenskej galérie, Košice



Gejza Schiller: Mestský motív, 1924. Zbierka Východoslovenskej galérie, Košice



Anna Lesznai: Návrh na vankúš pre Adyho Endre, nedatované



Anna Lesznai

Literatúra

- Abelovský, J. – Bajcurová, K.: *Výtvarná moderna Slovenska*. Vydavateľstvo Peter Popelka a vydavateľstvo Slovart, Bratislava 1997.
- Bakos, K.: Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924. In: Kiss-Szemán, Ž. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010, s. 74–79.
- Bartošová, Z.: Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu (s prihliadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a ich interpretácie). In: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava 1999.
- Bartošová, Z.: Dejiny výtvarného umenia 20. storočia na Slovensku vo svetle politických ruptúr. In: Koklesová, B. (ed.): *V hľadani prameňov*. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2010, s. 140–146.
- Bartošová-Pinterová, Z.: *Ján Koniarek – súborné dielo*. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1978.
- Bartošová-Pinterová, Z.: *Jozef Arpád Murmann*. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1989.
- Bartošová-Pinterová, Z.: *Slovenské komorné sochárstvo 1918–1948*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1986.
- Bartošová-Pinterová, Z.: Sochárstvo. In: *Slovenské výtvarné umenie 1900 – 1918*. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1984.
- Bartošová, Z. – Belohradská, L'. – Rajevič, U.. – Kuracinová-Valloá, M.: *Sochár Ján Koniarek*. Galéria Jána Koniarka, Trnava 2007.
- Beck, F. O.: Liptóujvári Stróbl Alajos (1856–1926). *Nyugat*, 1927, č. 1.
- Beke, L.: Avantgárd. Avantgárd. In: Beke, L. – Gábor, E. – Prokfalvi, E. – Sisa, J. – Szabó, J.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina, Budapest, 2002.
- Brogyányi, K.: A Csehszlovákiai Magyar Tudományos, Irodalmi és Művészeti Társoság művészeti osztályának. *Forum*, 5, 1935.
- Brogyányi, K.: *Festőművészet Szlovénkón*, Kassa (Košice) 1931.
- Bude, M.: Das Neuste in Wiener Künstlerdrucken. *Forum*, 8, 1938.
- Csákós, J. H.: *Fünzig Jahre pressburger Kunstverein 1884–1934*. Verlag Ferum, Bratislava 1934.
- Ernyey, G.: Gejza Schiller (1895?–1928) – Vždy na ceste. In: Kiss-Szemán, Ž. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010.
- Hildebrand, A.: *Problém formy vo výtvarnom umení*. Triáda, Praha 2004.
- Jurášová-Danková, A.: *Bratislavský sochár Alojz Rigele. Z novších výtvarných dejín Slovenska*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1962.

- Kaplický, J.: *Maillol. Život*, 20, Praha 1946.
- Kassák, L.: *Mirt. Ma*, 2, 1918.
- Kiss-Szemán, Z.: *Slovenský Lohengrin. Bertalan Pór: Kompozícia*. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2006.
- Kókai, K.: Maďarská avantgarda vo Viedni v rokoch 1920–1926 a košická moderna. In: Kiss-Szemán (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010.
- Lexikon moderného maliarstva*. Prel. S. Hollá. Tatran, Bratislava 1968.
- Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka (z obdobia pred vznikom Československej republiky). *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 6.
- Luxová, V.: Sochárstvo nas Slovensku pred rokom 1918. *Výtvarný život*, 18, 1973, č. 7.
- Mrázovi, B. – M.: *Secese. Obelisk*, Praha 1971.
- Rajčević, U.: Z hlbín srbských archívov. In: Bartošová, Z. – Belohradská, L. – Rajčević, U. – Kuracinová Valová, M.: *Sochár Ján Koniarek*. Galéria Jána Koniarka, Trnava 2007.
- Scott, J.: Kulturní analýza v marxistickém humanismu. In: Edwards, T. (ed.): *Kulturní teorie – klasické a současné přístupy*. Portál, Praha 2010.
- Rochowanski, L. W.: Joseph Murmann. *Forum*, roč. 1, Bratislava.
- Steinmetz, L.: Europäische Plastik in Wiener Hagenbund. *Forum*, 1, 1931.
- Thieme-Becker Lexikon*, Leipzig 1931.
- Török, P.: Nižnohrušovský „Jardin Paradise“ – hornozemská Arkádia Anny Leszanieovej. In: Siposová, S. (ed.): *Anna Lesznai*. Slovenské národné múzeum – Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku, Bratislava 2008.
- Szabó, L.: Košická moderna a košická typografia medzi dvoma svetovými vojnami. In: Kiss-Szemán, Ž. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010.
- Vágó, C.: Pór Bertalan. In: Markója, C. – Bardoly, I. (eds.): *A nyolcak*. Váross, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1960.
- Veselská, M.: Dr. Josef Polák a jeho pôsobenie v Košiciach. In: Kiss-Szemán (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Východoslovenská galéria, Košice 2010.
- Wagner, V.: *Profil slovenského výtvarného umenia*. Matica slovenská, Martin 1935.

Štúdiá vznikla na základe grantu VEGA č. 2/0106/09 Ministerstva školstva Slovenskej republiky *Nomádi a emigranti 20. storočia – cesty tvorby výtvarných umelcov a kritikov zo Slovenska a na Slovensko vo svetle politických ruptúr, udeleného autorke*.

Dvě polohy pozornosti: Toyen

Tomáš Koblížek

Když Maurice Merleau-Ponty hledá ve své *Fenomenologii vnímání* vhodné příklady, kterými by vyjádřil vztah mezi vnímajícím a vnímaným, využívá mj. pozoruhodného obrazu, v němž hlavní roli sehrává mysl usínajícího. Merleau-Ponty v dané pasáži doslova poznamenává, že „[v]ztah mezi tím, kdo pocituje, a tím, co pocituje, lze přirovnat ke vztahu mezi spáčením a jeho spánkem“. K tomu podává následující vysvětlení:

[S]pánek se dostaví, když určitý volní postoj náhle zvnějšku přijme potvrzení, jež očekával. Já jsem pomalu a hluboce dýchal, abych přivolal spánek, a náhle to vypadá, jako by má ústa byla spojena s jakousi obrovskou vnější plící, která vdechuje a zase vydechuje můj dech. Pevný rytmus dechu, o který jsem před chvílí usiloval, se stane mým bytím. Spánek, na nějž jsem se doposud zaměřoval jako na určitý význam, se náhle promění v situaci.¹

Jedná se o pozoruhodnou pasáž už jen vzhledem k tomu, že vnímavost či citlivost, která dospívá k plnému souznění s „předmětem“ – takřka se stává jednou z jeho částí – je tu připodobňována subjektivně ocitající se v mráкотném stavu: „přechod od významu k situaci“ se odehrává v čase, z něž je vyloučena reflexe. Tento příklad vposledku můžeme chápat jako určité podobenství, v němž se vyjevuje důležitý merleau-pontyovský motiv pre-reflexivní pozornosti, motiv přesného pohybu, který předchází každé úvaze odbyvající se v odstupu či v „bezpečné vzdálenosti“ od předmětu, a který přesto dokonale odpovídá věci, k níž se vztahuje. Jedná se o stejnou zkušenost, kterou autor na různých místech popisuje například pomocí fenoménu vnímání barev. V nich, analogicky k obrazu usínajícího, stojí v popředí figura citlivého, „pozorného“ těla jakožto protipólu rozvážného intelektu.²

Jestliže bychom pro tyto příklady, které krouží kolem zkušenosti vnímání či tělesné citlivosti a které sám Merleau-Ponty osvětluje řadou analýz, hledali nějaký protějšek v oblasti umělecké literatury, nebylo by jistě obtížné poukázat na bezpočet textů, které zmíněné fenomény znázorňují s patřičnou expresivní silou (viz například Durrellův *Alexandrijský kvartet*) nebo z nich dokonce činí východisko samotného psaní (odkázat bychom tu snad mohli na některá „kanonická“ díla surrealistu). V našem příspěvku se nicméně zaměříme na text, který zmiňovanou zkušenost nevyzdvihuje nijak zvlášť halasně, ani ji nestaví do prvního plánu výpovědi – přesto, domníváme se, podává neméně pozoruhodný obraz vnímání, jež zachovává tvář „jiného“ či „druhého“. Zvoleným textem tu není „klasické“ literární dílo, nýbrž samostatně publikovaný scénář Terezy Brdeckové k filmu *Toyen*, jež v roce 2005 zfilmoval Jan Němec.

Pokud říkáme, že zmíněný text podává určitý obraz vnímání, vyjadřujeme tím také názor o scénáři vůbec. Upozorníme, že scénář není třeba chápat jako mezistupeň, jenž vyplňuje prostor mezi

1 Merleau-Ponty, M.: Vnímání světa. Přel. J. Čapek. In: Novotný, K. (ed.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Pavel Mervart – Oikomenh, Červený Kostelec – Praha 2010, s. 47.

2 „[N]astavuji svůj sluch či pozoruji v očekávání, že něco pocítím, a náhle se to, co pocítuji, chápe mého sluchu či pohledu. Přenechávám část svého těla či dokonce celé své tělo onomu chvění a vyplňování prostoru, jímž je modrá či červená barva.“ (Merleau-Ponty, M.: Vnímání světa. Přel. J. Čapek. In: Novotný, K. (ed.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Pavel Mervart – Oikomenh, Červený Kostelec – Praha 2010, s. 47–48.)

rozptýleným, například životopisným materiálem a filmem, který tento materiál uspořádává. Jak dokazuje právě případ *Toyen*, samotné textové „předloze“ náleží schopnost artikulovat jedinečný význam, jež filmové zpracování může do jisté míry pozměnit.³ Pokud bychom měli být konkrétnější, mohli bychom říci, že ono vlastní sdělování se v případě *Toyen* děje prostřednictvím rozestupů mezi jednotlivými fázemi textu, scénář z použitých dokumentů „exprimuje“ význam, který se stává zjevný pouze v oddělených částech⁴. Ve skutečnosti se jedná o zcela paradoxní jev: jakkoli bychom jen stěží hledali jednoznačnou logiku řazení rozmanitých úseků scénáře, nejednoznačnost co do formy nijak nebrání zcela přesné artikulaci významu v částech – ačkoliv povaha celku je obtížně uchopitelná, o to zřetelnější je smysl obrazů, které se z něj vyčleňují. Toto „rýhování“ celku představuje již samo o sobě velmi specifický výkon, neboť pohled na fotografie, jednotlivá fakta i osobní záznamy by nás mohl nutit k vřazování jistých uzlových bodů či – jak se někdy říká – „pregnantních okamžiků“ do jednoty příběhu. V takovém případě by však obrazy nabývaly odlišný smysl, než jaký jim náleží jakožto fragmentům: v rámci vyprávění – a lze se domnívat, že by se jednalo o příběh milostný nebo o drama z období války – by zřejmě nabývaly funkční, „narativní“ význam a právě tím by bylo zastřeno sdělení, o které se nám jedná.

Dříve, než se přímo zaměříme na to, jakou zkušenost pro nás scénář z historického materiálu „vydobývá“, připomeňme nejzákladnější kontury tohoto textu: Toyen se ještě před válkou seznámí se surrealistickým básníkem a fotografem Jindřichem Heislerem. Ve scénáři je setkání obou líčeno jako bezprostřední srozumění. Malířka potkává Heislera v kavárně a odchází spolu domů ještě dříve, než by si vyměnili víc než pár vět. Za války pak Toyen Heislerovi poskytuje azyl: Jindřich pochází z židovské rodiny a odmítl se přihlásit k registraci „nearijců“. Válku tedy přežijí spolu, v bytě Toyen na Žižkově. V období komunistického převratu se shodou okolností oba ocitají v Paříži. Domů se již nevrátí, neboť, jak jim bylo naznačeno, v Československu by je čekala perzekuce. Průběhem pařížského pobytu se pak Heisler rozhodne oženit s jinou ženou, ovšem ke sňatku již nedojde: 4. ledna 1953 Jindřicha skolí srdeční příhoda.

Jak je patrné, všechny tyto události skutečně tíhnou k jakémusi převyprávění, evokují narativní čas mezi okamžikem setkání a závěrečným odloučením. A přesto, jak jsme naznačili, scénář snad mimoděk vyjevuje něco jiného než příběhovost. V jakési sérii scénů se postupně, z různých stránek a často nijak zvlášť výrazně, odkrývá jistý pohled – zvláštní pozornost Toyen vůči prostředí, které ji obklopuje.

Zde může cosi napovědět obraz *Spící* (1937), na němž je znázorněna postava se sítkou na motýly. Jistou roli zde hraje okolnost, že postava je celým objemem natočena ke světu, který se před ní vyjevuje zdánlivě nehybný a prázdný – „spící“ jakoby vyčkává. Ocituje se ze scénáře: „Tohle je Toyen, když spí. Svět kolem nepřetváří, ale lapá. Loví z toho, co právě letí kolem. Za ničím se sama neženě. Později chytala motýly. Sedávala nehybně celý den a čekala na ně.“⁵ Podobné motivy pak nalézáme také v komentáři k počátku umělecké „kariéry“ Toyen, téma přerodu se v něm vyjevuje jako přerod k jistému „vidění“:

V létě 1922 se Marie Čermínová, studentka malířství, seznámí s Jindřichem Štýrským. Je to krok novým směrem. Ukáže se ale, že to není seznámení, ale zrození. [...] To léto ztratí Marie všední

3 Snad proto bychom mohli tvrdit, že každý scénář by bylo vhodné číst nejméně dvakrát, jednak s ohledem na to, co umožňuje vyjádřit ve filmu, jednak vzhledem k tomu, co vyjadřuje sám a zcela dokonale.

4 Na úrovni filmu je tato fragmentárnost modifikována už jen tím, že jednotlivé scény spojují konkrétní tváře herců. Srovnání scénáře a filmového zpracování, které podává vlastní, specifické sdělení, se tu bohužel obšírněji nemůžeme věnovat.

5 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 11.

*touhy, radosti i smutky. Napříště se nebude na nic těšit a po ničem se jí nebude stýskat. Stane se tou, co vidí, co chytá, co přijímá.*⁶

Toyen – Spící (1937)



Zkušenost, o níž se tu hovoří, bychom na nejobecnější rovině mohli označit jako zkušenost trpělivého vyčkávání. Pohled svému prostředí nevnučuje vlastní perspektivu – za ničím se neženě – ale spíše se do něho hrouží, „adaptuje se“, aby v jistý okamžik správně uchopil, co se v tomto prostředí vyjeví⁷: Toyen je tak charakterizována jako postava „mlčenlivá a rozvážná“, charakterizuje ji „voyeurství“, v němž se manifestuje určitá „básnická nutnost“⁸. Toto čekání tedy v sobě opravdu má cosi ze

6 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 97.

7 O „přísné“ pozornosti Toyen se ve své vzpomínce vyjadřuje například Robert Benayoun: „Její oko, jež má tvrdý, sametový lesk některých achátů, odhalí okamžitě trhlínu nebo kaz. Když společně s André Bretonem pobíháme po březích Lotu a hledáme chalcedony nebo křišťály, uspokojí ji jen naprosto nenapodbitelný kámen, jež nazve *Kohinoor* a za něj by dala všechny divy světa.“ (Benayoun, R.: *Hodina mezi psem a vlkem. Záhadnost a kouzla malířky Toyen*. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000, s. 361.)

8 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 6. Tereza Brdečková v referované pasáži zřejmě odkazuje na esej *Když zmlknou zákony* od Annie Le Brun, která v souvislosti s „erotickou perspektivou“ Toyen poznamenává, že „jen málokterí jsou s to osvobodit lásku od jejich karikatur. Toyen je pravděpodobně jediná žena ve dvacátém století, která měla tuto odvahu. Říkám odvahu, neboť takový záměr předpokládá schopnost všechno vidět, vidět a zároveň ukazovat na druhou stranu zrcadla, tam, kde všechno začíná a kde všechno končí s pomíjivostí těla. Odtud nenasatná pornografická zvědavost Toyen, kterou mnozí nepochopili a považovali za jakousi vý-

zkušenosti lovce, který čeká a přizpůsobuje zrak prostoru, v němž se pohybuje kořist.⁹ Od lovce však tento pohled odlišují dvě nezanedbatelné skutečnosti: V první řadě si pohled Toyen narozdíl od lovce nemíní podrobit vidění. Nevnáší do zorného pole vlastní „radosti a smutky“ a zcela se přizpůsobuje tomu, co vnímá. Snad jen na okraj poznamenejme, že v roce 1961 vznikne obraz *Láva čekání*, který už svým názvem asociuje jakési pozvolné rozpínání látky, jež kopíruje povrch krajiny. Právě na způsob takové materie se „dotýkavý pohled“ malířky stává přesným odlitkem vnímaného prostředí: Oko své předměty opatrně ohmatává a postupně lne k viděnému.¹⁰

Druhý rozdíl odpovídá banálnímu faktu: Lovce pozoruje své okolí tak, že sám není viděn. Zaujímá takové místo v prostoru, v němž se krajina náležitým způsobem odkrývá, ovšem samo toto místo je situováno vně sféry viděného. Lovce tedy zachovává minimální, ale pro zdar lovu rozhodující míru distance. Jak ještě uvidíme, pro Toyen je příznačný poněkud odlišný vztah k vnímanému prostředí. Charakterizuje jej vyhraněné vědomí toho, že pokud má oko skutečně vidět, musí svůj zrak vystavit pozorovanému, jednotlivé pohyby jsou vedeny vzhledem k tomu, že samo vnímavé tělo musí být viděné či dosažitelné z prostoru, do něhož hledí – „Zanecháváme otisky, zanecháváme vzkazy,“ praví se v úvodu.¹¹ Tato zkušenost se pak odkrývá především ve své rubové stránce. Vstoupit do důvěrného svazku s viděným totiž znamená vystavit se ztrátě toho, čeho se ruka či oko dotýká. Proto dle Heislera vzniká v roce 1937 *Úděs*. Od Toyen se „urvalo tělo, které se k ní hodilo“ – a teď jí skličují obavy, „že se prozradila, že ztratí rovnováhu“.¹²

K řečenému je třeba doplnit důležitou poznámku. Upozorníme, že právě popsanou zkušenost, charakterizující Toyen, lze sledovat hned na dvou úrovních, nacházíme ji jakoby rozdělenou do dvou řad. Zatím jsme kladli důraz pouze na jedinou perspektivu: Toyen je citlivá vůči vnímanému prostoru a jevům, které ho vyplňují. Existuje u ní zvláštní pre-reflexivní schopnost vystihnout správný okamžik

střednost, zatímco šlo o básnickou nutnost.“ (Le Brun, A.: *Když zmlknou zákony*. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000, s. 378.)

9 Pouze na okraj poznamenejme, že s motivem lovce pracuje také John Berg, když hovoří o Coubertovi. Výchozí diskem mu je popis krajiny, v níž se – podle Berga – utvářelo malířovo vidění: „pozadí všeho, co je v údolí vidět [míní se údolí řeky Loue na západní straně pohoří Jura], je tmavé, jako kdyby do sféry viditelného částečně prosákla temnota jeskyní a podzemních řek. Cokoli se v této tmě zableskne – ať skalní plocha, vodní proud nebo stromová haluz –, vystoupí s živou a nahodilou jasností, ale jasností jen dílčí, neboť mnohé zůstává ve tmě. Viditelné na tomto místě ztrácí souvislost. Anebo jinak řečeno, viditelné tu nelze jednoduše předpokládat, a když už se vskutku objeví, je nutno je uchopit. Nejenom hojnost divoké zvěře, ale i způsob, jak se zde skutečnost – tvořená v tomto kraji hustými lesy, strmými srázy, vodopády a zákrutami řeky – jeví, člověka nutí osvojit si zrak lovce.“ (Berg, J.: *O pohledu*. Přel. M. Pokorný. Fra, Praha 2009, s. 155.) Jak je zřejmé, mnohé z tohoto popisu bychom snad mohli vztáhnout i k tématu, o němž zde hovoříme.

10 Edouard Jaguer v souvislosti s tvorbou Toyen dokonce poukazuje na jakési vzájemné lnutí pohledu malířky k věcem a věcí k pohledu malířky: „Bojovat s krytými zády nemá ve zvyku, ona, která je ztělesněním vznešené skromnosti; navíc netouží ustoupit od své obvyklé prostoty a potměšile se vyrovnávat s pouhými náznaky stromu, skály nebo zvířete, ani by nemohla, vždýt kameny, mlha listoví nebo výtvoří řinoucí se rtuti bezesných nocí, a dokonce i zdí Toyen z dálky poznávají a přidružují se k ní.“ (Jaguer, E.: *Toyen neboli hotový svátek*. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000, s. 364.)

11 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 8. Tento „úhel pohledu“ bychom také mohli popsat v kontrastu k estetickému zážitku vznešena. Například podle Kantovy *Kritiky soudnosti*, ale také např. podle Burka musí mít náš pohled náležitý odstup od pozorovaného jevu, aby ho mohl posoudit jako vznešený. Vznešeno vnímáme, pokud sami nejsme „implikováni“ v pozorované situaci, pokud se pozorovatel ocitá v odstupě: „Ale pohled na ně [hrozící skály, bouřková mračna, bouřící oceán ad.] se stává o to přitažlivější, čím je strašlivější, jen když se nacházíme v bezpečí.“ (Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Přel. V. Špalek – W. Hansel. Odeon, Praha 1975, s. 93.) V případě Toyen je tomu opačně: Oko samo jakoby přilne k tomu, co vidí – vplétá se do textury prostředí, které pozoruje. A teprve při takovém dotyku vidí.

12 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 16.

a uzpůsobit svůj pohled tak, aby se mu předmět vyjevil jako on sám a nebyl dotykem přetvářen či proměňován. Nicméně platí, že právě tato zvláštní schopnost se u Toyen projevuje nejen v případech vnímaných jevů, ale také ve vztahu k druhým. Citlivost či vnímavost smyslová se v tomto ohledu přenáší do sféry etické.

Řečeno poněkud konkrétněji: Podobně jako v případě tělesné, pre-reflexivní citlivosti pro vnímaný svět, Toyen uplatňuje svoji citlivost také vůči Jindřichovi – klíčové okamžiky vztahu mezi Heislerem a Toyen jsou jakoby přesně vyměřeny, takže také v případě Jindřicha platí, co bylo řečeno výše v souvislosti s obrazem *Spící*: „Toyen se nežeňe“, pozorně vyčkává, aby vystihla letmý okamžik a v rozhodující chvíli vykonala odpovídající pohyb. V kontextu jisté etiky to znamená: Toyen přesně odhaduje chvíli, kdy se otevřít druhému, kdy mu poskytnout útočiště a kdy mu znovu uvolnit prostor. Za příklad můžeme vzít obraz zachycující setkání ve vinárně U Goldhammera, noční výjev z ateliéru a scénu loučení u řeky, které lze číst právě jako články jediného gesta: uchopení, držení, uvolněný stisk. Snad nikoliv náhodou dominuje příslušným „etickým“ scénám motiv pohybující se dlaně nebo – jako v případě noční scény – obraz pevného sevření.

Zaměříme se nejprve na scénu U Goldhammera. Chování Toyen zprvu připomíná čekání, Toyen „nemluví, ale směje se s ostatními“.¹³ V okamžiku, kdy přichází její milenec Harry, je ovšem zřejmé, že nezbyvá než přidat se k Jindřichovi. A scénář klade důraz právě na bezprostřední rozhodnutí: Toyen neváhá a vykoná obezřetný pohyb, který podobně jako u citlivého zraku směřuje k dotyku: „Natáhne ruku přes stůl a všem na očích ji položí na Heislerovu pravici.“¹⁴ Toto gesto se pak prodlužuje v obraze „přijetí Jindřicha“ jakožto vyhnanec skrytého ve vlastní zemi. Vnímavost pro prchavé každodenní jevy se v příslušných scénách jakoby rozšiřuje a stává se ostražitostí vůči „velkým dějinám“. V tomto ohledu jsou výmluvné historické motivy obsažené v noční scéně, té dominuje obraz objímajících se figur pod sutinami: „Heisler a Toyen se nehybně objímají na podlaze. Jsou podobní strnulým mrtvým tělům z Pompejí a Hirošimy. Na oválném stole je rozdělaná jejich společná práce.“¹⁵ Zkušenost dotyku se tak do jisté míry posouvá: Místo letmého gesta, kterým navázali kontakt, Toyen Heislera nehybně drží a zachraňuje. „Etickou“ sérii gest pak doplňuje scéna odloučení, kdy Jindřich Toyen oznamuje své rozhodnutí oženit se s jinou ženou. Podobně jako ve scéně prvního setkání, kdy jakýmsi jednoduchým gestem Toyen Jindřicha přijala, dává mu teď svolení, aby odešel. „Zlatý řez“ této scény spadá do téměř krkolomného pohybu Toyen, kterým se rozhovor uzavírá: „[Toyen] natáhne ruku dozadu, pohládí ho po tváři a kývne.“¹⁶

Zajisté bychom tuto sérii mohli podrobněji sledovat ještě v jiných obrazech, které by snad odhalily další její aspekty či odstíny. Místo toho však spíše upozorníme na povahu oné zvláštní dvojakosti, která se ve vybraných scénách vyjevuje: Zdá se totiž, že tu nemáme co do činění se dvěma analogickými typy pozornosti, která by působily odděleně v různých životních sférách, ale s pozorností jedinou, uplatňující se jak ve sféře nazíraných předmětů, tak ve sféře etické. Splétání obou řad jakoby naznačuje, že se jedná o jediný smysl, který dokáže nasměřovat pohled Toyen vůči barvám a tvarům, ale také vůči jedinečné situaci toho, koho ve světě potkává.¹⁷ V této souvislosti bychom na závěr mohli připomenout esej Susan Sontagové „O stylu“, podle které právě vnímavost smyslovou (jež se uplat-

13 Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005, s. 21.

14 Tamtéž, s. 22.

15 Tamtéž, s. 42.

16 Tamtéž, s. 82.

17 V souvislosti s touto dvojakostí bychom snad mohli interpretovat výrok samotné Toyen, která se nepovažovala za malířku (viz Ivšič, R.: *Toyen do nedohledna*. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000, s. 374) – snad se tím naznačuje, že v díle i konání se může projevovat cosi shodného, smysl, jenž nedovoluje klást jednu životní doménu proti druhé.

ňuje především v uměleckém díle) a vnímavost na rovině etické pojí zvláštní spřízněnost. Sontagová v pasáži věnované „morální kritice“ umění poznamenává:

Dospět k názoru, že určité umělecké dílo podkopává morálku, můžeme jen tehdy, pokud umělecká díla zredukujeme na výpovědi, jež předkládají jasně vymezený obsah, a mravnost ztotožníme s konkrétní morálkou [...]. Pokud ale chápeme mravnost (mravní, nikoli mravné bytí) jako vědomím pojaté principiální rozhodnutí, pak je naše reakce na umělecká díla mravní právě v té míře, nakolik oživuje naši vnímavost a naše vědomí. Právě vnímavost totiž energizuje naši schopnost mravního rozhodnutí a podněcuje v nás připravenost k činu – za předpokladu, že se v souladu s nutnými rysy každého mravního činu skutečně rozhodneme a nejednáme bez rozmyslu, vedeni slepou poslušností. Umění plní tuto mravní roli díky tomu, že určující vlastnosti jak estetického prožitku (nestranná odloučenost, kontemplativní postoj, zaostření pozornosti a probuzení citů), tak estetického objektu (působivost, expresivita, průraznost, smyslová libost) tvoří také nepostradatelné složky mravní reakce na skutečnost.¹⁸

Tato tvrzení snad můžeme převzít jako komentář ke scénám, jimiž jsme se zabývali. Jestliže jsme výše hovořili o obraze vnímání, který se v nich načrtává, mohli bychom v návaznosti na Susan Sontagovou dodat, že se jedná o obrazy, které znázorňují právě jisté oživení či podněcování dvou sil, v nichž se „děje“ jediná schopnost. Porozumět textu, který jsme zvolili, tak možná vyžaduje právě pohybovat se v obou řadách naráz, přecházet plynule od obrazu Toyen-malířky k Toyen-obyvatelce světa lidí. Jak je patrné, obě stranám náleží jejich přesná míra.

Studie vznikla v rámci projektu „Pražská škola a problematika významu literárního díla“ GA UK 318111.

Literatura

- Benayoun, R.: Hodina mezi psem a vlkem. Záhadnost a kouzla malířky Toyen. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000.
- Berg, J.: *O pohledu*. Přel. M. Pokorný. Fra, Praha 2009
- Brdečková, T.: *Toyen*. Argo, Praha 2005.
- Ivšić, R.: Toyen do nedohledna. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000.
- Jaguer, E.: Toyen neboli hotový svátek. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000.
- Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Přel. V. Špalek – W. Hansel. Odeon, Praha 1975.
- Le Brun, A.: Když zmlknou zákony. Přel. J. Hamzová. In: Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000.
- Merleau-Ponty, M.: Vnímání světa. Přel. J. Čapek. In: Novotný, K. (ed.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Pavel Mervart – Oikoyomenh, Červený Kostelec – Praha 2010.
- Sontagová, S.: O Stylu. Přel. M. Pokorný. *Souvislosti*, 3, 2004.
- Srp, K.: *Toyen*. Argo, Praha 2000.

¹⁸ Sontagová, S.: O Stylu. Přel. M. Pokorný. *Souvislosti*, 3, 2004, s. 10–11.

Ma belle Paris. Paříž jako kulturní středisko střední a východní Evropy

Marek Krejčí

Paříž představovala tradiční kulturní metropoli, do níž putovali z periferních zemí střední a východní Evropy stovky okouzlených poutníků, aby se alespoň načas nechali inspirovat rozmanitostí módních trendů, které zprostředkovaně s větším či menším zpožděním jako by udávaly rytmus celé Evropy. Za generaci vstupující do kulturního života na počátku dvacátého století tento osobitý vztah výstižně vyjádřil Karel Čapek:

Když člověk přijde z Prahy do Paříže, tak nejdřív musí pozorovat, že se Paříž s ní nesrovná ve dvou tisíci věcech, a že on sám je ve dvou tisíci věcech jiný než Paříž a francouzská kultura. Tedy potom takový český parvenu si myslí, že honem musí ty rozdílů nějak urovnat a zahladit, místo aby zrovna na těch dvou tisíci rozdílech zjistil, jaký vlastně on sám je a co tedy má chtít. To je největší prospěch z ciziny, že člověk v ní tímto způsobem objeví nejuplněji sebe sama.¹

Po vzniku Československé republiky se profiluje nepočetná, ale vlivná skupinka kulturních pracovníků placených státem (básník Josef Palivec a Miloš Šafránek na zastupitelském úřadě, profesor Akademie výtvarných umění František Kupka) nebo jako stálí zpravodajové hlavních sdělovacích prostředků (redaktoři Richard Weiner, Gustav Winter² a Milada Sísová), kteří pomáhali rozšiřovat obraz Paříže ve vědomí většinové české společnosti. Těmito stereotypy byli ještě před cestou ovlivněni mnozí krátkodobí návštěvníci města nad Seinou, kteří se pak po svém podle naturelu i podle subjektivních zkušeností vyrovnávají s tradičním pohledem na konglomerát Paříže, města Victora Huga i prokletých básníků, diplomatů diktujících po vítězné válce uspořádání nové Evropy stejně jako elegantních salónů diktujících módní trendy nastupující sezóny. Někteří z pisatelů, často s nostalgickým zahleděním do časů svého mládí, reflektují i dynamické aspekty rozvoje metropole, kdy řada populárních míst předválečné Paříže mizí nebo se transformuje, zatímco vznikají nová kulturní střediska, často spojená s trvalou přítomností Američanů v Paříži a s jimi prosazovanou kulturou jazzových klubů a dancinů. Po nich Jindřich Štyrský spolu se svou družkou Toyen pro pražského nakladatele Fromka sestavuje zasvěceného průvodce. Kontroverzní publicista Jan Klepetář ve stati *Montmartre jaký jest* v roli znalce pařížské každodennosti demaskuje strategii turistického průmyslu třískat z cizinců peníze ve velkém.³ Návštěva Paříže představuje jakousi povinnost kulturního jedince a mnozí návštěvníci považují za nezbytné podělit se se svými pocity se širší veřejností v podobě cestovních črt, fejetonů a rozmanitých statí v celostátním i krajském tisku. Richard Weiner je přirovnává ironicky k nové ptačí čeledi nazvané cestoklestiči učenými, „jejichž štěbot je tak výmluvný, že netřeba ani, abyste se byli napili záračného lektvaru, po němž ptačí řeč se stává srozumitelnou: Kdo to umí jako já? Kdo to umí jako já? Zase článek, hezký článek, čvančariri čvančara!“⁴ Básník Josef Hora při své první cestě do Paříže v kupě lůžkového vozu cítí až zahanbení, že ve svých téměř čtyřiceti letech

1 Čapek, K.: *Korespondence I.* Český spisovatel, Praha 1993, s. 133.

2 Winter, G.: *Kniha o Francii.* Aventinum, Praha 1930.

3 Štyrský, J. – Toyen – Nečas, J.: *Paříž v noci.* Jan Fromek, Praha 1927.

4 Weiner, R.: Československá fauna v Paříži, *Lidové noviny*, 32, 1924, č. 601.

se poprvé vydává do Paříže, kam již dávno jezdí jako domů básníci, cukráři, diplomaté, obchodníci i majitelky módních salonů. Hora, který se jinak odvolává na nastudovanou cestopisnou literaturu od Nerudy po Štýrského, si dobře uvědomuje parciálnost a relativitu poznání duše města: „Člověk, jenž jel poprvé do Paříže, mizí jako bezejmenná skvrna v roji bulvárů, šířka bulvárů, jejich asfalt, kmit tisíců automobilů, všecko oslňuje poutníka. Hloubky tohoto města nemají hrůzy, jen jsou hluboké.“⁵

Jestliže v kanonické verzi neustále reprodukováné osvobozené legendy spojené s kultem Prezidenta Osvoboditele je velký prostor udělován činnosti exilové České národní rady v Paříži, poněkud překvapí, že Paříž ztotožňovaná s kvintesencí galského espritu bývá v textech dvacátých a třicátých let jen okrajově reflektována jako mnohonárodnostní metropole s dlouholetou tradicí střediska emigrací ze zemí střední a východní Evropy. Tato tradice při tom sahá od polské Velké emigrace po porážce povstání proti carismu v roce 1830 (a roku 1863) přes ruské demokraty, liberály a socialisty, neztotožňující se s oficiální politikou carismu a proti němu v období první ruské revoluce i aktivně vystupující, až po uprchlíky z rozsáhlého impéria Romanovců ovládnutého bolševiky a neprávem pozapomínanou arménskou emigraci, která zde našla útočiště před mladotureckou genocidou.⁶

Francouzská veřejnost i oficiální místa podporovaly zpočátku ruskou emigraci. Nebylo to způsobeno ani tak morálními závazky vůči válečnému spojenci, jenž cenou velkých lidských obětí dokázal počátkem války loajálně vyplnit spojeneckou povinnost a pomoci zastavit německý nástup na Paříž, jako pragmatickými důvody, kdy trh práce si žádal kompenzaci populačního úbytku produktivních generací způsobeného ztrátami na frontách světové války, které se podle různých odhadů pohybovaly mezi jedním až půldruhým miliónem mužů. Francouzská vláda, když umožňovala migraci z jiných středisek emigrace, například podporou sjednocování rodin, podporovala v první řadě procesy naturalizace emigrantů. V roce 1927 byly výrazně zkráceny čekací lhůty pro nabytí francouzského občanství. Z původní podmínky deseti let trvalého pobytu na území Francie zbyly jen přijatelné tři roky a v případě smíšených manželství s Francouzky dokonce jeden rok. Děti ruských emigrantů navíc nabývaly automaticky francouzského občanství, jakmile ho nabyli jejich otcové.

Jestliže při pohledu z dálky se Paříž zdala být městem zaslíbeným a plným nadějných příslibů, od příjezdu na pařížské nádraží začala ukazovat i svou odvrácenou tvář a zejména příchozí neoplyvající vnesenými hmotnými statky nutila adaptovat se na nezdíka tvrdou sociální realitu v pro ně neznámém prostředí. Již první kontakty s cizineckým oddělením pařížské prefektury patřily k traumatizujícím: petent u vstupu obdržel lístek se svým číslem, aby rezignovaně čekal mezi stovkami obdobných ztracenců v sále, podle slov ošumělém jako čekárna na zapomenutém nádraží, než byl vyzván, aby před lhostejným úředníkem obhájil své právo na *carte d'identité*. Další křížovou cestu představovalo získání pracovního povolení, kdy postoje zaměstnavatelů a jejich samozřejmě těžení z lidské nouze je jen utvrzovalo v trpkém poznání, že jsou od nynějška především trpěnými uprchlíky, povinovanými v první řadě vděčností.

Velkoměsto bylo po válce relativně drahým městem, kde pokoj stál minimálně dvacet franků, a proto i Paříž zůstávala pro emigranty spíše abstraktním pojmem. Každodennost trávili uzavřeni v levných zaprášených předměstích, kde strmící stěny šedých činžáků bývaly přirovnávány k hluboké studni. Marie Pujmanová srovnává pařížskou čtvrť Vilette s dolním Žižkovem ve větším vydání a usuzuje, že města se liší, ale periferie se navzájem připomínají, protože ztrácejí národní znaky.⁷ Básniřka Marina Cvetajeva ve svých zápiscích nikde nezaznamenává výstup na vyhlídku na Eiffelově věži ani

návštěvu kaváren na elegantních bulvárech. Její pařížské adresy – Bellevue, Meudon, Vanves i Clamart – opisují kruh daleký od centra města.⁸

Z nastupující generace Karel Nový ve fejetonu otištěném na jaře 1923 vzpomíná malý hotel s malými pokojíčky, v nichž bydlí Rus, Řek, Maďar, Čechoslovák a Srb, kteří svorně chodí do Café Rotonde na sklenici dobré kávy za 40 centimů.⁹ Emigrant Alén Diviš na svém obraze *Pod střechami Paříže* zobrazil jakýsi průřez činžáky s nejrůznějšími domácnostmi, kde každý od nadějného umělce v mansardě či mladičké midinetky přes rodinu s dětmi až po emigranty na pryčnách v nocležně sní o příznivém obratu osudu a právu na důstojný život. Příchozí však většinou čekala monotónní bezútesná práce, rozpočtový deficit domácností, hladová období s příležitostnými nákupy u pouličních trhovců a pochybnostmi o smyslu existence. Zejména ženy a matky musely svádět nelehký boj o zachování prosté lidské důstojnosti, kdy mohly volit mezi upracovanou dělnicí a rádoby elegantní bardámou pro obveselení bohatých amerických turistů.

Výtvarní umělci díky univerzálnímu jazyku umělecké výpovědi mohli snáze splynout v širokém proudu kosmopolitní takzvané pařížské školy nebo se přimknout k průkopníkům nejnovějších uměleckých směrů. Spisovatelé a publicisté se za každou cenu snažili vyjít za svazující rámce malotirážního emigrantského tisku. Francouzští nakladatelé neměli ještě do krize knižního trhu přílišný zájem investovat do překladů. Přes oficiálními místy opakovaně deklarovanou československo-francouzskou kulturní spolupráci byla realizace edice překladů českých autorů v nakladatelství Bernarda Grasseta podmíněna především finanční participací českého partnera, pražského nakladatelství Aventinum. Proces adaptability na většinové francouzské prostředí měl řadu forem. Jeho prvotní formou bylo uvádění často obtížně vyslovitelných slovanských jmen a příjmení ve fonetické francouzské transkripci. V českém prostředí si Jan Zrzavý, který během svých francouzských pobytů vystavoval v Paříži pod jménem Jean Zertzavy, vysloužil zlomyslný epigram implikující umělcovými konkurenty nedostatek národního sebevědomí a přizpůsobivé se podbízení. Symbolickým završením procesu asimilace se stalo přijetí francouzského občanství – v roce 1925 se tak z malíře Otakara Kubína zrodil Othon Coubin. Emigrační tvůrci navazovali neformální vztahy s francouzskou kulturní scénou, pro niž byla orientována i jejich vlastní tvorba ve francouzském jazyce. Tato prostupnost dvou světů v Paříži je mnohem výraznější než v případě přece jen provinciálnějšího pražského literárního prostředí. Není náhodou, že nositeli kontaktů se stala zejména mladší generace, která si dokázala lépe osvojit jazyk nového kulturního prostředí. Z autorů starší generace může Ivan Bunin posloužit ukázkovým příkladem důsledků izolace od francouzského kulturního světa, když odkázán v cizím prostředí na zjištnou pomoc literárních agentů a prostředníků nedokázal fruktifikovat ani tak nespornou konkurenční výhodu, jakou bylo udělení Nobelovy ceny za literaturu v roce 1933. Literáti „stříbrného věku“ byli poptáváni jako mluvčí své generace nostalgicky zaměřenými rodáky, zatímco proměna estetických hodnot generovala poptávku po „moderní“ literatuře. To dobře vystihlo sovětské Rusko, kde v kulturní ofenzivě výraznou roli jako prostředník sehrál charismatický Ilja Erenburg, osobně známý s mnoha představiteli avantgardy.¹⁰ V edici *Les jeunes Russes* Gallimardova nakladatelství tvorbu sovětských spisovatelů paradoxně popularizovali francouzské veřejnosti jako překladatelé ruští emigranti přijatelní pro levicové kruhy. Samostatnou kapitolu představuje angažmá emigračních autorů v avantgardních seskupeních, která programově byla koncipována jako mezinárodní. V surrealistickém hnutí se uplatnil Alexej Remizov a po druhé světové válce v době druhé vlny emigrace ze sovětských satelitů chorvatský básník Radomír Ivšić či Toyen. Integrovat se do francouzské literatury se

5 Hora, J.: První večer v Paříži. *České slovo*, 22, 3. 8. 1930.

6 Vzájemnou spojitost těchto dvou velkých emigračních exodů osvětluje např. konvence přijatá v Ženevě v říjnu 1933, která upravovala právní status jak ruských, tak arménských běženců.

7 Pujmanová, M.: Paříž. *Tribuna*, 6, 10. 8. 1924.

8 Loska, V. – Projar, J. (ed.): *Marina Tsvětaeva et la France*. Institut d'études slaves, Paris 2002.

9 Nový, K.: Boulevard de Montparnasse. *České slovo*, 15, 10. 4. 1923.

10 Ehrenbourg, I.: *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un écrivain d'U. R. S. S.* Gallimard, Paris 1934.

pokoušeli mnozí. Vladimír Vejdlle své nejlepší knihy napsal ve francouzštině a teprve sekundárně je publikoval v mateřské ruštině.¹¹ V dějinách moderní francouzské literatury se však výrazněji prosadili po druhé světové válce jen Romain Gary, původem z litevského Vilnius, a náš rodák Milan Kundera.

Emigraci zpočátku spojovala víra v brzký pád bolševického režimu, ale pro politickou, ekonomickou i sociální diferenciaci nedokázala vytvořit ani respektovanou jednotnou exilovou vládu. Emigranti každý na svůj způsob volili strategie přežití – izolacionismus, asimilaci či později v podobě tzv. *vozvraščenců* spolupráci se stabilizovanou sovětskou mocí. Úměrně utužování spojeneckých vztahů se sovětským Ruskem, uznaným oficiálně roku 1924 francouzskou vládou, se problematizovalo právní postavení běženců. Diplomatická ochrana poskytovaná zprvu konzulárními úředníky zaniklého impéria nebo bělogvardějské vlády generála Wrangela, přiznané Francouzskou republikou za reprezentanta svobodného Ruska, musela být s ohledem na sovětské Rusko zaměněna mezinárodně-právní ochranou realizovanou pod patronací zvláštní komise Společnosti národů. Ta začala vydávat běžencům provizorní doklady totožnosti, běžně nazývané Nansenovými pasy podle jména komisaře, norského polárního výzkumníka Fridtdjofa Nansena. Charakteristickým dokladem změny priorit se stal krach jednání o uspořádání pavilónu ruského exilu na pařížské Světové výstavě v roce 1925, místo něhož nakonec pořadatelé poskytli prostor Sovětskému Svazu, který ji využil pro svou propagandu. Ruští emigranti se zejména v době vlády Lidové fronty svou kritikou stalinského Ruska stávají na stránkách listů vládních stran personami non grata. Sovětská tajná služba operuje s pomocí najatých agentů z řad emigrace nerušeně na francouzském území, jak nasvědčuje politická vražda předáka ukrajinské emigrace Simona Vasiljoviče Petljury, únosy generála Alexandra Pavloviče Kutěpova a posléze i jeho nástupce ve funkci předsedy Ruského vševojenského svazu generála Evgenije Karloviče Millera.

Z bezvýhodného postoje slabší volili zradu ideálů nebo dobrovolný odchod ze života. Pro mnohost sebevražd byly jednu dobu zavřeny nejvyšší plošiny Eiffelovy věže. Marie Pujmanová se zamýšlí nad mentalitou a životem „étrangerů“ a dospívá k názoru, že dodávají městu spoustu životní hmoty přílivem nové krve a invence, ale zároveň jsou městem konzumováni.¹² Pujmanová uvažuje o emigrantech v obecné rovině, nicméně mezi českými návštěvníky meziválečné Paříže, kteří byli ochotni se vždy podělit svými dojmy s čtenáři, najdeme i konkrétnější zmínky o ruské emigraci. V několika statích je zmiňováno ruské umění, ať již baletní, nebo kabaretní představení, hodnocené jako odlesk vysoké herecké kultury, která je Rusům vlastní, ale která se vyžívá poněmáhlu v záři cizího slunce. Ruskou emigrantskou společnost navštěvoval Ladislav Rašín, který zachytil v roce 1924 takovýto ob-
rázek:

V ruském restaurantu v rue Saint Peres oznámil onehdy večer jeden z hostů slavnostně smrt Leninu. Pánové, pravil, vstává obradně, Lenin je mrtev. Na okamžik nastalo hluboké ticho. Potom vybuchla radost a zaburácel potlesk. Sklenice cinkaly na zdraví Ruska. Dva dny později shromáždilo se odpoledne tamtéž na třicet Rusů. Bylo před čtvrtou hodinou, jeden z přítomných předčítá vášnivý článek Burceva. Ve chvíli, kdy sovětské Rusko pohřbívá rudého tyрана, zpívají zbožně, prostě ruskou národní hymnu Bože cara chrani.¹³

Jakmile se stalo zřejmé, že zprvu dočasný status uprchlíků se změní v trvalé postavení apatridů, začal se proměňovat postoj veřejnosti a kompetentních míst. Sdělovací prostředky referovaly o emigrantských komunitách především v negativních souvislostech s aférami, jakými byla vražda prezidenta Francie Paula Doumera ruským emigrantem Pavlem Timofijevičem Gorgulovem v květnu 1932,

atentát na jugoslávského krále Alexandra a francouzského premiéra Louise Barthou v Marseille v říjnu 1934, připravený chorvatskou emigrací, nebo zabití německého diplomata Ernsta von Ratha židovským uprchlíkem Herschelem Grynszpanem v listopadu 1938. Pro běžného čtenáře novin se tak formoval stereotyp o emigrantech jako nepřizpůsobivých jedincích ohrožujících poklidný život Francie, zesílený v době velké hospodářské krize o nechuť vůči zaměstnávání přistěhovalců. Francouzská republika nemohla popřít své demokratické tradice a odmítnout jim útočiště, nicméně administrativní cestou prostřednictvím činnosti státních orgánů (ustanovení o pobytu cizinců, kontrola cizinecké policie, vysoká míra zdanění, byrokratické průtahy) vytvářela stále méně příznivé prostředí pro další život. V třicátých letech se ruská emigrantská komunita zmenšila na jednu třetinu oproti počátku dvacátých let a také pro uprchlíky před nacismem představovala Francie a její zámořská teritoria jen přestupní cestu do mimoevropských států. Adolf Hoffmeister, Alén Diviš a Max Kopf zažili na počátku druhé světové války trpkou zkušenost francouzského vězení, kam byli umístěni jako podezřelí cizinci, stejně jako v tu dobu byl v Bruselu internován ruský malíř Filip Andrejevič Maljavin. Hoffmeister pobyt ve věznici La Santé několikrát literárně zpracoval.¹⁴ Alén Diviš v americkém exilu ji výtvarně zpracoval formou drsně syrových obrazů z vězeňského prostředí. V jednom z nich spodní oblouk symbolu Paříže, Eiffelovy věže, tvoří bránu označenou nápisem vězení a Marianne bez obvyklé frýgické čapky v prostředí má halucinogenní výraz zoufalství. Kříže v pozadí jakoby připomínaly parabolou romanisty Václav Tilleho o Paříži jako o hřbitově bezejmenných: Kolik takových nadaných hlav, hledajících bezděčně neznámý cíl, zajde v boji s všedním životem?¹⁵

Literatura

Čapek, K.: *Korespondence I.* Český spisovatel, Praha 1993.

Ehrenbourg, I.: *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un écrivain d'U. R. S. S.* Gallimard, Paris 1934.

Hoffmeister, A.: *The Animals Are in Cages.* Greenberg, New York 1941.

Hoffmeister, A.: *Unwillig Tourist.* John Lane the Bodley Head, London 1942.

Hoffmeister, A.: *Vězení.* Český spisovatel, Praha 1969.

Hoffmeister, A.: *La Prison.* Gallimard, Paris 1969.

Hora, J.: První večer v Paříži. *České slovo*, 22, 3. 8. 1930.

Loska, V. – Projar, J. (ed.): *Marina Tsvětaeva et la France.* Institut d'études slaves, Paris 2002.

Nový, K.: Boulevard de Montparnasse. *České slovo*, 15, 10. 4. 1923.

Pujmanová, M.: Paříž. *Tribuna*, 6, 10. 8. 1924.

Rašín, L.: Pařížské obrázky. *Národní listy*, 64, 1924, č. 45 (15. 2. 1924).

Štýrský, J. – Toyen – Nečas, J., *Paříž v noci.* Jan Fromek, Praha 1927.

14 Hoffmeister, A.: *The Animals Are in Cages.* Greenberg, New York 1941. Týž: *Unwillig Tourist.* John Lane the Bodley Head, London 1942. Týž: *Vězení.* Český spisovatel, Praha 1969. Souběžně vyšel i francouzský překlad (týž: *La Prison.* Gallimard, Paris 1969).

15 Tille, V.: *Pařížská vzpomínka.* Výstřižek článku (pravděpodobně z *Národních listů*), archivní pozůstalost V. Tilleho, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha.

11 Vejdlle, V.: *Les Abeilles d'Aristée.* Gallimard, Paris 1954.

12 Pujmanová, M.: Paříž. *Tribuna*, 6, 10. 8. 1924.

13 Rašín, L.: Pařížské obrázky. *Národní listy*, 64, 1924, č. 45.

Vejdle, V.: *Les Abeilles d 'Aristée*. Gallimard, Paris 1954.

Weiner, R.: Československá fauna v Paříži. *Lidové noviny*, 32, 1924, č. 601 (30. 11. 1924).

Winter, G.: *Kniha o Francii*. Aventinum, Praha 1930.

Exulantství v amerických filmech Huga Haase

Milan Hain

Hugo Haas (1901–1968) byl bezesporu jednou z nejvýraznějších osobností československé meziválečné kinematografie a kulturní a umělecké sféry vůbec. Prosadil se zejména jako herec, ale neméně významné bylo jeho působení v rolích scenáristy a režiséra. Jako autor námětu nebo scenáře spolupracoval s Martinem Fričem, Otakarem Vávrou a Miroslavem Cikánem a v letech 1936–1938 sám režíroval (či ve dvou případech spolurežíroval) pětici celovečerních hraných snímků. Za všechna Haasova díla natočená v Československu jmenujme alespoň *Bílou nemoc* (1937), působivou a dosud vysoce ceněnou adaptaci stejnojmenného dramatu Karla Čapka, na které se podílel jako herec (v úloze dr. Galéna), autor scenáře a režisér. O to překvapivější a politováníhodnější je, že o jeho životních osudech – neřku-li uměleckém působení – v americkém exilu, do něž nedobrovolně odešel kvůli svému židovskému původu na sklonku 30. let a v němž setrval až do přelomu let 50. a 60., se obecně ví jen velmi málo. Na následujících stranách se zaměřím právě na tuto opomíjenou oblast – konkrétně na Haasovu exilovou režijní tvorbu, která v několika případech vykazuje značné autobiografické rysy a může nám tak posloužit jako vzácný pramen dokumentující životní osudy, názory a pocity umělce násilím odloučeného od rodiny, přátel a vlasti.

Hugo Haas v USA

V průběhu 40. let Haas působil výhradně jako divadelní (na Broadwayi) a filmový herec (v Hollywoodu). Ztvárnil řadu vedlejších rolí ve filmech nejruznějších režisérů, mj. Jacquese Tourneura (*Dny slávy / Days of Glory*), Johna M. Stahla (*The Foxes of Harrow*), Henryho Kinga (*Zvon pro Adano / A Bell for Adano*) nebo Douglase Sirka (*Summer Storm*). Zahrál si rovněž ve snímku *Žárlivost (Jealousy)* jiného exulanta původem z Československa, Gustava Machatého.¹ Od počátku 50. let začal Haas sám režírovat. Většinu z celkového počtu čtrnácti filmů natočil pro vlastní produkční společnost Hugo Haas Productions podle svých původních scénářů. Sám ve snímcích i hrál, často v hlavní roli, k jednomu z nich dokonce složil hudební doprovod. Právě díky mimořádnému uměleckému a osobnímu vkladu můžeme Haasovu tvorbu vnímat jako komentář k jeho životu a působení v exilu.

Většina z Haasových čtrnácti exilových snímků pojednává o vykořeněnosti hlavního hrdiny, ztrátě identity, nemožnosti návratu do vlasti a trýznivých vzpomínkách na minulost. Mnoho z nich výstižně ilustruje bolestivý rozměr exilu, kdy je člověk rozkročen mezi dvěma kulturami, aniž by do některé z nich skutečně patřil. Spojené státy se nikdy nestaly Haasovým druhým domovem – bojoval s jazykovou bariérou, byl otrávený Hollywoodem, jen těžko si zvykal na ztrátu věhlasu, kterému se těšil mezi válkami – a do Československa se vrátit nejdříve nemohl a později, po skončení druhé světové války, nechtěl. Báł se, že na něj dolehnou vzpomínky, zejména na bratra Pavla, uznávaného hudebního skladatele, a otce Zikmunda, kteří tragicky zahynuli v koncentračním táboře. V dopise Olze Scheinplugové z roku 1959 píše: „Myslím, že kdybych se jednou vrátil, že bych si oči vybrečel.“² V rozhovoru z roku 1963 své rozhodnutí zůstat v exilu rozvádí:

1 Ve snímku z roku 1945 Haas dostal částečně autobiografickou roli Huga Krále, dříve úspěšného herce, který se po příchodu do USA musí spokojit s účinkováním v komparzech.

2 Pětištitě v Matějčková, J.: *Hugo Haas – Život je pes*. Nakladatelství XYZ, Praha 2008, s. 172.

Rád bych se podíval domů, ale bojím se vzpomínek – jejich konfrontace se skutečností – strašně se toho bojím. Například Brno, to je pro mě hřbitov. Kde je maminka, která mi mávala z balkonu v Biskupské ulici vždycky, když jsem odjížděl do Prahy? Kde je tatínek a bratr Pavel? Jako psi museli umřít, svlékli je do naha a hnali do plynu; nesměli mít ani to nejsmutnější lidské právo zemřít ve cti, i to jim upřeli! A čím je to dál, tím je to blíž. Víte, mám zvláštní touhu: chtěl bych mít všechno, co jsem prožil, uchováno v sobě neporušené, nedotčené hrozným během věcí. Je to sen, který nechci ztratit, proto se bojím návratu.³

Americké snímky Huga Haase rovněž nežádka tematizují i samotnou filmovou tvorbu – režisér uplatňuje formu filmu o filmu a vyjadřuje se tak například k poměrům v Hollywoodu. Možnost autobiografického čtení dále podporuje i sám tvůrce – zejména prostřednictvím korespondence, kterou ze Spojených států zaslal přátelům v Československu: Olze Scheinpflugové, Josefu Koptovi nebo Janu Werichovi. V dopisech několikrát vyjadřuje deziluzi a roztrpčení, a to nejen z pobytu daleko od vlasti a z nemožnosti návratu (viz výše), ale rovněž ze stárí, zhoršujícího se zdravotního stavu (trpěl astmatem), pracovních obtíží (filmy natáčel v nezávislé produkci ve velmi omezených podmínkách) či proměňujícího se vkusu amerického publika, které v důsledku postupného omlazování čím dál více tíhlo k juvenilním látkám a „lehkým“ žánrům, které byly s Haasovou poetikou neslučitelné.⁴

Protože je Haasova americká tvorba rozsáhlá a prostor, který se mi zde nabízí, omezený, zaměřím se pouze na čtveřici vybraných snímků, které exulantskou tematiku akcentují nejvíce.

Pickup (1951)

Haasovým americkým režijním debutem se stala volná adaptace románu Josefa Kopty *Hlídač č. 47*, do kin uvedená pod názvem *Pickup*. Haas ve filmu ztvárnil roli Jana „Hunkyho“ Horáka, hlídače železniční trati původem z Československa, který se při ojedinělé návštěvě města zahledí do atraktivní blondýnky Betty (Beverly Michaelsová). Ta o staršího muže rovněž projeví zájem – ovšem pouze kvůli vidině doživotní renty. Po narychlo sjednané svatbě Hunky ohluchne, a když se mu sluch stejně náhle vrátí, rozhodne se tuto skutečnost zatajit. Dozvídá se tak o manželčiny skutečných záměrech a nevěře s mladším mužem, s nímž plánuje Hunkyho vraždu. Betty je nakonec z železniční stanice vyštována a Hunky si místo ní pořizuje psa, který je podle jeho slov věrnějším druhem než žena.

Závěr, ač se to na první pohled nemusí zdát, je plný hořkosti a deziluze. Naznačuje totiž, že jediným perspektivním společníkem muže v exilu je pes. Pro Hunkyho je charakteristická samota a odloučenost od společnosti. Jediný stálý kontakt udržuje s místním vandrákem Profesorem (Howland Chamberlain), jenž je navzdory přezdívce outsiderem stranícím se kontaktu s ostatními lidmi. Dále je pro protagonistu typická odtrženost od původní kultury. Ačkoliv pochází z Čech, přezdívka „Hunky“ naznačuje spíše maďarský původ. Když jej na to Betty upozorní, Hunky smířeně odpoví: „Tady jim je to jedno.“ Ani druhý význam slova „hunky“ (adjektivum: vypracovaný, svalnatý) neodpovídá skutečnosti. Jan Horák je spíše zavalitý, nespportovní postava. Smířenost s realitou a život v určité formě klamu⁵ jsou charakteristickými rysy i řady dalších postav, které Haas ve svých amerických filmech ztvárnil, a zdají se být nezbytné pro přežívání člověka v exilu.

3 Jestřáb, V.: Hovoříme s Hugo Haasem. *Kulturní tvorba*, S. září 1963, nečíslováno.

4 Dopisy jsou uloženy v nejrůznějších archívech a institucích, například v Památníku národního písemnictví či v Divadelním ústavu. Část korespondence byla publikována v Matějková, J.: *Hugo Haas – Život je pes*. Nakladatelství XYZ, Praha 2008. Korespondence Haase a Scheinpflugové byla rovněž otištěna v Dandová, M.: Adresát Olga Scheinpflugová. In: *Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví*. Památník národního písemnictví, Praha 2003–2004, s. 341–351.

5 V *Pickupu* se dále objevuje například již zmiňovaný motiv předstírané hluchoty.

Pocit odloučení a vykořeněnosti je však typický i pro další postavy ve filmu. Samotou a neschopností zařadit se do společnosti trpí i Betty, kterou můžeme vnímat jako produkt otřesených rodinných vztahů, nebo její milenec a Hunkyho asistent Steve (Allan Nixon), představitel druhé generace polských emigrantů. Autobiografický rozměr Haasových filmů bychom tak neměli hledat v detailech a jednotlivostech, jako spíše v celkovém náhledu na život v exilu.

Strange Fascination (1952)

Ještě naléhavějším a explicitnějším vyjádřením pocitů exulanta je snímek z roku 1952. Při návštěvě Prahy v roce 1963 Haas pronesl: „Když jde herec do emigrace, to je jako když pianistovi useknou ruce.“⁶ Právě tento motiv o jedenáct let dříve použil ve filmu *Strange Fascination*, retrospektivně vyprávěném příběhu úspěšného evropského pianisty Paula Marvana (opět v podání Haase), který odchází za kariérou do USA.⁷ Za mořem se však Marvan propadá na samé dno – přírodní katastrofa přeruší plánované koncertní turné a románek s mladou dívkou (Cleo Mooreová) způsobí, že se od něj odvrátí bohatá sponzorka (Mona Barrieová). Finanční nouze nakonec Marvana dožene k zoufalému činu – rozhodne se vyinkasovat pojistku na 100 000 dolarů, která mu má být vyplacena v případě poranění rukou, a úmyslně se nechá zmrazit tiskařským lisem. Pojišťovna však podvod odhalí a Marvan tak končí zcela sám, bez práce i finančních prostředků.

Pro celý film je charakteristická nálada deziluze a marnosti. Profesní propad Marvana, dříve úspěšného hudebníka, do jisté míry kopíruje ztrátu statusu samotného Haase, který se po příchodu do USA musel spokojit s vedlejšími rolemi v často rutinních či podřadných produkcích. Zároveň se zdá, že se Haas vyrovnává i se vztahem k bratrovi Pavlovi, úspěšnému pianistovi, který zahynul v roce 1944 v Osvětimi, kam byl krátce předtím dopraven transportem z Terezína.⁸ Na veřejnosti o něm dokázal mluvit jen s obtížemi,⁹ a tak se film mohl stát způsobem, jak se s tímto traumatem vypořádat.

Dojem bezvýchodnosti podporuje retrospektivní vyprávění, které ústřední postavě nenabízí žádnou možnost úniku či východiska: vyprávění fatalisticky směřuje zpět ke svému začátku, kde vidíme jednorukého Marvana hrát na piano v útulku pro lidi bez domova. Určitý náznak naděje je obsažen až v závěrečných záběrech, v nichž se ukáže, že Marvanově hře přihlíží početné obecenstvo včetně jeho bývalé sponzorky. Stylisticky filmu dominuje tísnivá mizanscéna (výtvarník Rudi Feld) a místy až expresionistické svícení.

Jiná žena (The Other Woman, 1954)

Snímek *Jiná žena*, nedávno uvedený i v České televizi, lze považovat za nejkomplexnější titul v Haasově americké režijní filmografii. Vypráví o exilovém režisérovi Walteru Darmanovi (Hugo Haas), který pracuje na novém, umělecky ambiciózním filmu o muži odsouzeném k doživotnímu trestu. Darman během natáčení poníží aspirující herečku Sherry (Cleo Mooreová) tím, že ji nenechá dokončit scénu a vyhodí ji. Ta následně vymyslí důmyslný plán pomsty a začne Darmana vydírat. Režisér,

6 Herman, J.: *Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě*. Divadelní ústav, Praha 1994, s. 42.

7 Mezi řádky můžeme vyčíst, že jej k cestě motivují i další důvody, v jednom dialogu označené jako „všechny ty rány osudu“. Můžeme se jen dohadovat, zda jsou jimi myšleny důsledky války.

8 Shoda křestních jmen jistě není náhodná.

9 Lubomír Peduzzi, životopisec Pavla Haase, například píše: „[...] skladatelův bratr Hugo se do konce svého života vyhýbal jakémukoliv rozhovoru o Pavlovi. Ve své lásce k němu trpěl nepřekonatelnou psychickou zábrnou, která způsobila, že se nikdy osobně nesešel nejen se mnou, ale ani [...] s nikým z Pavlových spoluvězňů z koncentračního tábora, kteří přežili a kteří mu psali a chtěli vyprávět o bratrovi a otci v Terezíně.“ Peduzzi, L.: *Pavel Haas*. Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Brno 1993, s. 9.

strachující se o své manželství i kariéru, se uchýlí ke krajnímu řešení a Sherry zabije. Nakonec jej však dostihnou jak výčitky svědomí, tak mazaný policejní detektiv. Darman končí ve vězení stejně jako hrdina jeho posledního filmu.

V první scéně vidíme Darmana za vězeňskými mřížemi. Jak však odhalí pohyb kamery, jedná se pouze o filmovou kulisu – Darman předvádí hercům, jak si aktuálně natáčený filmový obraz představuje. V závěru se však podobná scéna opakuje: s tím rozdílem, že tentokrát jsou mříže skutečné. Haas tedy znovu užívá jakousi formu rámování. Úvodní scéna předznamenává to, jak Darman skončí, a symbolicky vyjadřuje jeho polapení osudem a nemožnost úniku.

Postava Waltera Darmana ještě více než v případech předchozích snímků vybízí k autobiografickému čtení. Jak se dozvídáme z dialogů, v Evropě byl hvězdou a zároveň předním představitelem uměleckého filmu. Po příchodu do Spojených států však o veškerou slávu a prestiž přišel a vysoký profesní status si udržuje pouze sňatkem s dcerou hollywoodského magnáta Charlese Lestera (Jack Macy). Celý film můžeme považovat za komentář k životu umělce v exilu a zároveň k fungování amerického filmového průmyslu. Haas explicitně tematizuje konflikt mezi uměním a komercí, ambicemi a penězi, evropským přístupem k filmu a tím americkým, poháněným zejména obchodními zájmy. Tyto krajní polohy zosobňuje na jedné straně Darman, pro něhož je umělecká integrita vším, a na straně druhé jeho tchán, šéf předního filmového studia, pro něhož je dobrý film pouze ten, který vydělá peníze. Haas vyjadřuje roztrpčení z hollywoodských praktik (mj. přetáčení scén, zkušební projekce, konflikty s producentem, který má právo posledního střihu) a do protikladu k Darmanově kreativitě staví tchánova pragmatického ducha. Lesterův recept na dobrý (tedy komerčně úspěšný film) je jednoduchý: „Vezmi hrst sexu, smíchej ho s násilím, odlehči to legrací, správně to načasuj, vraž tam happy end a nemůžeš se splést.“ S tím se však Darman (a potažmo Haas) nehodlá smířit. V závěrečné scéně, odehrávající se ve vězení, Darman tchánovu formuli opakuje a dodává k ní: „Lituji, v tomhle filmu žádný happy end není.“ Taková míra sebereflexe je v kontextu amerického (nekomediálního) filmu první poloviny 50. let výjimečná: Haasův film otevřeně vypovídá o osudu exulanta, filmové praxi a posledním záběrem dokonce promlouvá přímo k divákovi a obnažuje jednu ze základních konvencí hollywoodského filmu – happy end.

Paradise Alley (1958/1962)

Snímek *Paradise Alley*, dokončený v roce 1958, ale do kin uvedený až o tři roky později, je do jisté míry opakem *Jiné ženy*. Zatímco druhý jmenovaný snímek divákovi představuje hrdinu lapeného do bezvýchodné situace, z níž není úniku, v *Paradise Alley* jsou všechny problémy a potenciální hrozby postupně odstraňovány a vše končí mimořádně pozitivním happy endem, kde není poražených. Hlavním hrdinou příběhu je bývalý úspěšný režisér Rudolf Agnus (Hugo Haas), který přichází do chudé losangeleské čtvrti, v níž nepanují zrovna ideální sousedské vztahy. Agnus se rozhodne tuto situaci změnit: předstírá, že natáčí film „ze života“, a do hlavních rolí obsadí většinu obyvatel okolních činžovních domů. Během tohoto procesu se znepřátelení sousedé usmiřují¹⁰ a v závěru se dokonce objeví producent jednoho z hollywoodských studií, který o projekt projeví zájem a všem zúčastněným nabídne angažmá.

Haas znovu reflektuje americký filmový průmysl. Zatímco však v *Jiné ženě* jej otevřeně kritizoval a pranýřoval, v *Paradise Alley* idealisticky prosazuje názor, že je možné vrátit se v čase do doby, kdy se natáčely hřejivé lidské filmy o všech a pro všechny. Zdá se, že režisér se nehodlá smířit s aktuálními

filmovými trendy. Vzdoruje měnícím se podmínkám tvorby a požadavkům diváků a předkládá vlastní alternativu k dominantním tendencím v hollywoodském filmu.¹¹

Realita však ukázala, že to není možné. Haasův snímek jen s velkými obtížemi hledal distributora a nakonec byl v omezeném počtu kopií uveden až v roce 1962. Režisér natočil idealistický a nostalgicky laděný film pro publikum, které už neexistovalo, a o době, která byla už dávno pryč.

Není proto divu, že *Paradise Alley* znamenalo Haasův definitivní rozchod s Hollywoodem. Na počátku 60. let se přestěhoval z Los Angeles do New Yorku a v roce 1962 odcestoval zpět do Evropy. Krátce žil v Římě, zbytek života pak strávil ve Vídni, kde také v roce 1968 zemřel. Svůj strach z návratu do vlasti překonal pouze jednou v roce 1963, kdy se rozhodl k několikadenní návštěvě Prahy.

Americké filmy Huga Haase jsou společně s jeho korespondencí významnými prameny, které nám mohou přiblížit jeho více než dvacet let dlouhé působení ve Spojených státech amerických, které dosud zůstává z velké části nezmapováno. Snímky jsou výmluvné jak tím, co zobrazují přímo (postavy exulantů protloukající se životem, poměry v americkém filmovém průmyslu apod.), tak tím, co ponechávají nevyřčené (jen zřídka jsou například pojmenovány důvody, proč se protagonisté jednotlivých filmových příběhů ocitli v exilu). Jen jejich pečlivým studiem můžeme začít budovat kompletní a komplexní portrét výjimečné osobnosti, která mezi válkami platila za jednu z největších hereckých hvězd československé kinematografie.

Literatura

Dandová, M.: Adresát Olga Scheinpflugová. In: *Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví*. Památník národního písemnictví, Praha 2003–2004.

Herman, J.: *Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě*. Divadelní ústav, Praha 1994.

Jestřáb, V.: Hovoříme s Hugo Haasem. *Kulturní tvorba*, 5. září 1963, nečíslováno.

Matějková, J.: *Hugo Haas – Život je pes*. Nakladatelství XYZ, Praha 2008.

Peduzzi, L.: *Pavel Haas*. Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Brno 1993.

Filmy

Pickup (1951):

Režie: Hugo Haas

Produkce: Hugo Haas, Leon Chooluck (Hugo Haas Productions, Forum Productions)

Scénář: Arnold Phillips, Hugo Haas; podle předlohy Josefa Kopty

Kamera: Paul Ivano

Hudba: Harold Byrns

Střih: W. L. Bagier

Výprava: Rudi Feld

V hlavních rolích: Hugo Haas, Beverly Michaelsová, Allan Nixon, Howland Chamberlain, Jo-Carroll Dennisonová a další

¹¹ Ty v jednom ze svých dopisů popsal následovně: „Filmy se teď dělají většinou pro morony a 14tileté (sic!) děti, buďto fantasie o měsíci a planetách, nebo detektivní voloviny nebo filmy o strašidlech. To není vtip, to je pravda.“ Viz Dandová, M.: Adresát Olga Scheinpflugová. In: *Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví*. Památník národního písemnictví, Praha 2003–2004, s. 343.

¹⁰ Film je prezentován jako prostředek nápravy. Sousedé, kteří se v reálném životě nemohou vystát, si jsou nuceni říkat lichotky a postupně se sblíží.

Strange Fascination (1952)

Režie: Hugo Haas

Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions)

Scénář: Hugo Haas

Kamera: Paul Ivano

Hudba: Jakob Gimpel, Václav Divina

Střih: Merrill G. White

Výprava: Rudi Feld

V hlavních rolích: Hugo Haas, Cleo Mooreová, Mona Barrieová, Rick Vallin, Karen Sharpeová a další

Jiná žena (The Other Woman, 1954)

Režie: Hugo Haas

Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions)

Scénář: Hugo Haas

Kamera: Eddie Fitzgerald

Hudba: Ernest Gold

Střih: Robert S. Eisen

Výprava: Rudi Feld

V hlavních rolích: Hugo Haas, Cleo Mooreová, Lance Fuller, Lucille Barkleyová, Jack Macy, John Qualen a další

Paradise Alley (1958/1962)

Režie: Hugo Haas

Produkce: Hugo Haas (Hugo Haas Productions)

Scénář: Hugo Haas

Kamera: Jack MacKenzie

Hudba: Franz Steininger

Střih: Stefan Arnsten

Výprava: William Ferrari

V hlavních rolích: Hugo Haas, Don Sullivan, Chester Conklin, Carol Morrissová, Marie Windsorová a další

K „eskapizmu“ v románe (Michael Chabon: Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye)

Martin Boszorád

Myšák Mickey je ten nejubožejší ideál, který se kdy zrodil... Zdravé citění napovídá každému nezávisle myslícímu mladému muži a veškeré řádné mládeži, že tato ohyzdná havěť, největší bacilonosič v říši zvířat, nemůže představovat ideální typ živočicha... Pryč s židovskými snahami učinit z lidu zvěř! Pryč s Myšákem Mickeyem! Noste hákový kříž!

(novinový článek z Pomořanska v Německu, polovina 30. let)¹

Prečo začíname stať, ktorej ambíciou je pokúsiť sa – hoci len v poznámkach a interpretačných vstupoch – uchopiť motív „eskapizmu“² v románe Michaela Chabona *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*, citátom z úvodu druhej časti memoárového komiksu Arta Spiegelmana *Maus*? Pretože tieto dva tituly majú niekoľko (vonkajškovo i vnútorne) podstatných vecí spoločných: obidva svojho času získali Pulitzerovu cenu,³ pre oba je bazálnym, fundamentálnym atribútom komiks⁴ – a čo je v kontexte tohto článku azda najrelevantnejšie – oba sú, hoci v rôznej miere, umeleckou reflexiou dejín (presnejšie udalostí druhej svetovej vojny a dominantne holokaustu). Navyše, citovaný fragment článku dokonale, groteskne, no zároveň až neskutočne mrazivo komunikuje absurdnosť a zvrátenosť nacizmu, ktorého súradnice v sieti príbehu predmetného literárneho textu sú východiskovými súradnicami centrálnej, takpovediac, vrstvy leitmotívu „eskapizmu“.

Eskapizmus je pojem, ktorý sa najčastejšie používa v rámci dvoch kontextových polí – v spojitosti s umením (s umenovednou a umelecko-recepčnou praxou) a v spojitosti s médiami (s mediálnymi štúdiami, mediálnou psychológiou a teóriami mediálnej a masmediálnej komunikácie). Podstatou javu, ktorý tento termín pomenúva, je v oboch uvedených prípadoch únik z reality, únik pred skutočnosťou do imaginárnych, fiktívnych svetov, paralelných „vesmírov“, pričom treba jedným dychom dodať, že eskapizmus je (resp. skôr bol) predmetom kritiky, niet sa teda čo diviť, že aj dnes vyvoláva predovšetkým negatívne konotácie. My sa ale domnievame, že ak je únik rekreatívny, teda je uvedeným „pohybom“ kamsi, kde „homo (e)s(k)apiens“ môže zakúšať čosi iné (čiastočne i v zmysle zaujímavého, spektakulárneho a pod.), nezriedka čosi lepšie, jeho pozícia ako spoločensko-kultúrneho fenoménu je prinajmenšom v medziach teritória umenia nenahraditeľná. Povedané inak, ak umenie má nejaké poslanie, tak jedným z nich je určite jeho potencia sprostredkovať nevšedné a „neskutočné“, resp. to všedné a „skutočné“ prekračovať, teda i poskytnúť „únik“.⁵

1 Spiegelman, A: *Maus II*. Prel. J. Zavadil – J. Macháček. Torst, Praha 1998, s. 5.

2 Tento v kontexte našej štúdie kruciálny pojem píšeme v niektorých miestach v úvodzovkách, aby sme tak ošetrili to, že s ním pracujeme – ako sa ďalej v texte ukáže – vzhľadom na jeho „tradičné“ referenčné pole o čosi voľnejšie, resp. širšie.

3 *Maus* v roku 1992 ako v histórii ocenenia doposiaľ jediný komiks a *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* v roku 2001.

4 Pre Spiegelmanovu grafickú novelu na úrovni formy, pre Chabonov román na úrovni obsahu.

5 J. R. R. Tolkien vo svojej známej prednáške *On fairy stories* (slovenský preklad by mohol znieť: *O rozprávkach*) obraňuje eskapizmus aj nasledovnými slovami: „Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jai-

Napriek tomu, že román *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* je (rozsahovo) veľkou epikou, a teda zhrnúť v krátkosti jeho dej nie je celkom jednoduché, pokúsme sa aspoň o načrtnutie východisk ústrednej dejovej línie: Hlavnými hrdinami príbehu sú – ako naznačuje sám názov knihy – dvaja židovskí bratrance – Josef Kavalier (Joe) a Samuel Klayman (Sam Clay). Prvý, výtvarne nadaný, zaujímavý sa o eskamotérstvo (eskapológiu), obdivujúci Harryho Houdiniho⁶ žije v Prahe až do konca tridsiatych rokov, kedy sa existencia Židov v tejto časti sveta začína značne komplikovať. Napriek tomu, že jeho rodičom sa podarí vybaviť mu potrebné dokumenty k tomu, aby mohol opustiť protektorát (a vydať sa do USA), v istom bode byrokracia⁷ víťazí a Josef je nútený opustiť Československo tajne, v rakve, v ktorej mu robí spoločnosť Golem. Druhý, talentovaný fabulátor, oplývajúci darom azda neobmedzenej predstavivosti, mladík, ktorý má nadovšetko rád brakovú literatúru a komiksy, žije v Brooklyne, kde sniva svoj americký sen o sláve a bohatstve. Keď sa v roku 1939 títo dvaja stretnú, okamžite si porozumejú, čoho prirodzeným vyústením je potom to, že založia komiksové autorské duo Kavalier & Clay, aby krátku chvíľu na to stvorili superhrdinskú postavu Eskapistu.⁸

V *Doslove (Co je to veľký americký román)* k románu píše Hana Ulmanová nasledovné:

A obratem se tak dostáváme k hlavnímu motivu všech tří příběhů (včetně příběhu Eskapisty), jimž je únik v různých podobách, a nejednou doslova na poslední chvíli. Zatímco Sammy prahne po úniku z malého stísněného bytu a omezujícího Brooklynu a později se pokouší uniknout své pravé identitě (načež se jí v závěru příznačně vydá hledat na západ), Joe v jedné z úvodních temně groteskních scén uniká v rakvi do Litvy (Chabonovi předkové byli polsko-ruští židé a jedna z rodinných větví sahala až k vilniuskému vrchnímu rabínovi) a až zázračně dokáže ze všech pout (kromě pekla protektorátu) uniknout i Kavalierův pražský učitel Kornblum či jeden z předobrazů Eskapisty, již vzpomínaný Harry Houdini. A konečně musíme zmínit i únik z reality, z něhož byli a jsou komiksy obviňovány, avšak tady je nahlédnut i z druhé strany – cožpak není každá literatura svým způsobem únik, a cožpak únik do časoprostoru, kde dobro vždy vítězí nad zlem, není v našem nejistém a nezdědka krutě nespravedlivém světě pozitivní hodnotou?⁹

V citovanom fragmente formuluje Ulmanová viacero dôležitých poznatkov, či už priamo alebo len medzi riadkami, avšak pre nás je najpodstatnejším jej postrehom to, že únik identifikuje a pomenúva ako hlavný motív jednotlivých čiastkových príbehov.

lers and prison-walls?“ (Tolkien, J.R.R. *On fairy stories* [online]. Brainstorm-services, West Chester University [citované 20. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf>>.)

6 „Houdini byl hrdinou všech malých mužů, městských kluků a Židů.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 9.

7 Byrokracia ako problém, s ktorým musí Joe zápasíť, sa objavuje v románe viackrát, najmä v súvislosti s jeho snahou zabezpečiť to, aby jeho rodina mohla opustiť Európu a emigrovať do Ameriky. Na jednom mieste knihy sa píše: „Pocit, že uvízl v byrokratických osidlech, pocit bezmoci, neschopnosti pomoci vlastni rodině, se projevil i v jeho komiksech. Jak se Eskapistova síla zvětšovala, překážky, které musel překonat, aby se osvobodil, ať už mu je do cesty stavěl jeho nepřítel, anebo (což poslední dobou nebylo tak časté) on sám při svých vystoupeních, byli stále důmyslnější, přímo barokní.“ (Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 169.) Onen zápas jednotlivca proti byrokracii vyvoláva asociácie smerujúce k tvorbe jedného tiež pražského Žida (samozrejme, máme na mysli Franza Kafku), pričom toto prepojenie akoby ešte väčšmi posilňuje meno Chabonovho protagonistu, ktoré si vzhľadom na uvedené priam žiada skrátenie na Josef K.

8 „Eskapista. Je to největší mistr úniků, žádné řetězky ho nespoutají, po celém světě přináší svobodu vězňům.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 203.

9 Tamtéž, s. 604.

Je teda jasné, že úniky (v našom ponímaní zastrešené výrazom „eskapizmus“) sú definujúcim motívom Chabonovho románu. Celkom primárne sú ale aj bazálnou súčasťou príbehu Josefa Kavaliera – českého Žida, ktorý opúšťa domov utekajúc pred nacizmom (a v tom čase ešte len začínajúcim holokaustom). Na ose rozprávania viazaného na túto postavu sa nachádza niekoľko styčných bodov, v ktorých – explicitne alebo implicitne – zohráva únik dôležitú úlohu. Povšimnutiahodným faktom je predovšetkým to, že postava Josefa Kavaliera uniká v rámci príbehu literárneho textu v dvoch rovinách. V prvej rovine je únik skutočný, reálny, povedané o čosi výstižnejšie – fyzický, v druhej rovine má potom únik metaforickú, symbolickú podobu. Fyzickým „eskapizmom“ je Josefovo opustenie okupovaného Československa, pri ktorom zúročí nielen svoju vášeň pre eskamotérstvo, ale takisto „štúdium“ u svojho „ausbrecherského“¹⁰ mentora, alebo jeho vstup do armády a následná vojenská služba na spojeneckej základni v Antarktíde.¹¹ V sujete diela je však oveľa hutnejšie zastúpená práve druhá spomínaná podoba „eskapizmu“ – symbolický únik.¹²

Joe uniká pred realitou tak, že necháva svojho hrdinu bojovať v imaginárnom svete, ktorý sa k onej realite referenčne viaže,¹³ pochopiteľne, unikáť môže hlavne preto, že svet Eskapistu je vo vzťahu k Joeovmu svetu v konečnom dôsledku vlastne kontrafaktuálny¹⁴ v zmysle nasledujúcej pasáže knihy: „Měsíc co měsíc drtil Eskapista armády zla na prášek, a přesto byla na jaře 1941 Hitlerova říše větší a rozsáhlejší než Napoleonova.“¹⁵

Udalosti, ktoré sa odohrávajú na stránkach Kavalierom a Clayom tvoreného komiksu sú síce vo vzťahu k ich fikčnej realite v prvom rade kontroverzné (protikladné), v druhom rade (v druhom

10 Od slova „Ausbrecher“ – iluzionista, ktorý sa špecializuje na oslobodzovanie sa.

11 Napriek tomu, že Josef možnosť účasti vo vojne zvažuje, až do jedného konkrétneho momentu v príbehu sa k tomu naozaj neodhodláva. „Nesmí je nechat na holičkách tím, že pojede do války a jako Eskapista se jí bude pokoušet sám vyhrát.“ (Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 179.) Oným rozhodujúcim momentom je správa o smrti jeho mladšieho brata Tomáša.

12 V tejto súvislosti sa ako kľúčová charakteristika Chabonovho románu ukazuje to, že v rámci autorom skonštruovaného fikčného sveta dochádza k vytvoreniu sveta metafikčného, a to tak, že rozprávanie románu (fikcie) do značnej miery tematizuje metafikciu – komiks *Úžasná dobrodružství Eskapistu*. Prostredníctvom postavy Eskapistu vedie teda Joe vlastnú vojnu: „Joe se v New Yorku doma necítil. Takové pocity si zakázal. Byl však místu svému vyhnanství vděčný. New York mu přeci poskytl příležitost, tu báječnou, bláznivou, novou formu amerického umění. New York mu k nohám položil tiskařské stroje, litografické fotoaparáty a nákladní dodávky, které mu umožňovaly vést, když ne skutečnou válku, tak aspoň její přípustnou náhražku.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 159.

13 „Na prvních třech výpravách cestoval Eskapista se svým neobvyklým doprovodem po imaginárním kontinentu, v němž i méně důvtipný čtenář musel poznat Evropu; maskovaný hrdina uváděl v zemích jako Zothénie, Gothosylvánie, Drakonie a dalších baštách Železného řetězu v úžas místní racistickej elity svými představeními, která sloužila jen jako zástěrka pro jeho skutečný cíl: organizovat útoky uvězněných vůdců opozice a britských letců, pomáhat významným vědcům a myslitelům ze spárů ďábelského diktátora Atilly Hroblera a osvobodovat otroky, misionáře a válečné zajatce.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 162.

14 Kontrafaktuál je ako pojem zväčša v literárnej a literárnovednej praxi naviazaný na subžáner alternatívnych dejín. Jednoducho povedané, ide o uzol, štruktúrny prvok, v ktorom dochádza k zlomu v dovtedajšej trajektórii udalostí alebo minimálne k tomu, že sa možnosti ďalšieho vývoja rozvetvujú. Je teda momentom, kedy sa pomyselná „chronorieka“ rozdeľuje na dve ramená a zároveň predstavuje bod, z ktorého vyteká prameň alternatívnych dejín. Ak v kontexte vzťahu fikcie Chabonovho románu a metafikčného komiksu o Eskapistovi používame prídavné meno „kontrafaktuálny“, máme na mysli najmä to, že udalosti v komikse sú v opozícii k udalostiam v primárnej fikcii.

15 Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská, Odeon, Praha 2009, s. 298–299.

pláne) však fikcia a metafikcia vykazujú aj afirmatívne (súhlasné) deje. Ako je Eskapista ochrancom,¹⁶ záchrancom nevinných a bezbranných, tak aj Joe chce zachrániť a oslobodiť nevinných – svoju rodinu. Ako hlavný účel svojej vlastnej slobody (emigrácie v Amerike) vníma totiž vynaloženie maximálneho možného úsilia pre záchranu a vyslobodenie svojich najbližších z pekla holokaustu. Istú afirmatívnu možno badať aj v tom, že Joe sa rozhodne bojovať nielen ceruzkou a atramentom, ale aj vlastnými päsťami. V tretej časti románu, nazvanej príznačne *Komiksová válka* sa Joe nielenže niekoľkokrát priamo (fyzicky) konfrontuje s Nemcami,¹⁷ ale dokonca si nachádza svojho vlastného antagonistu – Carla Eblinga, člena tzv. Árijsko-americkéj ligy,¹⁸ človeka, ktorý po vzore žánrových konvencií superhrdinského komiksu nie je len zápornou postavou, ale priamo Joeovou nemesis. Ebling ako zástanca nemeckého nacionalizmu sa vo vzťahu k Joeovi nachádza prirodzene na druhej strane pomyselné barikády, napriek tomu – paradoxne – je jednoznačne fanúšikom komiksu ako takého, dokonca komiksu o Eskapistovi.

Komiks ako médium nezriedka obviňované z eskapizmu,¹⁹ inak povedané, prílišného odklonu od reality, je pre protagonistov nielen platformou, na ktorej môžu naplňať svoje latentné túžby (spojené najmä s vojnou)²⁰, ale aj umeleckým nástrojom, ktorým – ako sa domnievajú – môžu ovplyvňovať verejnú mienku. V románe sa nezriedka akcentuje práve dôležitosť tejto funkcie (poslania) ich komiksov, pretože Joe a Sam vpašujú do príbehov propagandu (o čosi vhodnejšie: spoločenský apel)

16 Prostredníctvom tohto motívu je Eskapista vlastne prepojením židovskej a pokultúrnej mytológie. Je ochrancom, nie nepodobným golemovi (bytosti, hlavným účelom existencie ktorej je podľa legendy ochrana židovského obyvateľstva ghetta pred nepriateľmi) a zároveň aj Supermanovi (superhrdinovi, chrániacemu mesto Metroplis, dokonca i celý svet). Hoci sa môže zdať, že takéto uvažovanie (spájanie židovskej a populárnej kultúry) je smerom k židovstvu blasfémii, teda rúhačstvom, opak je pravdou. Židia, ktorí v prvej polovici dvadsiateho storočia emigrovali do Ameriky, sa totiž veľkou mierou podieľali na (s)formovaní toho, čo je dnes legitímnou, ba dokonca priam konštitutívnu súčasťou americkej, globálne jestvujúcej popkultúry (najmä v súvislosti s jej centrami Broadwayom a Hollywoodom). Navyše, hoci to zrejme netreba nijako zvlášť zdôrazňovať, Superman ako Eskapistov predobraz je tiež výtvarom dvoch židovským mladíkov – Joea Schustera a Jerryho Siegela. Ako sa píše v románe samotnom: „Ale to jsou přece všichni. Superman, copak ten není židovský? Přijede ze starý vlasti a hned si změni jméno. Clark Kent, takový jméno by si mohl dát jedině Žid.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 544.

17 „Sammy poznamenal, že musel získat vlastní nadlidskou schopnost: stal se z něj magnet na Němce.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 183.

18 Keď sa Joe vláme do sídla tejto – ako sa ukáže – jednočlennej organizácie, nájde zložku venovanú vydavateľstvu Empire Comics, špeciálne aj Eskapistovi. „V úvodním odstavci byl maskovaný hrdina, jeho vydavatel a „židovští karikaturisté“ Joe Kavalier a Sam Clay označení za ty, kdo ohrožují pověst, důstojnost a cíle německého nacionalismu v Americe.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 190.

19 Priamo v románe sa tento problém vyskytuje naviazaný na historické udalosti, ktorých spúšťačom bola najmä legendárna kniha Fredrica Werthama *Seduction of the Innocent*. Joe sa so svojej pozície (ako komiksový autor, ale v prvom rade ako židovský utečenec a imigrant) stavia k predmetnej výčitke nasledovne: „Protože přišel o matku, otce, bratra i dědečka, o přátele i nepřátele z mládí, o milovaného učitele Bernarda Kornbluma, o své město, o své dějiny – o domov –, připadala mu obvyklá výtka, že komiksy nabízejí pouze únik před skutečností spíš jako argument v jejich prospěch. Celý život unikal z provazů i řetězů, beden i pytlů, z okovů i pout, ze států, z náručí ženy, která ho milovala, z havarovaného letadla i opiové závislosti, ze zamrzlého kontinentu, který se chystal zkrátit mu život. Únik před skutečností představoval – zvlášť krátce po válce – lákavou výzvu.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 535.

20 „Na poslední straně byl zaznamenán vrcholný okamžik latentních tužeb, kdy Eskapista polapil Adolfa Hitlera a předvedl ho před celosvětový tribunál. Diktátor, klopící hlavu hanbou a ponížením, byl odsouzen k smrti za zločiny proti lidskosti. Válka skončila, byl vyhlášen celosvětový mír a pronásledování obyvatelů Evropy – mezi nimi, jak samozřejmě a jak skvěle, i rodina Kavalierových z Prahy – byli volní.“ Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 158.

preto, aby v čitateľskej obci vyvolali hnev voči nacionalizmu a urýchlili vstup USA do vojny v Európe. V tejto súvislosti možno vlastne postavu Eskapistu²¹ vnímať ako prvú líniu, ako toho, v koho šlapajach by sa mali všetci slobodní ľudia vydať, aby pomohli uniknúť tým, ktorí slobodní nie sú.

Jednou z dôležitých kvalít Chabonovho románu na úrovni výrazu je bez pochyb – aj napriek jeho ukotveniu v historickom období, ktoré predstavuje objemný komplex neuralgických bodov našich dejín (druhá svetová vojna) – nostalgia. Je známym faktom, že Michael Chabon chcel tento svoj literárny text pôvodne nazvať *Zlatý vek*. Dovolíme si tvrdiť, že ak toto slovné spojenie čosi privádza na myseľ, tak práve kategóriu nostalgie. Pravda, titul *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* vydarene rámcuje obsah diela (teda to, že v centre rozprávania stoja dvaja protagonisti, pričom atribút „úžasný“ celkom výstižne odkazuje k zveličeniu ako k príznaku v istom zmysle typickom pre superhrdinský komiks), onen nostalgický nádych v ňom ale priamo prítomný nie je. Rozprávanie o Kavalierovi a Clayovi (a Eskapistovi) je popri svojej dokumentárnej, ale z druhej strany i mystifikačnej povahe rozprávaním nostalgickým, pretože tak, ako čitateľ nahliada do zlatého veku komiksu, tak nahliada aj do čias mladíckej nevinnosti (a naivnosti) postáv, ktoré sú v závere románu, samozrejme, už celkom inde. Z niekdajších hrdinov (v úvodzovkách, ale i bez nich) sa stali už len bývalí hrdinovia, ľudia, hľadajúci si svoje miesto v „obyčajnom“ živote.

Kavalier a Clay sú archetypálnymi židovskými postavami. Jeden ako druhý sú synekdochou dvoch, takpovediac, skupín Židov: Clay je Židom, ktorý, aj napriek tomu, že tieň jeho pôvodu a prisťahovalectva sa nad ním vznáša stále, sa túži asimilovať, zatiaľ čo Kavalier je Židom unikajúcim a utekajúcim, Židom, ktorý musí opustiť domov a stať sa vyhnancom. V bezprostrednom úvode knihy sa píše:

„Clark Kent v telefonní budce nebo Houdini v zamčené bedně pro mě byli totěží, vysvětloval zaslíbeně na sjezdu milovníků komiksů v Angoulême nebo redaktorovi časopisu Comics Journal. Ven vystoupil někdo jiný než ten, kdo vstupoval dovnitř. Například Houdiniho první číslo v době, kdy teprve začínal. Jmenovalo se to *Metamorfóza*. Nešlo pouze o únik. Šlo také o *proměnu*.“²² Dovolíme si tvrdiť, že myšlienka tohto citátu sa vzťahuje na Houdiniho tak, ako aj na hlavných hrdinov Chabonovho románu. Obaja unikajú (každý pred niečím iným), aby nakoniec – premenení – pochopili, že unikať donekonečna sa jednoducho nedá.

Literatúra

Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009.

Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Prel. V. Lamperová – J. Lamper. Rozmluvy, Praha 1996.

Spiegelman, A.: *Maus II*. Prel. J. Zavadil – J. Macháček. Torst, Praha 1998.

Tolkien, J.R.R. *On fairy stories* [online]. Brainstorm-services, West Chester University [citované 20.5.2011]. Dostupné z WWW: <<http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf>>.

21 Nasledovné platí: „V Eskapistovi se snoubila serióznost, sociální citění a odhodlání k boji, což z něj v roce 1941, kdy Amerika klopotně a neohrabaně ustupovala vstříc strašlivé válce, dělalo dokonalého hrdinu.“ (Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 336.) Avšak tak, ako je Eskapista ideálnym hrdinom, tak je vlastne zrkadlovým obrazom práve toho, čoho opozíciu predstavuje, teda fašizmu. Eskapista je totiž postavou s nadľudskými schopnosťami („nadčlovekom“), ktorý problémy rieši násilím a silou.

22 Chabon, M.: *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*. Prel. D. Záleský – M. Záleská. Odeon, Praha 2009, s. 9.

Bůh do domu? Exilová zkušenost v próze let 1945–1949

Michal Jareš

*Byl jsem sám a osamělý
a zůstal jsem cizincem i pro ty,
mezi nimiž jsem tam žil.¹*

Citací z gnostické *Písni o perle z Tomášova evangelia* si připomínáme, že motiv „cizince v cizí zemi“ je motivem trvalým. Toto trvání však s sebou nese stále problematické vnímání jednotlivce, který odešel. Ten, kdo se vydá na cesty – nikoliv jako turista, ale z donucení okolností – se při životní pouti stává vyčleněným a hlavně cizím elementem, a to nejen v zemi, kde je mu dáno setrávat, ale i v pozdějším pokusu o návrat domů. Musíme mluvit již jen a jen o pokusu o návrat, protože stigma odchodu a setkání se s jiným je nesmytelné a trvalé. Návrat, prožitý zkušenostmi a jinou kulturou, sice pomáhá jedinci v jeho hledání a chápání světa, ale místo návratu domů však nadále zůstává cizincem, i když patří (patří) do původního světa. Nevíme, jak žil Odysseus po návratu na Ithaku z mnohaletých cest – víme o jeho cestě a chápeme její smysl. Dosednutí zpět však přináší daleko závažnější problémy než cesta samotná. A právě o takových problémech alespoň někteří z autorů poválečné české literatury začali přemýšlet a psát.

Hledáme-li dnes podoby této exilové a návratové zkušenosti v próze v poválečném období, nacházíme minimálně tři její podoby. Tou první je samozřejmě zkušenost osobní, přepsaná do vzpomínek a záznamů, buď beletrizovaných, nebo autobiografických. Druhou podobu můžeme pojmenovat jako využití zkušeností převyprávěných (z předchozí kategorie) nebo osobně zažitých, které autoři postupně zpracovávali do povídek či novel. Třetí podobou je pak podoba exulanta jako literární postavy, která se v období do roku 1945 stává jednou z figur, jež se v dobové beletrii objevují – vedle figur a figurek jako je Němec (nejlépe sudetský), werwolf, kšeftař na černém trhu nebo osidlovač pohraničí, případně budovatel Dvouletky. Můžeme připomenout i jisté zplanění postavy navrátilce – v detektivce pseudonymního J. Aubryho *Vražda v hotelu Aldorf* (1947) je zavražděn major Čondl, „Čech z americké armády“, který se teprve nedávno vrátil vlasti.²

Z těchto po sobě jdoucích – a na sebe vlastně logicky navazujících – tvůrčích prvků můžeme ukázat, jak se podoba válečného exilu projevovala v próze tzv. Třetí republiky. Výklad bychom ovšem nechtěli pojímat jako katalog prvků a motivů, kde všude se exulant či zkušenost emigrace objevuje – nemělo by to ani smysl, ani by nebyl vzhledem k obsáhlému materiálu obsáhnut v úplnosti. Spíše bych chtěl připomenout několik románů a povídek, které vznikly bezprostředně po válce a ukazují svět uprchlíka v nově uspořádaném světě, ve kterém přetrvává traumata minulosti i neschopnosti přetlumočit zkušenost osobní (exilovou) přes zkušenost většinovou (protektorátní). Zároveň bych chtěl upozornit na časové vymezení tématu – období Třetí republiky a poválečného literárního vývoje se striktně omezuje na rok 1948, nebo ještě lépe na literaturu do únorového komunistického puče. Je ale důležité si uvědomit, že opravdový zlom v literární a kulturní historii nastává až o rok později,

1 Pokorný, P.: *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Vyšehrad, Praha 1986, s. 17.

2 Aubry, J.: *Vražda v hotelu Aldorf*. J. Papík, Praha 1947.

tj. v březnu 1949, kdy se přijetím zákona 94/1949 Sb. o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací zničila fungující soukromá nakladatelství, která ještě po únoru 1948 v omezenějších podmínkách vydávala a distribuovala knihy autorů již v té době v novém, pouónorovém exilu. Jako příklad za všechny můžeme zmínit knihu povídek Vladimíra Štědrého *Očima a srdcem*, kterou její vydavatel Jaroslav Mrskoš nabízel ještě na předvánoční trh 1948, případně sbírku básní Karla Offera *Deště*, vycházející v nakladatelství Václav Petr v roce 1949. – Jak Štědrý, tak i Offer už byli více jak půl roku v zahraničí.

Adolf Hoffmeister ve svém beletrizovaném cestopisu *Turistou proti své vůli*, napsaném a vydaném již za války a reeditovaném v roce 1946, podává několik charakteristik uprchlíka: „[...] Uprchlík je člověk na obtíž těm, kteří dosud nejsou uprchlíky. / Uprchlík je turista z donucení. / [...] Uprchlík je chudý příbuzný, který rád vypravuje, jak byl bohatý. / [...] Uprchlík je host do domu, kterému hostitel zabouchne dveře před nosem.“³ Tyto bonmoty můžeme doplnit na začátek ještě slovy Oty Ornesta, který se při vzpomínce na léta v exilu neubrání nepříliš pozitivní charakteristice dané doby: „Lze však statisticky dokázat, že drtivá většina uprchlíků pokládala tuto relativně krátkou dobu exilu za pouhé intermezzo ve svém životě.“⁴

Z obou dvou příkladů lze odvodit a vymezit i charakteristiku vnímání emigrace – pokud se člověk vydá na cesty, stává se jiným. Obecně známá pravda, nesčíslněkrát využívaná ve všech druzích umění (od Bible až po Tolkienova *Hobita*), má však vždy, tedy nejen v poválečném životě a literatuře, ještě druhou část. Po příchodu zpátky domů se nedaří „vrátit se“. Jak ukazuje Vladimír Štědrý v povídce *Poslání*, při návratu domů je hrdina sám sebou vnímán jako „bohatší chudák“:

Jaký jsem to byl nevděčník, že jsem odtud odcházel. Tolik ticha jsem tu mohl užít, tolik pohody. [...] Mohl jsem být váženým sousedem, přítelovským pravidelným životem a omezeným pravidelným čtením jedné novin, jedné kalendářů. A špatně by se mi bylo bývalo nevedlo. Nikomu se nevede zle ve Zvěřinově a lidé tu oceňují domabylosti výš než podnikavou dobrodružnost za humny. Takto nic tu není mým. Doma – jsem tu cizí. Zvou mne, pohostí, ale povědí: „Dobře učinil, žeš odešel. zde je všechno při starém, všechno stejné; nebylo by ti tu líp. Vždyť ty dlouho nezůstaneš.“⁵

Z exulanta se stává cizinec i ve vlastní zemi – jeden z motivů, procházející dějinami, dostává po roce 1945 opět význam o to silnější, že není čas toto trauma prožít a zpracovat jej. Odsouvá se vědomě a je překryto novými vjemy, navíc není ze strany těch, kteří prošli danou situací, síla ani vůle jej znovu prožít literárně. Paradoxně je to trauma větší než věznění v koncentračních táborech, jejichž literární zpracování zejména v prvních poválečných letech doslova zahltilo knižní trh.

Bohuš Beneš v románu *Bůh do domu*, kterému se budeme věnovat pozorněji, mimo jiné píše:

„Napsal jsem knihu, česky ovšem, o našem útěku z Prahy do Ameriky. Je to román, věnovaný uprchlíkům. Je v tom mnoho, je v tom zkrvavená duše českého běžence. [...] Než jsem se pustil do anglického překladu, vyšlo dvacet románů od dvaceti uprchlíků zvučných jmen. Novoyorský nakladatel mi řekl, že v Americe spisovatel musí jít s časem, musí – ano, musí toho tolik, až přestane být spisovatelem a stane se nádeníkem nebo řemeslníkem.“⁶

Situace podobného významu se objevila i po roce 1945 – vedle „dvaceti románů“ o okupaci se nové knihy, věnující se prožitku exilu, objevovaly jen zvolna a víceméně byly překryty reedicemi v exilu vydaných knih (např. romány či povídky Egona Hostovského, Jiřího Muchy, Vladimíra Štěd-

rého, Vladimíra Vaňka, Františka Langer, Zdeny Ančíka ad.). K textům, které vznikly až po válce a zvolna se exilu věnují, bychom mohli vedle zásadního románu Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* přiřadit též nové povídky již zmíněného Vladimíra Štědrého *Očima a srdcem* či jeho román *Kde léčí stesk*, romány Bohuše Beneše *Bůh do domu* nebo Jiřího Muchy *Spálená setba*. Stranou by neměl zůstat i reportážně pojatý beletristický fragment vzpomínek Pavla Tigrida *Volá Londýn*, které vycházely na pokračování v týdeníku *Vývoj* a které doposud nebyly literární historií zhodnoceny.

Pro hrdiny těchto textů je typická rozervanost, mnohdy konají až impulzivně a nečekaně, často bez pevnějších citových vazeb. Často je vlastně, i když se jedná o hlavní postavy, neznáme (viz doktor Marek u Hostovského). Zejména v existenciální Muchově *Spálené setbě* bezejmenný vypravěč nenachází schopnost najít smysl života.⁷ „Přestávali jsme být zajímavými osobami a to, že jsme přišli z války, se jaksi nezdálo dostatečným důvodem, aby k nám někdo měl ohled. Vlastně jsme se nejvíce zklamali sami v sobě a nalézali jsme svou bývalou důležitost pouze na chodbách střediska jako hrst emigrantů oslovujících se někdejšími tituly.“⁸ Všechno kolem něj je bez většího pohybu, jednotvárné, neživé, zastížené minulostí: „Chcete tím říci, že jsme všichni, protože jsme prožili obludnou dobu, sami obludami?“⁹ Určitá hysterie, která se kolem Muchovy prózy objevila, narážela na nepochopení nikoliv z hlediska existencialismu, na nějž Muchův román evidentně odkazuje, ale právě z hlediska pouónorového směřování ČSR. František Nečásek vedle kritiky všeobecné (román je mu „pomluvou své generace“) připomněl v *Tvorbě* v roce 1948, že „Mucha tedy nejen že špatně zvolil hrdinu, nejen že zkrátil osud jedné generace, nýbrž on ve svém hrdinovi vyslovuje vlastní negativistické pojetí celého historického vývoje posledního desetiletí.“¹⁰

Odcizení, samota, ale též zatížení minulostí, ale zčásti i snaha o schopnost a pokusy o alespoň vnitřní návrat domů lze vztáhnout na již zmiňované povídky Vladimíra Štědrého (1904–1968). Je- jich autor odešel v březnu 1939 z Československa do Velké Británie, kde vstoupil do československé vojenské jednotky (mj. s ní prošel Anglii, Francii, Blízký východ a Tobruk. Po svém návratu do Prahy redigoval týdeník *Náš týden na jevišti i v životě*, v březnu 1948 opět odešel do anglického exilu, kde pracoval v mnichovské redakci *Rádia Svobodná Evropa*, zemřel v roce 1968 v Mnichově. Štědrý je miniaturista, který svým pozorovacím talentem dokázal zejména v povídkách skloubit velmi vděčný novinářský povahopis s novou, neotřelou schopností pointovat. V duchu ahasverovského hledání domova se nebrání stesku, tak příznačnému pro texty z války (mj. črta *Hledači domova* ve sbírce *Očima a srdcem*), ovšem daleko zajímavější jsou pro nás jeho pokusy o popsání světa po válce. V návratu domů nespaturuje Štědrý idylu, jeho hledání a vnitřní nepokoj, spojené se zkušenostmi šestiletého válečného světa, z něj dělají na mnoha místech velmi nesentimentálního autora, analyzující zejména svůj stav exulanta, cizince ve světě. Příkladem může být povídka *Silvestr v blázinci*, kam se do fiktivní vesnice Zvěřinov (u Štědrého častější a oblíbená lokace) vrací vypravěč za svým kamarádem, doktorem v blázinci, aby s ním oslavil konec roku. Rozdíl dvou světů, tedy světa silvestrovských oslav a světa tiché psychiatrické léčebny, definitivně rozpolcuje vypravěče, ale právě pojmenováním obou mu dává možné východisko z jiných dvou světů, jichž je povídka metaforou: světa exilu a světa domova. „Ne- bylo mi dost veselo. Rozdíl dvou světů o mne zavádil. [...] Rozběhl jsem se za nimi, nalévaje cestou bláznům, abych byl alespoň něčím užitečný.“¹¹ Být něčím užitečný, ve světě, kde se lidé stávají blázny

7 Že jde o motiv trvalý a s návraty spjatý, dokazuje například Körnerova *Adelheid*, psaná o dvacet let později, s hrdinou Viktorem Chotovickým, který je navrátilce ze západního exilu.

8 Mucha, J.: *Spálená setba*. Klub socialistické kultury, Praha 1948, s. 161–162.

9 Tamtéž, s. 233.

10 Nečásek, F.: *Spálená setba nebo Hrdinské pokolení? Tvorba 1948*, č. 20, s. 387.

11 Štědrý, V.: *Silvestr v blázinci*. In: *Očima a srdcem*. Metropolis, Praha 1948, s. 145.

3 Hoffmeister, A.: *Turistou proti své vůli*. Mladá fronta, Praha 1946, s. 71–72.

4 Ornest, O. – Valtrová, M.: *Hraje váš tatínek ještě na housle?* Primus, Praha 1993, s. 80.

5 Štědrý, V.: *Poslání*. In: Týž.: *Očima a srdcem*. Metropolis, Praha 1948, s. 131.

6 Beneš, B.: *Bůh do domu*. Knihovna Svobodných novin, Praha 1947, s. 151.

a blázni jsou lidmi – alespoň jedno z východisek člověku, který prošel nepřenositelnou zkušeností a je schopen ji zpracovat.

Pravděpodobně nejdramatičtější střet s exilem a domovem je v prózách Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* a v debutu Bohuše Beneše *Bůh do domu*. Nejdramatičtější v tom smyslu, že se jedná o jiný střet, než je předpokládán fyzický návrat domů, jako v případě Muchy nebo Štědrého, ale střet hlubší, psychologicky nahodaný ještě tím, že se oba romány odehrávají ve Spojených státech. Oba hrdinové, jak doktor Václav Marek z Hostovského knihy, tak Karel Slezák z románu Bohuše Beneše, jsou v rámci svého „vydědění“ dál než jiní hrdinové – ukotvení v zemi, která jim není domovem, odhalující problém cizinectví v podstatě jako problém psychologického rázu. Zatímco *Cizinec hledá byt* je próza všeobecně známá (Václav Marek prochází poválečným New Yorkem a hledá byt pro dokončení své vědecké práce, přičemž je zatahován do různých, místy až patologických vztahů, kdy skrze něj a jeho pasivitu většina lidí poznává prázdnotu a deziluzi), je prozaická prvotina Bohuše Beneše románem spíše postaveným stranou, což je způsobené také tím, že vyšel pouze jako sešitová příloha *Knihovny Svobodných* (tedy *Lidových*) novin v březnu 1947. Ještě než budeme věnovat pozornost jemu, připomeneme jen ve zkratce osobnost Bohuše Beneše. Beneš (1901–1977) byl synovec Edvarda Beneše, pracoval na československém ministerstvu zahraničních věcí, za druhé světové války byl osobním tajemníkem svého strýce v Londýně. Redigoval časopis *Čechoslovák*, od roku 1942 byl československým konzulem v San Francisku. Do vlasti se nevrátil, po únoru 1948 zůstal v USA. Vedle politických publikací je román *Bůh do domu* jeho jediným vydaným prozaickým dílem (v *Svobodných novinách* či v krajanských a exilových časopisech jsou však otištěny jeho povídky a fejetony, mj. fantastická povídka na pokračování, nazvaná *Golemův návrat*).

Děj románu se odehrává těsně před skončením války v San Francisku, kde někdejší redaktor Karel Slezák žije se svou rodinu, která se postupně stává součástí amerického života. Jeho děti mluví již směsí češtiny a angličtiny, Slezákova manželka Běta víceméně odmítá možnost návratu do Československa, i sám Slezák je neustále na pochybách o možnosti nebo nemožnosti návratu. Do této situace, kdy již zabezpečená rodina koexistuje s americkou realitou, vpadne německý uprchlík Biegler, který rodinu ohrožuje. Během deseti dnů se rozvíjí děj psychologického thrilleru, ve kterém je vedle pokusů zničit vetřelce hlavním tématem pokus o stmelení rodiny v kritické situaci. Psychologicky velmi zdařile se Benešovi povedlo popsat jisté „slabošství“ hlavního hrdiny, který se obává ohrožení rodiny, ale zároveň je nucen tuto rodinu ochránit před zlem. Vedle této linie však Slezák prožívá znovu vzpomínky na svůj odchod do exilu i možnosti života v něm. Ty jsou samozřejmě do základů narušovány příchodem Bieglera:

Jak dlouho jste z domova? Celou válku? No, to už jste úplně ztracen jak Čechům, tak celému Starému světu. Jste vůbec typ ztracené generace. Už vás Amerika pohltila. [...] Váš národ z vás nic nemá. Amerika vás přijala jen jako nutného spotřebitele, jako dělníka na pracovním řetěze, který pro ni musí dělat dolary a kupovat zboží.¹²

Není to ale jen názor nacistického uprchlíka, ale také Američanů, jak ostatně na závěr připouští jeden z policejních komisářů:

You see, všichni, kdož utekli z Evropy, jsou trochu potřeštěni a mluví z cesty. Musili by tu zůstat dosti dlouho, abychom z nich udělali normální občany, kteří mají radost z dobrého oběda, ze stálého zaměstnání a z pár dolarů v bance. Člověk neví, co tito lidé chtějí. Dali jsme jim přece všechno, co máme sami. A oni stále blouzní o zlém svědomí, o ztracených kořenech [...].¹³

Můžeme vidět příbuznost stavu ohrožení v Benešově románu s pozdějším Hostovského dílem (zejména jeho pozdější novela *Tři noci*), i zde se setkáváme s využitím napínavých či až fantastických žánrů (v případě Hostovského *Cizince* fantastní postava neznámé dámy, tak podobná postavě mladíka v románu Tennessee Williamse *Římské jaro paní Stoneové*). Thriller je ale Bohušem Benešem sám odmítán jako cizorodý prvek (několikrát se ústy vypravěče snaží vzbudit ve svých dětech jiný zájem o bývalou vlast než o komiksy atd.).

Pakliže hovoříme o letech 1945–1949, nesmíme zapomenout také na místy až velmi rychlou proměnu myšlení o exilu a emigraci. Do února 1948 byla válečná exilová zkušenost chápána jako zkušenost, která pro zúčastněné znamenala sice boj o vítězství Spojenců, ale zkušenost zatím špatně přenosná a ještě hůře literárně uchopitelná, zejména v tak krátké době, jakou tři roky po květnu 1945 znamenaly. Slovo „emigrant“ a „emigrace“ však již hned po 25. únoru 1948 dostaly jinou podobu. Smutným paradoxem je to, že jedním z prvních, kdo se proti novým uprchlíkům obrátil, byl bývalý exulant. Již zmiňovaný Ota Ornest, který ve válečných letech působil mj. v českém vysílání BBC, napsal již 3. března 1948 do *Svobodných novin* dehonestující fejeton, nazvaný *Jidášský groš*. Popisuje v něm s gustem náhodný poslech BBC, ve kterém se proti čerstvě se formující a upevňující moci KSČ vyjadřovali jeho bývalí spolupracovníci Přemysl Papírník, Josef Kosina a Karel Brušák. Zejména vůči Brušákovi si Ornest nebral servítky: podle něj je to „spiritus rector dnešního českého vysílání z Londýna; jeho hlas zní nejtoučněji a rád by zněl dábelsky, kdyby nebyl tak diletantský.“¹⁴ Zde jen na okraj připomínám, že Ornest spolu s Brušákem vydali a uspořádali v roce 1941 sborník *Ústy domova*, jeden z velmi důležitých a podstatných literárních sborníků válečného exilu. Ornest svůj pamflet ukončil:

Celá věc by byla komická, kdyby nebyla tak smutná. Ale snad jen pro mne; neboť jak jsem poznal v oné plzeňské hospůdce, nikdo nebere londýnské věrozvěsty vážně, zvláště když jejich zprávy neodpovídají ani v nejmenším skutečnosti, která je známa. A tak nemohou poskytnout útěchu ani těm, kdož by ji dnes potřebovali. A pokud běží o ony muže bez vlasti a bez národa – pocítil jsem potřebu veřejně se jich odříci už pro onu dobu, jež nás kdysi naplňovala stejným posláním a naše posluchače stejným rozechvěním, jež byla celá ve znamení návratu. Nu což – opustili ji, nezahynula; opustili ji...¹⁵

Exil a ti, kdo jím prošli, nejsou a nikdy nebudou jen hrdinové s kladným znaménkem, stejně jako v rámci jiných společenství je i společenství exulantů vždy tvořeno zejména lidmi, které sice svět dostal do míst, kam se většina nedostala, ale vždy mělo na jejich myšlení a vnímání vliv i mnoho dalších a podstatnějších podnětů, než samotná cesta tam a zase zpátky.

Literatura

Aubry, J.: *Vražda v hotelu Aldorf*. J. Papík, Praha 1947.

Beneš, B.: *Bůh do domu*. Knihovna Svobodných novin, Praha 1947.

Hoffmeister, A.: *Turistou proti své vůli*. Mladá fronta, Praha 1946.

Hostovský, E.: *Cizinec hledá byt*. Melantrich, Praha 1947.

Mucha, J.: *Spálená setba*. Klub socialistické kultury, Praha 1948.

¹⁴ Ornest, O.: *Jidášský groš*. *Svobodné noviny*, 3. 3. 1948, s. 3.

¹⁵ Tamtéž, s. 3.

¹² Beneš, B.: *Bůh do domu*. Knihovna Svobodných novin, Praha 1947, s. 130.

¹³ Tamtéž, s. 295–296.

Nečásek, F.: Spálená setba nebo Hrdinské pokolení? *Tvorba* 1948, č. 20.

Ornest, O.: Jidášský groš. *Svobodné noviny*, 3. 3. 1948.

Ornest, O. – Valtrová, M.: *Hraje váš tatínek ještě na housle?* Primus, Praha 1993.

Pokorný, P.: *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků.* Vyšehrad, Praha 1986.

Štědrý, V.: *Očima a srdcem.* Metropolis, Praha 1948.

Postava cizince v prózách Libuše Moníkové

Martin Malenovský

Úvod

V našem příspěvku se budeme věnovat tematice cizinců, odcizení a emigrantství v prózách zesulé české spisovatelky Libuše Moníkové. Postavy cizinců a emigrantů se objevují ve všech autorčiných prozaických dílech. Nejčastěji se jedná o autobiograficky laděné ženské hrdinky. Za svůj literární jazyk si Moníková zvolila němčinu a v exilu svá literární díla psala primárně pro německé čtenáře. Je proto také zajímavé sledovat specifickou podobu autorčina beletristického vyrovnávání se s českou minulostí a současně německou přítomností, ale i nesnadné uvádění jejího díla do českého kontextu po roce 1989.

Cizinka Libuše Moníková

Až do roku 1990 musela česká literární věda, proti své vůli, jméno Libuše Moníkové (1945–1998) opomíjet. Důvodem byl autorčin odchod do Spolkové republiky Německo, ke kterému se v roce 1971 spolu se svým manželem (Němcem) odhodlali.

Jazykem knih Libuše Moníkové se stala němčina. K této „konverzi“ však autorku v žádném případě nevedly pragmatické důvody, jak by se dalo očekávat. Bylo tomu přesně naopak, podbízění se německému prostředí se bránila: „Autorce [...] bylo mimo jiné navrženo, aby si poněmčila jméno. Tento návrh byl zdůvodňován předpokladem, že se tím zvýší šance díla stát se úspěšným na německém knižním trhu. Libuše Moníková odmítla.“¹ Příčina, proč nakonec její románová prvotina *Ůjma* vyšla v roce 1981 v němčině, je mnohem niternější:

Libuše Moníková se zpočátku pokoušela psát v cizině nejprve česky, velmi brzo však přešla k němčině. Podle jejích slov nebyla primárním důvodem snaha jednoduše se tak přiblížit novému okruhu čtenářů, nýbrž zábrany popisovat v mateřštině drastické momenty znásilnění. Němčina se jí stala jakýmsi filtrem, který jí umožnil udržet si autorský odstup od tématu.²

Pro koho psát?

Když v roce 1971 Moníková opustila Československo, její vyhlídky na návrat do vlasti byly za dané politické situace nulové. Jako autorka stála před otázkou, pro koho má své knihy psát? Výsledek je takový, že „německy a pro německé publikum [...] píše o životní zkušenosti, kterou si přinesla z českého prostředí.“³ Českou tematiku ve svých prózách nikdy neopustí.

Zaměření na německý čtenářský okruh se však po roce 1989 stává hlavní překážkou snahy o uvedení jejího literárního díla do českého prostředí. Zjevná adresnost jejích knih se projevuje například tím, že české realie se snaží neobeznámenému německému čtenáři podat ve srozumitelné, tzn. zjednodušené formě. Výsledkem jsou výkladové a „převyprávěcí“ pasáže jejích knih, ze kterých má český

1 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001, s. 21.

2 Tamtéž, s. 125.

3 Tamtéž, s. 172.

čtenář zákonitě dojem banality. Příkladem může být převyprávění příběhu Viktorky z Babičky Boženy Němcové v Moníkové novele *Zjasněná noc*.⁴ Není proto nejvhodnější knihy Libuše Moníkové do češtiny pouze překládat, protože si místy říkají o velmi obezřetnou korekci.⁵

V souvislosti se čtenářskou recepcí a dvojitou adresností knih hovoří Horáčková při výkladu románu *Pavana za mrtvou infantku* také o „dvojdmosti“ textů Libuše Moníkové: „Německý čtenář vnímá exotičnost vize, ale jen velmi poučený bohemista – nebo Čech – odkryje i druhou rovinu, že totiž za kněžnou se skrývá nejpravděpodobněji kněžna Libuše, jejíž jméno nese i autorka, že tedy ztotožnění je dvojitý a symbolické.“⁶

Libuše Moníková se v některých svých autobiograficky laděných románech stylizovala do postavy bájně kněžny Libuše. Ironií osudu je její vyplněná věštba, kterou ústy literárních hrdinů pronáší v románu *Ledová tříšť* při debatě postav o filmech Akira Kurosawy:

„V Japonsku sem se na Kurosawu ptala. Skoro ho nehrajou, nemaj ho rádi. Je pro ně moc západní, není to správněj Japonec.“

„Znáš to někde, kde by to bylo s krajany jinak? Představ si, že jsi slavná, pak se vrátíš domů. Češi si tě budou nedůvěřivě měřit a pak řeknou: Ta je pro nás moc hubená.“

„Tobě připadám taky moc hubená?“

„Pro mě jsi akorát. Jenže já nejsem žádný správný Čech.“⁷

Právě zmíněnými obtížemi s českými realii si lze vysvětlit mnohaletou prodlevu, která po roce 1989 vznikla při čekání na česká vydání knih v té době již známé a oceňované autorky. Pomineme-li nepříliš povedené a málo dostupné torontské vydání stěžejního románu *Fasáda* v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v roce 1991, objevuje se první české vydání teprve v roce 2000 (šlo o *Eseje o Kafkově*). Překlady románů Libuše Moníkové postupně vycházejí v rozmezí let 2001–2009, s výjimkou prvotiny *Újma*, která se dosud českého překladu nedočkala. Existuje nicméně slovenské vydání z roku 1999. Zajímavostí je také skutečnost, že sama Moníková své knihy do češtiny překládat odmítla.

Cizinci Libuše Moníkové

Prozaická díla Libuše Moníkové nabízejí rozsáhlou galerii literárních postav cizinců a emigrantů. Téma odcizení a cizinectví nalezneme ve všech jejích literárních fiktích, ale také v esejích věnovaných Franzi Kafkovi, Cizinci „s velkým C“. Pražský Němec Kafka se stal Moníkové přímo posedlostí. Nejen, že mu věnovala knihu esejů, ale tato postava a její dílo obsedantně vstupuje také do úvahových částí mnoha autorčiných románů:

Zatímco ve své první knize čerpá Moníková spíše z kafkovské atmosféry, do druhé knihy vtáhla Kafku jako člověka i spisovatele. V jejích vzpomínkách se objevuje otec, který jako mladý chlapec snad znával mladého Kafku, Kafka ji přichází navštívit do polosnu, Kafkovu knihu (jde o nedokončený román *Zámek*, pozn. MM) se Francine pokouší dotvořit podle sebe.⁸

Téma cizinectví a emigrantství je hojně zastoupeno v každém autorčině románu. Patrná je také, zejména v případě ženských hrdinek, značná autobiografičnost postav.

Libuše Moníková si za protagonisty svých románů volí zásadně hrdinky či hrdiny českého původu, kteří stejně jako ona jsou vytrženi z obvyklého zakotvení v rodném prostředí. Žijí buď v emigraci, nebo se ocitnou na cestách, popřípadě se jedná o takzvanou vnitřní emigraci. Na základě psychologizujících portrétů svých protagonistů přibližuje Libuše Moníková jejich a zprostředkovaně i své vnímání vztahu k rodné zemi – Československu.⁹

V případě prvního románu *Újma* (1981) jde o určitou vnitřní emigraci, do které se uchyluje hlavní hrdinka, studentka Jana, po brutálním znásilnění. Tuto románovou situaci lze interpretovat také jako metaforu „znásilnění“ Československa, ke kterému došlo v srpnu 1968.¹⁰

Ve druhém románu, *Pavaně za mrtvou infantku* (1983), je hlavní postavou česká emigrantka Francine, která odešla do Německa. Cizinkou zůstala Francine v Německu, ale zároveň se jí odcizují také Češi, kteří jsou v románu často terčem kritických poznámek, jako například v následující úvaze při pohledu na skupinku cizinců v německém městě:

„Jsem ráda, že tu nevidím sedět pohromadě Čechy, s jejich přizpůsobivou pivní obezitou, s jejich hlučným kumpánstvem, koketní fatalitou proher, jež se jim staly zvykem. Čechy, kterých se ostatní vždy nejsnáze vzdávali či je někomu přidělovali – v Mnichově, na Jaltě, v roce 1968.“¹¹

Třetí autorčin román *Fasáda* (1987) vypráví příběh skupiny uměleckých restaurátorů, Čechů, kteří pracují na opravě renesančního zámku v Litomyšli. Výlučné postavení v románu zaujímá příznačně rozsáhlá třináctá kapitola, která popisuje anabázi českých umělců na Sibiři v Sovětském svazu. V nedějových pasážích je připomínána například ruská mise Jaroslava Haška, který zde působil jako politický pracovník Rudé armády.¹²

Čtvrtý román *Ledová tříšť* (1992) začíná v exotickém prostředí Grónska. Hlavní hrdina, pounorový český emigrant, téměř padesátník Jan Otakar Prantl, zde již sedm let žije a působí jako učitel. Děj knihy, odehrávající se okolo roku 1970, se však brzy přesouvá do Rakouska, kam je Prantl pozván na mezinárodní pedagogický kongres. Zde se setkává s postavou nesympatického Čecha Frölicha, ale především s mladou dívkou Karlou, která v roce 1969 emigrovala z Československa. Propuká mezi nimi intenzivní milostný vztah, který je nicméně pro autorku spíše jen zámlčkou k vzájemné konfrontaci dvou různých příslušníků téhož národa, pounorového emigranta a posrpnové emigrantky. Postupně u milenecké dvojice vysvítá nejen jejich povahová odlišnost, ale také dvojitý chápání pojmu Československo a výkladu jeho dějin. Tyto rozdíly vedou k postupné destrukci mileneckého vztahu:

Bere ji vyděšeně do náruče, chlácholí ji, ona se potí, chrčí, těžce se jí dýchá; upouští od ní, otvírá okno. Karla leží se skelnýma očima, pak si sedne. „Znáš jiný kina, jinou Prahu! My se spolu nedomluvíme ani vo tom městě! Co máme vůbec společného?“

Dívá se na ni. Ví, že její bolest a truchlení nad zemí, kterou opustila, je větší a čerstvější než jeho.

Ona je pryč teprve krátce, nemůže si zvyknout. On své vzpomínky uložil už před dvaceti lety k ledu, do hlubokého kontinentálního ledu Grónska. Nedokáže jí odporovat, ani ji nedokáže utěšit.¹³

Postupně vychází najevo iluze vytvořená vědomím příslušnosti ke stejnému národu a sdílený úděl emigranta: „Dopracovali se k bodu, kdy si každý představuje jinou zem, kterou nazývají každý Československem, někdy s úšklebkem i ‚domovem‘.“¹⁴

9 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001, s. 3.

10 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001.

11 Moníková, L.: *Pavana za mrtvou infantku*. Argo, Praha 2005, s. 19.

12 Moníková, L.: *Fasáda*. M. N. O. P. Q. Argo, Praha 2004.

13 Moníková, L.: *Ledová tříšť*. Hynek, Praha 2001, s. 188.

14 Tamtéž, s. 213.

4 Malenovský, M.: Tanec po pražských kočičích hlavách. *Literární noviny*, 20, 2009, s. 12.

5 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001.

6 Tamtéž, s. 38.

7 Moníková, L.: *Ledová tříšť*. Hynek, Praha 2001, s. 184.

8 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001, s. 37–38.

Poslední autorčin dokončený román *Zjasněná noc* (1996) je dějově zasazen na počátek 90. let 20. století, tedy do období těsně po pádu komunistického režimu v Československu. S tím úzce souvisí hlavní dějová linie, která ukazuje epizodu v životě české emigrantky Leonory Marty, slavné tanečnice navracející se do vlasti. Hlavní hrdinka, značně autobiograficky pojatá postava, odešla stejně jako Moníková v roce 1971 do Německa. Její návrat do Prahy provázají značné rozpaky, s novou československou realitou se vyrovnává jen obtížně.

Jménem hlavní hrdinky Moníková odkazuje na Emilii Marty alias Elinu Makropulos z Čapkovy dramatu *Věc Makropulos*. Také tato stylizace v sobě nese prvek cizinectví, neboť čím jiným než cizincem všude a mezi všemi mohla být více než tři sta let žijící Makropulos:

„Už tři sta let se dcera medikuse Hieronyma Makropulose [...] toulá po světě jako Ellian MacGregor, Elsa Miller, Ekatěrina Myškinina, Eugenia Montez, Emilia Marty. Střídá země, jazyky, jména, jen iniciály E. M. se nemění, a její povolání – zpěvačka.“¹⁵

Motiv cizinectví je spojován také s Leošem Janáčkem: „Sto let po Mozartovi potkalo něco podobného Janáčka, tentokrát byla tím hlavním městem, které ho nechtělo znát, Praha, Brno provincií, kde mu rozuměli a milovali ho.“¹⁶

Těžišťem této knihy je stejně jako v případě *Ledové tříště* milostný vztah. Autorskou ironií jej česká emigrantka v Praze navazuje s Němcem se sudetskými kořeny – Thomasem Aspergerem. Ze začátku vzniku milostného citu nic nenasvědčuje: „Odcházím. Nepřijela jsem do Prahy, abych se tady bavila s cizinci. Jsem zvědavá na své ‚krajany‘, ti se ale zas nezajímají o mě. Jde po mém boku, jako by to byla naprostá samozřejmost.“¹⁷ Velmi výmluvné je v ukázce uvedení slova krajan v uvozovkách. Hrdinčina otázka: „Je to vůbec ještě moje Praha?“¹⁸ představuje poslední krok této deziluze.

Z uvedeného přehledu je patrné, že časté a výrazné postavy románů Libuše Moníkové tvoří ženy.

Ženy zaujímají v celkovém souhrnu díla Libuše Moníkové v typologii hlavních postav výraznou převahu. Ústřední postavou její prvotiny *Eine Schädigung* je mladá studentka Jana, ve druhé knize *Pavane für eine verstorbene Infantin* stojí v centru děje literární vědkyně Francine. Ve třetím románu *Die Fassade* se Moníková od principu jediné hrdinky – ženy odklání. Protagonisty jsou zde sice muži, ženské postavy ale rovněž v knize nechybí a jejich osudy alespoň spoluvytvářejí důležité epizodické momenty knihy. Rovnocennou partnerkou Janu Prantlovi je ve čtvrté knize Libuše Moníkové kaskadérka Karla. Pátou knihou *Verklärte Nacht* se spisovatelka k centrální postavě jediné ženy opět vrací.¹⁹

Poslední kniha, na které Moníková pracovala, nese název *Der Taumel*, česky *Závrať*. Kvůli předčasné smrti autorky v roce 1998 zůstal nicméně román nedokončen. V této próze Moníková zamýšlela, poněkud překvapivě, opustit téma exulantství a kniha měla mít mužského hrdinu.²⁰

Závěr

Když Květoslava Horáčková psala disertační práci věnovanou Libuši Moníkové, doplnila ji podtitulem *Německá spisovatelka s českým srdcem*. Tato zkratka patrně nejlépe vystihuje situaci, v níž se

Moníková ocitla. Její život zůstal po dvacet let násilně přetnutý hraniční čarou mezi Československem a Německem.

Se stejnou existenciální situací se vyrovnávají také literární postavy autorčiných fikčních světů. V našem příspěvku upozorňujeme na konstantní přítomnost tématu cizinectví a postav cizinců v pěti autorčiných dokončených prózách a odkazujeme také na souvislost s esejistickým dílem

Literatura

Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. Nepublikovaná disertační práce, FF MU, Brno 2001.

Malenovský, M.: Tanec po pražských kočičích hlavách. *Literární noviny*, 20, 2009, č. 20.

Moníková, L.: *Fasáda: M. N. O. P. Q.* Argo, Praha 2004.

Moníková, L.: *Ledová tříšť*. Hynek, Praha 2001.

Moníková, L.: *Pavana za mrtvou infantku*. Argo, Praha 2005.

Moníková, L.: *Zjasněná noc*. Argo, Praha 2009.

15 Moníková, L.: *Zjasněná noc*. Argo, Praha 2009, s. 54–55.

16 Tamtéž, s. 52.

17 Tamtéž, s. 58.

18 Tamtéž, s. 78.

19 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001, s. 152.

20 Horáčková, K.: *Libuše Moníková: Německá spisovatelka s českým srdcem*. FF MU, Brno 2001.

Peroutkova kritická tristia

Martin Tichý

„Ano, mluvil jsem smutně a ještě budu mluvit smutně.“¹

Rozhlasová publicistika Ferdinanda Peroutky vysílaná Rádiem Svobodná Evropa v letech 1951 až 1977² náleží bezpochyby svou soustavností a jistou uceleností mezi nejvýznačnější projevy československého exilu po roce 1948. Významnou součástí této publicistiky jsou i texty komentující otázky literatury, popř. umění vůbec. Nejedná se zde ovšem o literární kritiku v pravém slova smyslu,³ reflexe konkrétních literárních textů je na rozdíl od předválečné Peroutkovy literární publicistiky zřídka, převažují spíše komentáře literárního života.

V této studii nám nepůjde o to charakterizovat tuto literární publicistiku v úplnosti, postihnout její tematickou šíři,⁴ ale primárně o to analyzovat (ne)proměny, jež ji zasahují, vysledovat transformace strategií, jimiž reaguje na novou situaci exilu a rovněž na měnící se realitu poválečného světa. Postoj k těmto změnám ve struktuře západních společností a ke kulturnímu vývoji byl totiž také určován specifickou pozicí vyhnance, který odmítal nalézt domov ve společnosti, v níž po více než čtvrt století žil, a záměrně setrval v pozici člověka „bez občanství“.⁵

Podobně jako pro ostatní exilové publicisty⁶ i pro Peroutku je důležité reflektovat novou situaci, v níž píše, situaci vyhnance či exulanta. Exil má především pro Peroutku vysoký etický příznak; na rozdíl od emigranta, jemuž jde o vlastní prospěch,⁷ je exulant vyhnancem ideovým, odchází z těch nejvyšších pohnutek, aby zachoval „původní duchovní život“⁸ národa v situaci, kdy doma to není možné. V tomto smyslu je ovšem celý národ nebo jeho lepší většina, disentující proti stalinskému panství, vlastně odsouzena žít v cizím prostředí, být v exilu⁹: buď fyzicky, buď duchovně. To otevírá Peroutkovi podstatnou perspektivu – ani zůstat, ani odejít nepředstavuje uspokojivou alternativu, první dává šanci v nejlepším mlčet, druhé poskytuje svobodu, ale bere kořeny, domácí skutečnost (kterou „realista“ Peroutka vždy stavěl jako prvořadou podmínku tvorby) a v neposlední řadě publikum. Je to jeden z mnoha paradoxů Peroutkovy publicistiky, který vede k oné melancholii, jíž Pe-

1 Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952, s. 29.

2 Máme ji v současnosti zpřístupněnu – pomineme-li jednotliviny – ve čtyřech edicích, dvou exilových a dvou domácích: Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952; Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984; Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995; Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka*. Argo, Praha 2003–2006 (3 svazky). Jednotlivé edice se navzájem částečně překrývají (což se týká i nejnovější edice, připravené Z. Fialovou, ač editorka tvrdí opak), přitom patrně je knižně vydána asi necelá polovina všech textů. Zároveň platí, že část projevů se nedochovala.

3 Adjektivum „kritická“ v titulu tedy používáme spíš jako zkratky než jako přesného pojmenování předmětu.

4 Spíše popisně to částečně učinil P. Kosatík ve své monografii. Z hlediska literárněhistorického se obecně tato Kosatíkova práce jeví jako poněkud neuspokojivá.

5 Kosatík, P.: *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2000, s. 244–245.

6 Příběh, M.: *Prvních dvacet let*. Host, Brno 2008, s. 155.

7 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 255. Je zajímavé, že v polemice s G. Barešem v roce 1947 hovoří Peroutka o válečných emigrantech a jeho přesvědčení o morální superioritě těch, kdo doma trpěli pod nacismem, je nezakryvané. Viz Peroutka, F.: Jak hovořit. *Dnešek*, 1, 1946–1947, s. 680–683. Srov. též Peroutka, F.: Koho to postihuje. *Svobodné noviny*, 3, 16. 2. 1947, č. 40, s. 1.

8 Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952, s. 26.

9 Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 43.

routkovy texty někdy hovoří.¹⁰ Na počátku 50. let zde ještě existuje (mezi exulanty obecně sdílená)¹¹ vidina brzkého osvobození, v níž často Peroutkova zamyšlení nad československou situací ústí jako v živou naději, která vrátí běh dějin a restituuje demokratické tradice českého národa. Ale i Peroutkova publicistika posléze zřetelně zrcadlí krizi exilového společenství po roce 1956, kdy politika pokojného soužití západního a východního bloku (ale již také reakce na maďarské povstání) zhatila naděje exulantů a naznačila dlouhodobost, ne-li trvalost vyhnanství. Naděje, jež v první půli 50. let plnila Peroutkovy komentáře, z nich poznenáhlu mizí, vidina návratu se ztrácí a exil se stává tím, čím původně být neměl, totiž *údělem*.¹²

Vědomí neuspokojivé situace české literatury v čase stalinské diktatury a zároveň bezmoci ji nějak ovlivnit vede k proměně některých postojů, které známe z Peroutkovy kritické činnosti z dřívějších. Peroutkovi je již od jeho publikačních počátků vlastní myšlení ve vyhrocených protikladech, je to ona potřeba říkat *závažná ano a ne*, která dala jméno i jeho čtvrté knize.¹³ Tato tendence je v 50. letech výrazně zesílena. Zmíníme zde tři nejvýznamnější protiklady, které procházejí Peroutkovým dílem od jeho počátků a v situaci počátku exilu jsou formulovány nově či jinak.

Pravda a lež. Požadavek psát „pravdivě“ je jeden z nejstarších nároků, jež Peroutka na literaturu klade; koření v jeho realistické estetice. Pravdivost je pojímána jako prostá shoda obrazu světa v literárním díle se skutečností v jejím individuálním poznání, v běžné zkušenosti, často jako pravděpodobnost. Odkazuje jednak k prioritě mimesis,¹⁴ jednak k poznávacímu charakteru literatury vůči (současné) skutečnosti.¹⁵ Proti pravdivosti pak stojí nepravdivost (typicky diagnostikovaná u Šaldy či avantgardistů) jako nechota/neschopnost poznávat realitu, jako únik od ní. V 50. letech však proti pravdě (již je zakázáno v Československu vydávat) stojí lež/nepravdivost jako označení literatury, která realitu zamlčuje, zakrývá, falšuje, vědomě zabraňuje přístupu k ní ve jménu diktatury. Spisovatelé koupení totalitní mocí – a jiné Peroutka téměř nevidí – jsou chytivci, mistři korupce, kariéristé a lháři, stejně jako je lživá doktrína socialistického realismu.

Když v roce 1959 Peroutka ve třech *talks* komentoval Škvoreckého *Zbabělce*, jednu z knih, jež ho hluboce zasáhly, teprve opět uviděl knihu, která je *pravdivá*, a to také interpretoval jako příčinu jejího pronásledování komunistickým režimem. Vložil Škvoreckého jako příklad realismu, který je komunistickému režimu za všech okolností nepřijemný, protože ukazuje nepravdivost, ba falešnost režimní literatury.¹⁶ V exilové publicistice tedy není pravdivost už jen shoda se skutečností, je to zároveň vědomé vzdorování ideologické lži a její demaskování. V tom má mít literatura svou opoziční roli vůči režimu, má i riskovat, aby dostala svému poslání. Texty z let 1958–1959 v tom ukazují určitou proměnu, determinovanou vědomím stability komunistického bloku: když se ztrácí perspektiva návratu, ztrácí se i černobílé vidění, jež spatřovalo v československé literatuře jen faleš a lež, a Peroutka se soustředí již nikoliv primárně na pojmenování tohoto bídného stavu, ale na vyhledávání toho, jak literatura doma vzdoruje lži, jak jednotlivá úsilí o pravdivost subvertují monolit totalitní lži. To, co se zdálo zničeno,¹⁷ náhle žije a je s to rozpomenout se na svou úlohu.

Mužnost a nemužnost (ženskost).¹⁸ Mužnost není u Peroutky míněna v pohlavním smyslu, ale jako metafora silné osobnosti, osobnosti především pevné, která zachovává střízlivost a přesnost myšlení, nadhled, soustředí se k věci, nic k exhibici, je schopna přijmout odpovědnost za své činy: v literatuře to znamená zejména nepodléhat módám, vždy nejnovějším uměleckým směrům, nechtít být zajímavý – a nevzdávat se působení literárního díla na společnost, na její „zdraví“. Je pozoruhodné, že to, co se opakovalo s železnou pravidelností v Peroutkových literárních komentářích už od konce 10. let, v jeho textech z exilu úplně mizí. Jako by bylo zbytečné či nedůstojné i jen přikládat toto měřítko na osobnosti, které Peroutka vidí jako reprezentanty české literatury. Čeští spisovatelé jsou slabí a měkkí lidé, bezcharakterní a podlí, pokrytci a zrádci, posluhují režimu většinou ze zistných důvodů a živí se „z odpadků, které padají se stolu diktatury“.¹⁹ V mnohém jsou tedy horší než vůdci komunistické strany; nakonec jména spisovatelů Drda, Řezáč a Kubka jsou v Peroutkových textech frekventovanější než jména Stalin, Gottwald a Zápotocký. Jsou to pro Peroutku výstražné příklady zrahy, mravní korupce a podlosti, tím spíš, že oporou režimu se stávají bývalí demokraté, zatímco někteří zasloužilí komunisté jsou režimem zničeni jen proto, že mají – na rozdíl od Drdy – charakter. Spisovatelé totiž podle Peroutky stojí na křižovatce: „na jedné tabulce je napsáno: dáš-li se touto cestou, budeš tím, čím je Jan Drda. A Konstantin Biebl se zachvěl a dal se cestou, která vedla do temnoty.“²⁰

V režimu, který ničí osobnost, není možná pravá literatura a není možný spisovatel, jenž by byl práv svého úkolu vést společnost. Je jen cesta zrahy sebe sama, nebo cesta temnoty. Je přitom dalším paradoxem, že těm, na nichž ve 20. a 30. letech ukazoval nedostatek mužnosti v literatuře, musí nyní osvědčit, že jsou statečnými lidmi, že chybovali, ale měli charakter. V Peroutkově publicistice 50. let tedy zůstává přítomna mužnost jen jako nepojmenovaný ideál, jako logický protiklad toho, co představuje českou literaturu a její autory pod stalinským panstvím.

I zde můžeme pozorovat na konci 50. let proměny: spisovatelé nejsou již představováni především zrádci a korupčníky; už se nezdá platit věta z roku 1952, že „z českých spisovatelů přežili cynikové“.²¹ Peroutka mezi nimi, zejména ovšem v mladší generaci, nejen začíná nacházet opozici vůči režimu, ale spisovatelé se objevují v roli, které v letech stalinismu pozbyli: mohou být opět vůdci národa. Tuto pozici spisovatele vůči společnosti chápe Peroutka jako podstatnou, lze říci i přirozenou; už od konce 10. let vyžaduje po spisovateli, aby byl myslitelem, filozofem, a zároveň aby svým myšlením působil pozitivně na společnost, aby byl prostě „učitelem činů“.²² V tom se mu zdá česká literatura na konci 50. let a počátkem let 60. směřovat již k normálnímu stavu, ač nežije ve svobodě a ač je křehká v sevěření moci, je vytvářena osobnostmi, jež nerezignovaly před svými úkoly.²³ V tomto kontextu je ovšem zřejmým zklamáním setkání se Škvoreckého *Zbabělci*: zatímco „pravdivost“ a potažmo umělecká hodnota románu je nepochybná, není povýšena v pozitivní životní filozofii,²⁴ autor/vypravěč/hrdina rezignuje na působení na společnost, odmítá být „učitelem činů“ a otevřeně vyznává svou indolenci vůči „velkým“ hodnotám. Za Peroutkovou kritikou *Zbabělců* tedy stojí především rozčarování z rozpojení toho, co kritik chápal jako nutnou jednotu. To, co Peroutku silně znepokojuje, je otázka, jak může velké dílo být lhostejné k hodnotám, jimiž se udržuje lidská společnost, jímž jeho generace

10 Srov. Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952, s. 29.

11 Přibáň, M.: *Prvních dvacet let*. Host, Brno 2008, s. 89.

12 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 119–121.

13 Peroutka, F.: *Ano a ne*. F. Borový, Praha 1932. Srov. předmluvu na s. 5.

14 Srov. Fidelius, P.: *Kritické eseje*. Torst, Praha 2000, s. 190.

15 Peroutka, F.: *Sluš-li se býti realistou*. Mladá fronta, Praha 1993, s. 42–43.

16 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 30–31.

17 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 41. Srov. mínění, že komunisté „zahubili všechnu českou literaturu“. Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 41. (Zvýraznění M. T.)

18 Viz Peroutka, F.: *Cestou k národnímu umění? III. Národní listy*, 57, 11. 1. 1917, č. 9, s. 1.

19 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 12.

20 Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952, s. 154. Podobně komentuje případ K. Teigeho – viz Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 8.

21 Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 24.

22 Peroutka, F.: *Problém F. X. Šalda. Přítomnost*, 6, 1929, s. 391.

23 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 409.

24 Blíže ke vztahu pravdy a pozitivní životní filozofie srov. Tichý, M.: *Román jako „metafyzický zločin“: Ferdinanda Peroutky etika a estetika*. In: *Eurolingua & Euroliteraria 2009*. Technická univerzita v Liberci, Liberec 2009, s. 275–280.

obětovala celý svůj život.²⁵ Tento rozpor, který Peroutku zneklidňoval už těsně po první světové válce, který jej silně znepokojil u Célina ve 30. letech, mu znovu vystoupil zřetelně nad Škvoreckého debutem a vedl na jedné straně k zveřejněným námitkám k tomu typu tvorby, která nechce vychovávat, na druhé straně k neveřejné seberefexi, která ukazuje, jak velmi intenzivně vnímal životnost tohoto uměleckého díla.²⁶

Konečně třetím protikladem je protiklad *svobody* a *nesvobody*. V literární publicistice je nový. Ve 30. letech, kdy výrazně dominoval politickým komentářům, nijak neintervenoval do oblasti literatury; to, že mohly vycházet například romány Célinovy, bylo Peroutkovi snad až přebytkem svobody a byl nakloněn spíše je vydat plamenům než hájit jejich právo na existenci.²⁷ V době svobody, která nebyla sice při pohledu do sousedních zemí samozřejmá, ale přece pevná, bylo přednější vyžadovat odpovědnost tvůrce než jeho právo na svobodu vyjádření, tím spíše, pokud podle kritika zneuctvovalo lidský život. V exilu 50. let stojí již problém jinak: na jedné straně je svoboda tvorby jako svoboda vyjádřit vlastní poznání skutečnosti, na straně druhé diktatura, která tomuto poznání brání a vnučuje tvorbě ideologické rámce. Peroutkovi se ukazuje, že svoboda tvůrce je podmínkou jeho možnosti přijmout odpovědnost. Jde o přesun akcentu v jiné situaci: co nebylo třeba zdůrazňovat ve 20. a 30. letech, ba co muselo být kritikem voláno k (mužné) kázní, osobnostní poznání a tvoření, jeho autonomie vzhledem k externím účelům, musí být v 50. letech (a znovu pak v letech sedmdesátých)²⁸ obhajováno a připomínáno jako *conditio sine qua non pravé literatury*.²⁹

Vrátíme-li zpět k situaci exilového kritika, který si takto rozvrhuje skutečnost, která před ním leží, uvidíme, že se cítí především obětí této skutečnosti, obětí osudu. Vržena do exilu v cizině nebo doma je podle Peroutky jeho generace znovu poražena, znovu vystavena neštěstí.³⁰ Když v jednom z exilových textů věnovaných osobnosti Karla Havlíčka napsal: „Malá povaha se uhne, ale velká povaha svůj osud považuje za nutný“,³¹ byla to nejen výpověď o Havlíčkově oběti pro vlast, o „trpk[é] zkouš[ce], kterou mu připravili lidé vlastního národa“, ale také a snad především paralelně výpověď o vlastním osudu, potažmo o osudu českých demokratů ve 20. století. Tato věta směřuje do samého středu Peroutkova myšlení v exilových letech. Exil je neštěstí, zbavuje „milosrdenství domova“ a vystavuje studeným větrům, jež vanou na cizích planinách,³² narušuje spojení spisovatele s vlastí, vytrhuje jej ze společenství, s nímž sdílí jazyk, myšlení i témata. Exulant je daleko, je „ztracená přední stráž“,³³ ve vztahu k domovu je bezmocný, nemůže téměř nic, nemůže ovlivnit, co se doma děje, uvědomuje si,

že nemůže na lidi doma klást žádné požadavky a nemůže je k ničemu pohnout³⁴ – a v novém prostředí je izolován, je pouhým cizincem, je vystaven nezájmu o to, co považuje za nejpodstatnější, o to, co jej vlastně odtrhlo od domova: o téma svobody.³⁵ Když se exil promění z původně očekávané dočasnosti v úděl, jehož konec je v nedohlednu, může být takovéto vnímání vlastní pozice důvodem pro rezignaci a nevíru ve smysl všeho snažení. Tímto hlasem hovoří Peroutkovy soukromé deníky ze 60. a 70. let.³⁶ V literární publicistice se dává slyšet zcela jiný hlas: hlas, jehož mluvčí se snaží překonat beznadějným postojem, jenž dává převážit ratiu, rozumově zdůvodněným přístupům. Tento hlas, zveřejněný hlas mužné odpovědnosti, dokáže obrátit neštěstí exilu (obojího exilu české kultury: vnějšího i vnitřního) z elementu deaktivizačního v element aktivizační, učinit ze setrvalého neštěstí sám opak rezignované akceptace statu quo: „jen ten, kdo cítí tragiku svého postavení, připravuje budoucnost – tím nebo oním způsobem“.³⁷

Peroutkovy deníkové melancholie jsou jistě především dány reflexí situace vyhnance a také problémy sebehodnocení; ale zároveň jsou od 60. let, kdy podíl literárních témat v jeho publicistice zřetelně slábne, zesilovány i jeho viděním stavu západní literatury a vůbec kulturního a intelektuálního ovzduší v prudce se proměňujících západních společnostech. Tyto proměny, které (mimo jiné) narušovaly konsensus na nutnosti zápasu s komunismem, Peroutka nemohl přijmout a často zaměřoval kritický pohled na stav západní společnosti.³⁸ Zatímco v 50. letech jakákoliv kritika Západu v Peroutkových textech absentovala, v pozdním díle začínají takto zaměřené projevy svou naléhavostí zastíňovat komentáře zaměřené k domácí situaci, jíž byl Peroutka již přece jen dlouhodobě vzdálen a patrně si to sám uvědomoval jako omezení. To, co pozoruje, chápe Peroutka jako rozklad liberální společnosti, na němž se podílí také literatura. I literatura je vinna tím, že „doba je ode dna zvířena“,³⁹ že společností vládne sexismus, korupce reklamy, honba za ziskem a prázdný žargon a uměřenost, gentlemanství a racionalita jsou opouštěny bez rozpaků. Literatura odmítá svou úlohu vést a vychovávat, spisovatel zapomíná, že má být vzorem národu,⁴⁰ umění vévodí „trojhlavá moderna hrůzy, arogance a nihilismu“.⁴¹ Tak se obnovuje v 60. a 70. letech v novém, exilovém kontextu Peroutkův boj s avantgardou, který vedl po celá 20. a 30. léta. Jestliže o výboru ze svých kritik v roce 1939 napsal, že je „postupně psanou historií evropského duchovního rozkladu“,⁴² je exilová literární publicistika posledního Peroutkova desetiletí jejím pokračováním, navazuje na to, co muselo být z taktických důvodů v 50. letech utlumeno. Tehdy také Peroutka aktualizuje své dávné úvahy o rozdílu mezi klasicismem (klasickým typem) a romantismem (romantickým typem);⁴³ a tak jako se mu zdály romantické typy, jejichž přirozeností je nestálost, neuměřenost a nemožnost,⁴⁴ nebezpečně dominovat v poválečném chaosu na počátku 20. let, tak v roce 1973 konstatuje, že i celá druhá polovina 20. století je ve znamení nebyvalé přehlahy romantických typů, „romantick[é] nálad[y] a romantick[é]ho kritizování“.⁴⁵

34 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 339.

35 Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 130.

36 Pronikavý psychologizující esej o reflexi vlastních zklamání a nevíry a boji s nimi, o vnitřní rozpocenosti pozitivního a romantického „já“, které těmto deníkům dominují, napsal Jiří Cieslar. Viz Cieslar, J.: *Hlas deníku*. Torst, Praha 2002, s. 242–248.

37 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 451.

38 O Peroutkově deziluzi z Ameriky viz Kosatík, P.: *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2000, s. 247.

39 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006, s. 283.

40 Srov. Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý*. Argo, Praha 2005, s. 424–427.

41 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý*. Argo, Praha 2005, s. 368.

42 Peroutka, F.: *Osobnost, chaos a zlovyky*. F. Borový, Praha 1939, s. 7.

43 Např. Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 218–221.

44 Srov. např. Peroutka, F.: *Osobnost, chaos a zlovyky*. F. Borový, Praha 1939, s. 10.

45 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006, s. 243.

25 Srov. Haman, A.: Václav Černý a Ferdinand Peroutka o Škvoreckého Zbabělcích. V čem se mýlili? In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Studia Moravica* 6. Univerzita Palackého, Olomouc 2008, s. 154–155.

26 Zápis v deníku z roku 1965: „Po mnoho let B. nebyl tak zaujat, nic na něho neudělalo takový dojem, a tak ho nezneklidnilo jako Škvoreckého Zbabělci: co je důvodem zneklidnění: je upřímnější než B., upřímnější a přesnější? je dospělejší v tom, jak vidí realitu – není B. proti němu pouhé dítě ideologie? Škvoreckého kniha je pro B. velkou zkušeností, vzrušuje ho: je-li to tak, dokáže-li mít intenzivnější pocit života, když ji čte, jak je to možné, že maří čas čtením detektivek?“ Viz Peroutka, F.: *Deníky, dopisy, vzpomínky*. NLN, Praha 1995, s. 79. (B. = Peroutka.) Pouze neveřejně tedy Peroutka otvírá otázku, zda ideovost není překážkou realismu místo jeho podmínkou (k čemuž mířily jeho velké eseje z druhé poloviny 20. let).

27 Peroutka, F.: *Sluš-li se býti realistou*. Mladá fronta, Praha 1993, s. 125.

28 Texty ze 70. let jsou přitom oproti těm z 50. let méně persvazivní a více analytické.

29 Srov. např. Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952, s. 77. Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý*. Argo, Praha 2005, s. 139–142.

30 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 18. Srov. také Kosatík, P.: *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2000, s. 136.

31 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 23.

32 Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 129–130.

33 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003, s. 40. (Zvýrazněni M. T.)

Opakuje se to, co plnilo úvahy Peroutkovy, ale také třeba Kodíčkovy ve 30. letech: mínění, že je nebezpečně potlačován hlas rozumu, společnost ztrácí pud sebezáchovy, ti, kteří především mají cítit a nést odpovědnost za její stav – vzdělanci –, ji necítí a nenesou, selhávají.

Svou pozdní literární publicistiku realizuje Ferdinand Peroutka do značné míry jako osamělý boj proti všemocnému *Zeitgeistu*, duchu času, který proměňuje svět v místo, kde jsou destruuovány všechny hodnotové hierarchie, které udržovaly společnost zdravou, kde místo demokracie (jež byla ve 20. a 30. letech myšlena důsledně jako demokracie kvalitativní) nastupuje „davová společnost“ jako vláda většiny, která „je nakloněna vládnout nedbale a neprozřetelně“.⁴⁶ Zde literatura nejen podléhá různým módám, ale v rukou některých spisovatelů se stává prostým výdělečným podnikem, jež živí podbízení se nivelizovanému vkusu⁴⁷ (což je v příkrém rozporu s Peroutkovým ideálem spisovatele), zde se literatura připodobňuje reklamě, jejímž stylem je „korupce, nad níž není“.⁴⁸

Je to krutý paradox, v němž ústí pozdní Peroutkovo kritické dílo: zatímco v komunistickém režimu korumpuje spisovatele vláda, v demokraciích nabývajících rysů davové společnosti korumpuje reklama, tady se spisovatelé podbízejí diktatuře a vkusu vlády, tam se podbízejí egalizovanému vkusu davu a vládě peněz, tady spisovatelé nesmějí být vůdci národa a tam jimi být nechtějí, tady komunistické normalizování literatury na počátku 70. let ztrácí veškeré zábrany, tam byly přirozený ostych a vnitřní zábrany tvůrce už dávno překonány náporom sexismu a nihilismu. V 50. letech stála proti stalinskému panství nad Československem zřetelná alternativa světa svobody. V 70. letech však tento západní svět svobody Peroutku silně znepokojuje, znepokojuje jej tím, jak se vzdává agresí komunismu ve Vietnamu, zneklidňuje jej tím, že není schopen odhodlaněji střežit hodnoty, na nichž západní liberální společnost stojí, ba že tato společnost již není s to se vůbec shodnout na závaznosti těchto hodnot, natož přinášet pro ně oběti. Svobodný svět a jeho kultura jako by přestaly být pro Peroutku bezspornou alternativou.

10. prosince 1977 vysílala Svobodná Evropa poslední Peroutkův talk; Peroutka v něm reagoval na zprávu o řádění vandalů ve vile Karla Čapka. Spatřil v tom „jakýsi to epilog ke Karlu Čapkovi“: „Toto je horší než každý politický boj. V politice je aspoň přítel a nepřítel a každý za něco bojují. Zde však se dostavilo cosi tupého, bezcílného a nenasytitelného vším, co by lidé mohli podniknout.“⁴⁹ V samém závěru Peroutkova publicistického díla tak stojí varovný příklad zhoubného působení ducha času, výstražné znamení doby, jíž se musel na rozdíl od Čapka dožít. Vpád absolutních nihilistů, kteří žijí radostí z ničení jen pro ničení, do Čapkovy domova Peroutku šokuje jako vítězství temných spodin lidské duše, jimž již nic nebrání v projevu, jimž již nestojí v cestě žádný ostych a žádné rozumové zábrany. To, co má být podle Peroutky ovládnuto a překryto racionálním diskursem, se zde postupně samo ujímá vlády. To už ukazovala Peroutkovi západní literatura od 60. let. Proti těmto silám staví podobně jako v zamyšlení nad *Zbabělci*, kde vše bylo ještě téměř nevinné, dobrodiní ideologie. Ideologie je Peroutkovi dílem rozumu,⁵⁰ je pokusem racionálně pořádat svět, je stavbou hodnotových soustav a hierarchií, jež udržují řád lidského společenství. A Peroutka, sám sebe identifikující jako „dítě ideologie“,⁵¹ se děsí čím dál víc takové neideologičnosti či protiideologičnosti, jež je pouze destrukcí hodnotových soustav a řádu. Taková protiideologičnost se mu tedy zdá horší než nepřátelská ideologie, protože se s ní nedá srozumět ani na tom, že společnost bez řádu a hodnot nemůže existovat. Je to něco, co nedává smysl, co nemá cíl, nemá vyšší účel: jen „tupé“ a temné.

46 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006, s. 291.

47 Srov. Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006, s. 280–281.

48 Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995, s. 123.

49 Tamtéž, s. 126.

50 Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 109.

51 Peroutka, F.: *Deníky, dopisy, vzpomínky*. NLN, Praha 1995, s. 79.

Peroutka se hrozí „ducha chaosu“,⁵² jak řečeno, již od 20. let; v letech 70. je ovšem schopen proti němu postavit v zásadě už jen minulost. Znovu se vrací k Havlíčkovi, Masarykovi, Čapkovi, k první republice: ne jako v 50. letech proto, aby tím bojoval proti komunismu, ale proto, že zde vidí něco, co současná literatura postrádá. V pozoruhodně obhajobě Dickensových vánočních povídek to pojmenoval: tyto povídky, jakkoliv nemoderní, jsou hlasem demokratičnosti a životního patriotismu;⁵³ slouží mu k tomu, aby deklaroval, že „nelze literaturu zcela odloučit od života a od toho, jak by člověk chtěl žít“.⁵⁴

Peroutkova kritická éra končí vlastně tak, jak začala: vyzváním odpovědnosti literatury a jejího vůdcovství. Avšak toto volání z exilu v 70. letech je obráceno povýtce do minulosti, když se současnou literaturou a kulturou vůbec se Peroutka už neumí srozumět. Tedy Peroutkova literární publicistika se i v exilu vyznačuje jistou neměnností a ustrnulostí, jež byla právem konstatována nad jeho meziválečnou kritickou etapou. Ale zároveň je tato názorová stálost provázána proměňujícími se strategiemi, jimiž reaguje na měnící se situaci české literatury ve třech poúnorových desetiletích a rovněž na proměny západní, zejména americké společnosti, v níž byl Peroutka nucen strávit poslední čtvrtstoletí svého života.

Literatura

Cieslar, J.: *Hlas deníku*. Torst, Praha 2002.

Fidelius, P.: *Kritické eseje*. Torst, Praha 2000.

Haman, A.: Václav Černý a Ferdinand Peroutka o Škvoreckého Zbabělcích. V čem se mýlili? In: *Acta Universitas Palackiana Olomucensis. Studia Moravica 6*. Univerzita Palackého, Olomouc 2008.

Kosatík, P.: *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2000.

Peroutka, F.: *Sluší-li se býti realistou*. Mladá fronta, Praha 1993.

Peroutka, F.: *Ano a ne*. F. Borový, Praha 1932.

Peroutka, F.: *Budeme pokračovat*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984.

Peroutka, F.: Cestou k národnímu umění? III. *Národní listy*, 57, 11. 1. 1917, č. 9.

Peroutka, F.: *Deníky, dopisy, vzpomínky*. NLN, Praha 1995.

Peroutka, F.: Jak hovořit. *Dnešek*, 1, 1946–1947.

Peroutka, F.: Koho to postihuje. *Svobodné noviny*, 3, 16. 2. 1947, č. 40.

Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl první*. Argo, Praha 2003.

Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý*. Argo, Praha 2005.

Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006.

Peroutka, F.: *Osobnost, chaos a zlovyky*. F. Borový, Praha 1939.

52 Peroutka, F.: *Osobnost, chaos a zlovyky*. F. Borový, Praha 1939, s. 7.

53 K chestertonovskému životnímu patriotismu se přihlásil Peroutka již v roce 1926. Srov. Peroutka, F.: *Sluší-li se býti realistou*. Mladá fronta, Praha 1993, s. 149.

54 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl třetí*. Argo, Praha 2006, s. 202.

Peroutka, F.: Problém F. X. Šalda. *Přítomnost*, 6, 1929.

Peroutka, F.: *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paris 1952.

Peroutka, F.: *Úděl svobody*. Academia, Praha 1995.

Příbáň, M.: *Prvních dvacet let*. Host, Brno 2008.

Tichý, M.: Román jako „metafyzický zločin“: Ferdinanda Peroutky etika a estetika. In: *Eurolingua & Eurolitteraria 2009*. Technická univerzita v Liberci, Liberec 2009.

Význam Igora Hájka při vytváření kánonu české literatury v západním kontextu

Karolina Slamová

Úvod – tvorba kánonu, historie

Tento referát se bude zabývat chápáním českého literárního kánonu v anglicky mluvících zemích, který vytvářel reprezentativní obraz české literatury pro potřeby zahraničních bohemistů i širší čtenářské veřejnosti. Při zkoumání této otázky bude v popředí zájmu osobnost Igora Hájka, jenž ve zmíněném procesu sehrál významnou roli, neboť se v posrpnovém exilu prosadil jako respektovaný literární historik a kritik, a proto byl požádán o spolupráci na několika zahraničních literárních slovnících.

Martin Pilař ve svém příspěvku *Česká literatura z pohledu slovníkových příruček užívaných v anglicky mluvícím světě*, který pronesl na III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky v Praze v roce 2005, vymezuje tři fáze zpřístupňování stěžejních hodnot české literatury anglicky mluvící čtenářské obci. Jako první období uvádí čtyřicátá léta, kdy se prezentace českého literárního kánonu v zahraničí ujal René Wellek a učinil tak v duchu tradice zavedené F. X. Šaldou a Arne Novákem. Wellek do zahraničí přenesl petrifikovanou podobu českého pohledu na základní hodnoty národní literatury a nebral v úvahu odlišný kulturní kontext, do něhož daný kánon vstupoval.

To vyvolalo potřebu přesněji stanovené metodologie, jež začala být užívána od počátku sedmdesátých let. V souvislosti s druhou fází vývoje zahrnující sedmdesátá a osmdesátá léta byli kanoničtí autoři vybíráni podle kritického ohlasu, jejich významu v domácím kontextu a podle dostupnosti jejich textů v anglickém překladu. Pro srovnání můžeme uvést postřeh Aleše Hamana, který nastiňuje situaci, jež tomuto vývoji předcházela a podmínila jej. V šedesátých letech, v duchu reakce na „zřícení hodnot“ v padesátých letech, jež s sebou přinesla pouhý „mechanismus plnění úloh“, docházelo v české literární vědě k akcentování antropologického základu umělecké tvorby: „Vždycky něco zbývá, čím člověk poměry své doby přesahuje. A to je právě půda, z níž vyrůstá umění, výraz tvořivého sebepoznání člověka polidšťujícího skutečnost.“¹ To vedlo podle Hamana k celkové změně postoje vůči normám, jež zakládaly český literární kánon, a ten byl narušován tím, jak nabývaly na důležitosti otázky, jež přesahovaly hranice ideologie. Jak Haman dále uvádí, významnou roli v tomto vznikajícím „[...] napětí mezi oficiálním kánonem děl, která odpovídala ideovým požadavkům, a mezi díly, jež byla přijímána jako reprezentativní umělecké hodnoty [...]“² sehrálo také nucené rozštěpení české literatury na tři proudy: oficiálně vydávané, exilové a samizdatové. V českém kontextu šlo především o přehodnocení norem v padesátých letech, které ovšem v západním světě nebyly brány vážně. Na Západě však bylo třeba přehodnotit kánon, který přetrvával z doby první republiky, a tuto revizi výrazně podpořila česká posrpnová emigrace.

Třetí vývojová fáze, kterou Martin Pilař charakterizuje jako „narušování petrifikované podoby kánonu vytvořeného v 70. a 80. letech,“³ je datovaná od počátku 90. let do počátku 2. milénia. Tento

1 Haman, A.: *Kontexty a konfrontace*. Arsci, Praha 2010, s. 25.

2 Tamtéž, s. 25.

3 Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006, s. 73.

vývoj byl nevyhnutelný už jen s ohledem na skutečnost, že pád totality nastolil v české literatuře zcela jiné poměry. Literatura se přestala dělit do tří proudů, nesehrávala dále roli „svědomí národa“ a vstoupili do ní noví autoři, jejichž texty mají mezinárodní ohlas. Květoslav Chvatík danou změnu perspektivy spojuje se skutečností, že na člověka je v rámci nových podmínek nazíráno jako na svobodnou bytost, která se snaží najít si své místo ve světě, „[...] často za cenu omylu a utrpení [...]“⁴

Anglicky psané slovníkové příručky

Igor Hájek vstoupil do kontextu druhé vývojové etapy a jeho prvním počinem na tomto poli byla editorská a autorská spolupráce na rozsáhlé slovníkové příručce *World Literature – 20th century*. První čtyři svazky s abecedně řazenými hesly byly vydány v New Yorku nakladatelstvím Frederick Ungar Publishing Co. v letech 1971–1984 v redakci Leonarda Kleina. Redaktorem pátého a posledního dílu (1993) byl Steven Serafin.

Rozsáhlá pětidílná encyklopedická publikace byla určena anglicky mluvící čtenářské obci, zahrnující jak širokou veřejnost, tak i úzce vyhraněnou skupinu literárních vědců a studentů. Dvacet šest českých autorů zastoupených ve slovníku bylo vybráno na základě jasně vymezených kritérií: ohlasu v mezinárodním měřítku, významu pro národní kánon a existence anglického překladu děl. Současně bylo zohledněno, že ačkoli ne všichni autoři si v průběhu času udrželi pozornost široké veřejnosti, přesto si z jistých důvodů, jež lze jasně definovat, zaslouží pozornost tvůrců kánonu. Proto lze v Kleinově slovníku najít hesla o Aloisi Jiráskovi či Josefu Svatopluku Macharovi. V případě Machara můžeme pro srovnání uvést charakteristiku Vladimíra Papouška, který hovoří o indikátoru, jenž opravňuje autora k jeho pozici v kánonu, jímž je podle něj „[...] skutečnost, že jisté dílo obsahuje radikálně nové metafory, slovník a že díky těmto kvalitám vykazuje schopnost zásadně měnit pohled společnosti na obraz vlastního světa. Právě díla výrazně polarizující dobovou diskuzi [...], nebo tak šokující, že jsou nepřijatelná, mohou být zdrojem těchto metafor.“⁵ Heslo, jehož autorem je B. R. Bradbrook, akcentuje skutečnost, že Macharovy pesimisticky laděné satirické verše se výrazně lišily od dobového úzu nastaveného emocionálně pojatým, zdobným stylem Svatopluka Čecha či Jaroslava Vrchlického. Jak uvádí jiné slovníkové dílo, *The Everyman Companion to East European Literature*: „In defiance of Parnassism, Symbolism and Decadence, however, he brought a new tone into Czech poetry.“⁶ Rovněž Macharovy feministicky motivované sbírky, na svou dobu revoluční, poukazují na sociální nerovnost a bezpráví tehdejší společnosti.

Pokud jde o zařazení Aloise Jiráska mezi autory, kteří figurují v Kleinově slovníku, lze si na tomto místě připomenout hledisko, o němž se zmiňuje Karen Gamelgaara: „Slouží-li slovník pro potřeby cizojazyčného publika, díla zařazená do kánonu dané národní literatury by mimo jiné měla být prostředkem k tomu, aby z nich studenti načerpali informace o příslušném národu, jeho identitě a dějinách.“⁷

Díla dalších autorů (Seifert, Nezval, Halas, Holan, Hašek, Čapek, Vančura, Hrabal, Škvorecký, Kundera) bezpochyby splňují potřebné předpoklady pro literaturu evropské úrovně. Květoslav Chvatík charakterizuje jistý společný jmenovatel, vymezující tyto kvality v díle Hrabala, Škvoreckého a Kundery jako „[...] odpor k okleštěnému obrazu člověka, vnucenému české společnosti stalinskou

totalitou.“⁸ Kundera podle něj tohoto efektu dosahuje intelektuálním akcentem textu, Hrabal originálním zobrazením lidské prostoty, Škvorecký v roli spontánního vypravěče vytváří postavy, jejichž společným jmenovatelem je výjimečná autenticita, a prezentuje je na rozsáhlém historickém pozadí.

Vedle Igora Hájka (autora hesel *Czechoslovak Literature*, Durych, Havel, Holub, Hrabal, Lustig, Klíma, Páral, Škvorecký, Vaculík) se na slovníku v úloze autorů jednotlivých hesel podíleli: B. R. Bradbrook⁹ (Bezruč, Březina, Čapek, Hašek, Machar, Wolker), Maria Němcová Banerjee (Kundera, Majerová, Nezval, Seifert), Vera Blackwell (Halas), Peter Z. Schubert¹⁰ (Hora), Rudolf Sturm (Hostovský, Jirásek), Michael Heim (Olbracht, Vančura), Jarka M. Burian¹¹ (Voskovec a Werich), René Wellek (Šalda), Jaroslav Med¹² (Holan).

Další anglicky psanou encyklopedickou příručkou, na níž se Igor Hájek podílel jako editor, je dvousvazkový slovník *Modern Slavic Literatures*, vydaný v roce 1976 nakladatelstvím Frederick Ungar Publishing Co, Inc. Oddíl *Czechoslovak Literature* tvoří součást druhého svazku a vzhledem k užšímu zaměření pouze na literaturu slovanských národů (na rozdíl od slovníků světové literatury) zahrnuje poměrně široký okruh autorů. Z české literatury je zde zastoupeno 41 autorů: Božena Benešová, Petr Bezruč, Otokar Březina, Karel Čapek, Karel Matěj Čapek Chod, Jan Čep, Jan Drda, Jaroslav Durych, Viktor Dyk, Miroslav Florian, Ladislav Fuks, František Halas, Jaroslav Hašek, Václav Havel, Vladimír Holan, Bohumil Hrabal, Egon Hostovský, Josef Hora, Miroslav Holub, František Hrubín, Ivan Klíma, Milan Kundera, Věra Linhartová, Arnošt Lustig, Josef Svatopluk Machar, Marie Majerová, Jiří Mucha, Josef Nesvatba, Stanislav Kostka Neumann, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht, Vladimír Páral, Marie Pujmanová, Václav Řezáč, Jaroslav Seifert, Antonín Sova, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Vladislav Vančura, Jiří Weil, Jiří Wolker. Dochází tedy k jedinečnému projektu, jenž byl možný pouze v demokratických poměrech, kdy se všechny tři paralelně existující vrstvy české literatury – oficiální, samizdatová a exilová – setkávají v jednom svazku.

Jednotlivá hesla jsou tvořena třemi až šesti úryvky z dobových recenzí, literárněkritických statí, předmluv, doslovů a slovníkových hesel. Z monografií jsou zde zastoupeny: Milan Jungmann: *Obléhání Tróje* (Československý spisovatel, Praha 1969), Milada Součková: *A Literary Satellite* (University of Chicago Press, Chicago 1970), Jiří Opelík: *Nenáviděné řemeslo* (Československý spisovatel, Praha 1969), F. X. Šalda: *Duše a dílo* (Svoboda, Praha 1950), *Kritické glosy* (Melantrich, Praha 1939), René Wellek: *Essays on Czech Literature* (Mouton, The Hague 1963), Jiří Hájek: *Konfrontace* (Československý spisovatel, Praha 1972), Jan Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky* (Svoboda, Praha 1948), Ladislav Štoll: *Tricet let bojů za českou socialistickou poesii* (Orbis, Praha 1950) a další, z periodik *Host do domu* (Zdeněk Kožmín, Vladimír Justl, Milan Suchomel, Miroslav Petříček, Václav Černý, Růžena Grebeníčková, Bohumil Doležal), *Plamen* (Sergej Machonin, Kamil Bednář, Jiří Brabec, Jiří Hájek, Jarmila Mourková), *Orientace* (Květoslav Chvatík, Bohumil Frýdl, Ivan Klíma, Zdeněk Pešat), *Kulturní tvorba* (Karel Kostroun), *Universum* (Irena Zítková), *Tvorba* (Ivan Skála), *New York Times* (Carlos Baker), *Times Literary Supplement* (anonymní příspěvky). Z uvedených periodik se v heslech objevují citace recenzí a statí z let 1959–1973.

8 Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006, s. 38.

9 Bradbrook B. R. – autor publikací Karel Čapek: *On Pursuit of Truth, Tolerance and Trust*, 1998, *A Handbook of Czech Prose Writing 1940–2005*, 2007.

10 Schubert, P. Z. – autor publikace *The Narratives of Capek and Chekhov*, 1996.

11 Burian, J. M. – emeritní profesor v oboru české divadlo na State University of New York, autor publikace *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, 2000.

12 Med, J. – literární historik a vědecký pracovník Ústavu pro českou literaturu AV ČR, přednáší českou a světovou literaturu na KTF UK. V 80. letech psal doslovy pro samizdatovou edici *Kde domov můj*. Zabývá se především českou spirituálně zaměřenou poezií a prózou. Autor monografie o Viktoru Dykovi, 1988, a sbírky esejistických portrétů *Spisovatelé ve stínu*, 1995.

4 Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006, s. 36.

5 Papoušek, V.: *Strategie kanonizace* [online]. Britské listy, 13. 7. 2010 [cit. 31. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://blisty.cz/art/53449.html>>.

6 Pynsent R. B. – Kanikova S. I. (eds.): *The Everyman Companion to East European Literature*. J. M. Dent, Orion Publishing Group, London 1993, s. 242.

7 Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006, s. 28.

Už jen z nastíněného výběru publikací je patrné, že slovníková hesla nabízejí široké spektrum názorů a v některých případech jsou volena tak, aby měla konfrontační ráz (například v hesle o Josefu Škvoreckém jsou vedle sebe postaveny pozitivní recenze i negativní hodnocení – viz dále). Poskytují různé úhly pohledu a dávají prostor rozdílným ideologickým názorům, což mělo v době vzniku slovníku zvláště velký význam pro informovanost západních čtenářů, pokud jde o literárněvědné klima v zemi, jejíž kontakty se západním kulturním kontextem byly po roce 1968 opět silně narušeny. Domácí pohled je v této slovníkové příručce konfrontován s hodnocením zahraničních literárních vědců a českých exilových kritiků, kteří mohli své názory svobodně vyjadřovat.

V roce 1984 vydalo nakladatelství St. Martin's Press v Londýně slovníkovou příručku s názvem *Contemporary Foreign Language Writers*, jejímiž editory byli James Vinson a Daniel Kirkpatrick, Igor Hájek byl přizván mezi poradce a autory hesel. Z české literatury prošlo výběrem pět autorů (Václav Havel, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Bohumil Hrabal, Miroslav Holub), jejichž okruh lze považovat za nejstručnější podobu kánonu české literatury v anglosaském světě – Igor Hájek se zřejmě účastnil prací na tvorbě hesláře. Spolu s dvěma dalšími autory hesel: Marketou Goetz Stankiewicz¹³ (heslo Václav Havel) a Robertem Porterem¹⁴ (heslo Milan Kundera) se Hájek autorsky podílel na heslech Miroslav Holub, Bohumil Hrabal a Josef Škvorecký.

Po roce 1989 se Igor Hájek účastnil na druhém, upraveném a rozšířeném vydání výše zmíněné publikace, jehož redaktorkou byla Tracy Chevalierová. Kniha vyšla v roce 1993 pod názvem *Contemporary World Writers* zásluhou nakladatelství St James Press v Detroitu, v Londýně a ve Washingtonu D. C. Z celkového počtu 340 hesel, jejichž obsahem jsou údaje o autorech druhé poloviny dvacátého století z více než 60 zemí světa, je osm hesel vyhrazeno českým autorům. Kritéria výběru splnili: Václav Havel, Miroslav Holub, Bohumil Hrabal, Ivan Klíma, Milan Kundera, Arnošt Lustig, Josef Škvorecký a Ludvík Vaculík. Autory jednotlivých hesel jsou Igor Hájek (Miroslav Holub, Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig, Josef Škvorecký), Marketa Goetz-Stankiewicz (Václav Havel), Barbara Day¹⁵ (Milan Kundera), Robert P. Pynsent¹⁶ (Ludvík Vaculík), Michael L. Quinn¹⁷ (Ivan Klíma). Porovnáme-li tvorbu vybraných spisovatelů, jež lze pokládat za představitele kánonu české literatury pro západní svět, jak jej spoluvytvářel Igor Hájek, můžeme tvrdit, že ob stojí i z hlediska vysokého estetického měřítká, jež pro západní kánon stanovuje Harold Bloom: „Do kánonu vede cesta pouze přes estetickou sílu, což je v první řadě amalgám spojující dokonalé zvládnutí obrazného jazyka, originalitu, ostrost postřehu, vědění a jazykového bohatství.“¹⁸

Jak je nastíněno v poměrně rozsáhlé předmluvě, slovník si kladl za cíl prostřednictvím výběru autorů postihnout změny směřující k multikulturní výměně. Akcent na prosazení literatur, jež byly z hlediska světového kánonu chápány jako okrajové, lze chápat jako určitou polemiku s Haroldem

Bloomem, autorem obsáhlé a světově uznávané publikace *Kánon západní literatury*. Ten se zásadně staví proti soudobým trendům, jež si kladou za cíl otevírání kánonu, a zastává názor, že výlučným hodnotícím kritériem kanonických autorů by měl být důkaz na estetickou kvalitu. Přestože na jedné straně připouští, že určité změny v kánonu jsou nevyhnutelné, zcela odmítá ideologické argumenty odpůrců západního kánonu, jemuž je vytýkán „elitářský“ přístup.¹⁹ Svě názory staví na přesvědčení o prvořadě roli literatury: „Číst ve službě ideologie je po mém soudu totéž jako nečíst vůbec. Vnímání estetické síly nás naučí, jak hovořit k sobě samým a jak sebe samé snášet.“²⁰ Vzhledem k tomu, že Harold Bloom staví funkci literatury na ryze individuálním dialogu s vlastním „já“, považuje tedy obcování s literaturou za čistě individuální záležitost, nelze literární kánon podle něj v žádném případě pokládat na „program společenské spásy“. Svě individualistické stanovisko podporuje výrokem: „Estetická autorita je [...] tropem či obrazným označením energií, které nejsou společenské, nýbrž bytostně osamělé.“²¹

Contemporary World Writers naproti tomu obsahuje informace o autorech genderové literatury (Nicole Brossard) či o představitelích etnické literatury (Aimé Césaire). V předmluvě je jako argument pro tento přístup zmíněna skutečnost, že změny v uspořádání světa s sebou nesou potřebu „seznámit se s literaturou a kulturou míst, jež byla dříve přehlížena.“ V této souvislosti je zmíněna klíčová role překladu. Zatímco v anglicky mluvícím světě byla, a do jisté míry stále je, úloha překladatelů nedoceněna, v době renesance a osvícenství – tedy epochách, jež znamenaly nebyvalý pokrok v kultuře a myšlení, se nezbytné vzájemné ovlivňování kultur dělo právě prostřednictvím překladu. Autorka předmluvy tvrdí, že „[...] bez překladu, bez nezbytného revitalizačního procesu, jenž s sebou přináší, nemůže žádný literární systém v dnešním světě přežít.“ Jde zde o vzájemný kontakt autorů, jehož nutnost potvrzuje fakt, že v literatuře lze vystopovat bezpočet vzájemných vlivů a nelze než souhlasit, že „[...] jakékoli pochybnosti o tvůrčí moci překladu se rozplynou, vezmeme-li v úvahu slova Haralda de Campose přirovnávající překlad ke krevní transfúzi, jež v jiném kontextu vlévá do textu nový život.“

Podobné stanovisko ohledně důležitosti vzájemného ovlivňování autorů vyjadřuje také Harold Bloom – v tomto bodě lze tedy vysledovat názorovou shodu. Bloom ztotožňuje originalitu nově vznikajících děl, jež se stávají kandidáty na zařazení do kánonu, s fenoménem „úzkosti z vlivu.“²² Ta podle něj funguje jako hnací síla, jež provokuje k originálním pohledům na realitu. Podle Blooma současně působí jako selektivní faktor, jenž „[...] mrzačí slabší talenty, ale kanonického autora posiluje.“ Na příkladu Hemingwaye, Fitzgeralda a Faulknera charakterizuje úspěšně uplatňovanou metodu přejímání vlivu: tím, že hledali inspiraci u různých autorů současně, „[...] své předchůdce proměnili v hybridní, a tudíž zčásti imaginární bytosti.“ Velká a originální díla jsou tedy založena na předchozí literární tradici, jejíž vstřebávání „[...] uvolňuje prostor pro já [...]“ a vytváří předpoklady pro uchopení látky z nových perspektiv. „Originály nejsou originální, ale tato emersonovská ironie se sklání před emersonovským pragmatismem spočívajícím v tom, že vynálezce ví, jak si vypůjčovat.“²³

Tento názor podporuje rovněž Jiří Levý, když hovoří o překladech jako o faktoru, který má za následek větší mnohotvárnost jednotlivých národních literatur zprostředkováním nových impulsů, jež rozvíjejí domácí perspektivu. „Universalismus moderních literatur není založen na společném kulturním statku, nýbrž na výměně kulturních statků, na rozvinutí komunikace mezi jednotlivými kulturními oblastmi.“²⁴

19 Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Prostor, Praha 2000, s. 40.

20 Tamtéž, s. 41.

21 Tamtéž, s. 48.

22 Tamtéž, s. 20.

23 Tamtéž, s. 22.

24 Levý, J.: *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 215.

13 Goetz-Stankiewicz, Marketa – profesorka komparativní literatury a v době vydání slovníku vedoucí Katedry germanistiky na University of British Columbia, Vancouver. Autorka publikace *The Silenced Theatre: Czech Playwrights Without a Stage*, 1979. Editorka publikace *New Plays: Czechoslovakia*, 1984.

14 Porter, Robert – asistent na Katedře rusistiky na University of Bristol, později profesor na University of Glasgow. Autor publikací *Milan Kundera: A Voice from Central Europe*, 1981, *Understanding Soviet Politics Through Literature*, 1984.

15 Day, Barbara – ředitelka nadace Jan Hus Educational Foundation. Editorka publikace *Czech Plays*, 1993.

16 Pynsent, Robert B. – profesor české a slovenské literatury, University of London. Autor publikací *Julius Zeyer: The Path to Decadence*, 1973, *Conceptions of Enemy: Three Essays on Czech and Slovak Literature*, 1988. Editor publikací *Decadence and Innovation*, 1989, *Modern Slovak Prose-Fiction Since 1945*, 1990, *The Everyman Companion to East European Literature*, 1992.

17 Quinn, Michael L. – docent v oboru dramatických umění, University of Washington, Seattle. Autor publikace *The Semiotic Stage: Prague School of Theater Theory*, 1992.

18 Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Prostor, Praha 2000, s. 40.

V souladu s výše uvedenými postřehy lze dospět k názoru, že hlavní význam slovníkových příruček koncipovaných v duchu *Contemporary World Writers* lze spatřovat v interakci mezi jednotlivými kulturami, jejímž předpokladem je dostupnost informací o klíčových představitelích rozmanitých národních literatur.

Torontský Slovník českých spisovatelů

Ze slovníkových příruček, na jejichž vzniku se Igor Hájek podílel, je potřeba vyčlenit *Slovník českých spisovatelů* s podtitulem *Pokus o rekonstrukci dějin 1948–1979*, který byl, na rozdíl od ostatních titulů zamýšlených pro anglicky mluvící bohemisty a veřejnost, určen především českým čtenářům. Slovník vyšel zásluhou nakladatelství 68 Publishers v Torontu v roce 1982. Jednalo se přepracovanou a značně doplněnou verzi původního samizdatového slovníku, jehož vznik byl podmíněn potřebou postihnout rozsah neoficiální větve českého písemnictví, tedy literatury samizdatové a exilové. Na tomto místě je vhodné připomenout, že zmíněné dělení bylo vynuceno vývojem po roce 1948, jenž znamenal konec svobodného vývoje literatury a mnoho autorů a děl se ocitlo na černé listině, čímž došlo k deformaci a značnému ochuzení celkového obrazu české literární produkce. Tento obraz bylo tudíž potřeba doplnit jak s ohledem na širší čtenářskou obec, tak na odbornou veřejnost. Úkol, který si tvůrci samizdatového slovníku (Jiří Brabec, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Jan Lopatka) vytyčili, je vyjádřen podtitulem: *Pokus o rekonstrukci dějin*. V předmluvě k pracovní verzi samizdatového vydání tohoto slovníku z roku 1977 autoři vysvětlují, proč do něj nezařadili autory oficiálně vydávané. Zjevně tím chtěli předejít případným námitkám, že uplatnili stejně diskriminační hledisko jako tvůrci příruček, jež vznikaly se schválením tehdejšího establishmentu.

Charakter *Slovníku českých spisovatelů* se značně liší od slovníkových prací, jež byly v té době k dispozici. Neposkytuje literárněhistorický výklad a u jednotlivých autorů uvádí pouze stručné biografické a bibliografické údaje a odkaz na některé literárněkritické prameny, jež se vztahují k danému autorovi či jeho dílu. Z hlediska žánrového jsou v slovníku zahrnuti básníci, prozaikové, dramatikové, literární kritici, ale i autoři dalších žánrů (reportáž, fejeton, literatura faktu, cestopis, memoáry, aj.), stejně jako osobnosti, které nějakým způsobem přispěly k vývoji české literatury (překladaelé, filozofové, historikové, teologové apod.). Tvůrci *Slovníku* se v této souvislosti snažili vyvarovat redukce, o níž se zmiňuje Dobrava Moldanová,²⁵ když poukazuje na nutnost kontextu, který se při kanonizaci autorů může vytratit. Vzhledem k tomu, že každá osobnost „vyrůstá v určitém klimatu a na toto klima reaguje“, je pro zachování úplného obrazu a pro lepší pochopení autora brát tuto skutečnost v úvahu. Slovník se o to pokouší tím, že se u výše zmíněných osobností zmiňuje i o těch aspektech činnosti, jež nemají s procesem literární tvorby přímou souvislost.

Pokud jde o vlastní strukturu hesel, přímo pod jménem je uveden případný pseudonym, datum a místo narození, případně úmrtí. Následuje stručné žánrové vymezení, od ostatního textu odlišené kurzivou. První odstavec se věnuje životopisným faktům, druhý popisuje rozsah literární činnosti. Pod záhlavím „Bibliografie“ jsou zařazena díla publikovaná jak na území Československa, tak mimo něj, stejně jako tituly, které nevyšly v knižní podobě (ty jsou rozlišeny na rukopisy a ineditní vydání). Bibliografický oddíl rovněž poskytuje informace o dílech přijatých k vydání, k jehož realizaci však vzhledem k dobovým okolnostem nedošlo, popřípadě byl náklad zničen. Obsahuje rovněž odkazy na díla přeložená do cizích jazyků. Závěrečný oddíl, označený záhlavím „Literatura“, uvádí seznam vybraných ohlasů na dílo daného autora, zvolených na základě dvojího kritéria – podle věcnosti pojednání a podle toho, aby vhodně ilustrovaly danou dobu.

²⁵ Moldanová, D.: Chvála nekanonických autorů. In: Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 1. ÚČJ, Praha 2006, s. 43.

Autoři v úvodu připomínají výjimečné a nestandardní okolnosti, za jakých slovník vznikl, čímž vysvětlují výskyt jistých nepřesností a mezer v informacích. Ty byly do jisté míry eliminovány při přípravě k druhému vydání v pražské samizdatové edici Petlice v roce 1979 na základě příručky sestavené Ludmilou Šeflovou,²⁶ která poskytla potřebná fakta o české literatuře vydané v zahraničí.

Zmíněné druhé vydání v edici Petlice posloužilo jako základ pro publikaci slovníku v 68 Publishers v roce 1982, které předcházela rozsáhlý projekt, na němž nese prvořadou zásluhu Igor Hájek. Ujal se úkolu obeslat české autory žijící v zahraničí dotazníky s žádostí o poskytnutí údajů, jež měly sloužit k doplnění či přepracování hesel v pražském vydání a k eliminaci případných nepřesností. Přestože ne všichni oslovení projevíli ochotu ke spolupráci a na žádost reagovali, slovník se podařilo podstatně rozšířit a oproti původní samizdatové verzi jej doplnit o fotografie autorů. Torontské vydání obsahovalo doslov Zdeny Salivarové a Josefa Škvoreckého, v němž je akcentováno základní kritérium výběru hesel: „[...] zařadit všechny, jejichž dílo vcelku nebo zčásti nemůže v Československu vyjít.“²⁷ Nakladatelé připomínají, že význam slovníku spočívá mimo jiné v uchování významné části české literatury pro budoucí výzkum. Navzdory okolnostem vynuceným politickou situací totiž přispívá k prezentaci české literatury, násilně rozvětvené na oficiální, samizdatovou a exilovou, jako jednotného celku.

Na torontské vydání Slovníku navázala o devět let později jeho polistopadová reedice z roku 1991, kterou vydalo Státní pedagogické nakladatelství v Praze pod titulem *Slovník zakázaných autorů 1948–1980*. Kolektiv autorů (Jiří Brabec, Jan Lopatka, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Igor Hájek) přepracoval některé bibliografické a biografické informace. Hesla však byla otištěna bez fotografií. Alexandr Zach společně s Gabrielou Dupačovou vypracovali podrobný rejstřík.

Závěr

Význam osobnosti Igora Hájka pro tvorbu českého kánonu v anglofonním světě tedy můžeme chápat v kontextu celkového posunu uvažování směrem k recepčnímu horizontu západních čtenářů. Namísto kánonu, přejatého z českého prostředí bez přihlídnutí k odlišné perspektivě cizojazyčných vnímatelů byla při výběru autorů do kánonu nového stanovena jasně vymezená kritéria: ohlas v mezinárodním měřítku, význam pro národní kánon a existence anglického překladu děl. Tento účelně zúžený obzor výrazně napomohl k tomu, aby se v něm západní zájemci o díla českých spisovatelů mohli lépe orientovat a věnovali pozornost těm dílům české literatury, které lze považovat za skutečně a univerzálně platné hodnoty.

Literatura

Brabec, J. a kol. (eds.): *Slovník zakázaných autorů*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1991.

Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Prostor, Praha 2000.

Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006.

Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 1. ÚČJ, Praha 2006.

Haman, A.: *Kontexty a konfrontace*. Arsca, Praha 2010.

²⁶ Vyšla v roce 1978 v Kolíně nad Rýnem pod názvem *Bibliografie literatury*.

²⁷ Brabec, J. a kol. (eds.): *Slovník zakázaných autorů*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1991, s. 504.

Levý, J.: *Umění překlada*. Ivo Železný, Praha 1998.

Pynsent R. B. – Kanikova S. I. (eds.): *The Everyman Companion to East European Literature*. J. M. Dent, Orion Publishing Group, London 1993.

Papoušek, V.: *Strategie kanonizace* [online]. Britské listy, 13. 7. 2010 [cit. 31. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://blisty.cz/art/53449.html>>.

Hledání domova u Paula Celana

Radek Malý

Paul Celan (1920–1970) je autor pokládáný nejen v německé jazykové oblasti za jednoho z nejvýznamnějších básníků poválečné Evropy. I v českém prostředí je tento autor prostřednictvím překladů znám a uznáván od šedesátých let a neutuchající zájem překladatelů o jeho dílo svědčí i o aktuálním zájmu čtenářském.

Celanova nesnadná a nejednoznačná poezie jako by odrážela – mimo jiné – složitý Celanův původ. Paul Celan,rodným jménem Paul Antschel, se narodil v Černovicích, hlavním městě Bukoviny. V tomto regionu, někdejší nejvýchodnější výspě a korunní zemi rakousko-uherské monarchie, vedle sebe po staletí poklidně koexistovalo mnoho různých evropských národů a náboženství. Mezi nimi rovněž početná židovská menšina, jejímž dorozumivacím jazykem byly jidiš a spisovná němčina. V důsledku jedinečných dějinných okolností, srovnatelných a srovnávaných se situací židovského německy mluvícího obyvatelstva meziválečné Prahy, vznikala na území Bukoviny ve dvacátém století unikátní německy psaná literatura – jak po stránce kvantity, tak kvality. Ve dvacátém století se Černovice ocitly postupně na území Rakouska-Uherska, Rumunska, Sovětského svazu a Ukrajiny. Celan pocházel z asimilované židovské rodiny a jeho mateřštinou byla spisovná němčina.

Paul Celan, jenž během holocaustu přišel o oba rodiče, Černovice opustil roku 1945 a přes Bukurešť a Vídeň emigroval do Paříže, kde se roku 1949 definitivně usadil. Přesto, že on sám se již narodil na území Rumunska, na rakouském území strávil jen necelý rok a v Německu žít odmítal, zůstala jeho literárním jazykem němčina. Nejčastěji proto bývá – nikoli neprávem – řazen do dějin rakouské literatury. Do svých dějin však Celana i ostatní bukovinské autory řadí i literatura rumunská – se stejnou, ne-li platnější argumentací, jakou čeští literární vědci často řadí Franze Kafku a jiné německy píšící autory z českých zemí do dějin české literatury.¹

Kromě již zmíněné a dosti přibližné paralely Černovic a Prahy existují i jiné, nikoli nepodstatné vazby různého druhu, které Celana pojí s českým prostředím. Čechy a Morava a jejich hlavní město Praha představují v Celanově poezii reálnou krajinu, která autorovi posloužila jako utopický obraz „domova“.

Sám Celan nikdy v Praze nebyl, přesto zaujímá toto město a českomoravská krajina svérázné místo v jeho tvorbě. Svůj vztah k českým zemím Celan vyjádřil nejvýstižněji v dopise kufkovskému badateli a nakladateli Klausu Wagenbachovi (1930) z 9. 6. 1962:

Vězte: také já jsem fixován na Čechy, dokonce vícenásobně, u mě to začalo Lubencem a Ústím nad Labem, kde má matka na útěku strávila několik pro mě, v budoucnu se zrodilšího monarchistu a příznivce Kafky, rozhodujících let. (Byla z oněch uprchlíků z řad východních Židů, o nichž deník jistého K. může mnohé vyprávět.) A tak Vás nepřekvapí, že jsem téhož dne resp. odpoledne jako

1 Ostatně dvouletá Celanova bukurešťská epizoda, rumunsky psané texty i skutečnost, že Celanův nejznámější text, báseň *Fuga smrti*, byl poprvé publikován v překladu do rumunštiny, k takové úvaze poskytují plné právo. *Fuga smrti* vyšla pod názvem *Tangoul Morții*, tedy *Tango smrti*, v květnu roku 1947 v bukurešťském literárním časopise *Contemporanul* v překladu Celanova přítele Petre Solomona. Jednalo se o první Celanovu zveřejněnou báseň a zároveň zde Paul Antschel poprvé vystupuje pod svým pseudonymem vzniklým přesmyknutím písmen svého příjmení v transkripci do rumunštiny (Ancel).

*Váš ‚Bémák‘ ukořistil druhou mapu, mapu Bohemie, za jistými účely i bezúčelnostmi. ‚Bohemia‘ –!
Země ze ‚Zimní pohádky‘. A co tě se týče ... dobrý Harry Heine zvaný ‚rána‘, ten mi nejde z mysli.²*

Celan zde nastiňuje, napříč časem a prostorem, jak je jeho zvykem, několik motivů a typů vazeb k českému prostředí, které rozvíjí v některých svých básních. Na prvním místě je třeba jmenovat některá fakta ze života Celanových rodičů: předkové Paula Celana pocházeli z oblasti Bukoviny a Východní Haliče. Během první světové války, kdy Bukovinu drancovali Rusové, se však jejich útočištěm – stejně jako pro mnoho jiných židovských obyvatel regionu – stala bezpečnější, „centrální“ část monarchie: Čechy a Morava. Tyto souvislosti nejsou bez významu pro pozdější Celanovu básnickou tvorbu.

Klíčovou postavu v poezii i životě Paula Celana představuje jeho matka. Friederike Antschel, rozená Schragger (1895–1942?), strávila se svou rodinou (s otcem a třemi sourozenci) během první světové války v Čechách tři roky, na něž vzpomínala jako na nejšťastnější období svého života. Rodina nejprve pobývala v severočeském Lubenci, později v Ústí nad Labem.

Celanův otec Leo Antschel-Teitler (1890–1942), k němuž Celana pojil podstatně chladnější a problematictější vztah než k matce, přečkal první světovou válku v Černovicích, avšak po jejím konci vyhledal svou rodinu – otce a sestry – ve Vídni. Ti se sem stáhli z moravského Kyjova, kde pobývali od roku 1916. Roku 1917 zde, v Kyjově, zemřela Celanova babička Chaje-Jente Antschel, která zde byla i pohřbena.³

Obou těchto vazeb si byl Celan dobře vědom a Morava i Čechy se tak řadí vedle řady jiných míst Evropy, jimiž je jeho poezie protkána. Celan v hledání vlastní identity nejednou zpracovává stopy z imaginární cesty do minulosti svých rodičů před holokaustem. Čechy i Morava jsou tematizovány v rozsáhlé básni *Všechno je jinak* (*Es ist alles anders*) ze sbírky *Die Niemandrose* (*Růže Nikoho*) z roku 1963:

[...]
*wie heißt es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?
Ich weiß, wie es heißt.
Wie das Wintermärchen, so heißt es,
es heißt wie das Sommermärchen,
das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,
das ist,
es wandert überallhin, wie die Sprache,
wirf sie weg, wirf sie weg,
dann hast du sie wieder, wie ihn,
den Kieselstein aus
der Mährischen Senke,
den dein Gedanke nach Prag trug,
aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben,
längst
ist er fort, wie die Briefe, wie alle*

2 Překlad RM.

3 Informace převzata z biografické publikace: Chalfen, I.: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, s. 30. Chalfen používá méně častý německý název Kyjova Gaia; běžnější je způsob psaní Gaya; navíc jej označuje za „německou vesnici“, ve skutečnosti se jedná o město, které mělo v roce 1917 kolem 4 000 obyvatel. Židovský hřbitov ani někdejší významná židovská čtvrť se v Kyjově nedochovaly.

*Laternen, wieder
mußt du ihn suchen, da ist er,
klein ist er, weiß,
um die Ecke, da liegt er,
bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
da, da, da,
hinterm Haus, vor dem Haus,
weiß ist er, weiß, er sagt:
Heute – es gilt.
Weiß ist er, weiß, ein Wasser-
strahl findet hindurch, ein Herzstrahl,
ein Fluß,
du kennst seinen Namen, die Ufer
hängen voll Tag, wie der Name,
du tastest ihn ab, mit der Hand:
Alba.⁴*

V českém překladu Ludvíka Kundery:

[...]
*jak se jmenuje tvá země
za horou a za rokem?
Já vím, jak se jmenuje,
Zimní pohádka, tak se jmenuje,
jmenuje se Letní pohádka,
třiletá země tvé matky, to byla ona,
to je ona,
putuje do všech stran, jako řeč,
zahod' ji, zahod',
a najdeš ji zase, jako
ten oblázek
z Moravského úvalu,
tvá myšlenka nesla jej do Prahy,
na hrob, na hroby, do života,
dávno
je pryč, jak dopisy, jak všechny
lucerny, znovu
jej musíš hledat, tady ho máš,
je malý, bílý,
tu leží, za rohem,
u Normandie-Němenu – v Čechách,
zde a zde a zde,
za domem, před domem,
je bílý, bílý, praví:
Dnes – platí.*

4 Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 163.

Je bílý, bílý, paprsek
vody jím pronikne, paprsek srdce,
řeka,
znáš její jméno, břehy
jsou plny visutých dnů, jako to jméno,
ohmatáváš je v dlani:
Alba, Labe.⁵

V této básni, jejíž vznik je časově třeba klást do těsného sousedství výše citovaného dopisu Klausu Wagenbachovi, se prolínají nejrůznější kraje, lidé i mýty, z nichž čtenáři znalého širších literárních souvislostí i biografie Celana a jeho rodičů výklad prosvětlí zejména verš „tříletá země tvé matky“ a verše následující. Celan v básni dává ožvihnout své vzpomínky na matku v jejích šťastnějších letech a zároveň evokuje Moravský úval, v němž leží jeho babička. Vše se slévá do obrazu bílého oblázku, kamene, které Židé podle svého zvyku kladou na hroby předků místo květin, omývaného vodami Labe. To se v posledním verši objevuje pod latinským názvem Alba (bílý).

Je pozoruhodné, s jakou samozřejmostí, již dovysvětluje citovaný dopis, Celan v básni spojuje motivy známých německých básní (*Německo. Zimní pohádka*) Heinricha Heina a *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen* (*Znáš onu zem, kde citrón rozkvétá*) J. W. Goetha s pozdní Shakespaerovou komedií *The Winter's Tale* (*Zimní pohádka*). Celan zde uvádí v platnost známou literární mystifikaci, již dal ve svém dramatu vzniknout William Shakespeare – když umístil České království na břeh moře.

Je pravděpodobné, že Celan s tímto motivem pracuje vědomě: v tomto dramatu Čechy (Bohemia) vystupují – už absurdní lokalizací – jako pohádkové království s rysy utopie; je to místo, kde nacházejí domov vyhnanci a kde dokonce dochází ke zmrtvýchvstání (postava královny). A jistě není bez zajímavosti ani bez souvislosti, že na stejném základním motivu staví i známá báseň *Böhmen liegt am Meer* (*Čechy leží u moře*) rakouské spisovatelky Ingeborg Bachmannové, s níž Celana pojil hluboký umělecký i osobní vztah, i texty jiných německy píšících autorů.⁶ Mytizované České království v Celanově poezii dále zazní i v závěru básně *Gewieherte Tumbagebete* (*Řehtané modlitby tumb*) ze sbírky *Fadensonnen* (*Vláknitá slunce*) z roku 1968; a to dokonce v dialektálním označení „Bemen“ (správně: Böhmen).⁷

Jako druhou z básní, v níž Celan přímo reflektuje mimo jiné českou zkušenost své matky, je třeba jmenovat báseň s názvem *Wolfsbohne* (*Vlčí bob*). Z rozsáhlé básně citujme vybrané pasáže:

[...]
Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter

tat dir dort weh
mit ihrem Namen?

Mutter, dir
die du Wolfsbohne sagtest, nicht:
Lupine.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
meinem Gedicht.

Mutter,
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
Worten ging nach
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe,
auf der Flucht.
Mutter, es wohnten dort
Mörder.⁸
[...]

V překladu do češtiny:

[...]
Daleko, v Michajlovce, na
Ukrajíně, kde
mi ubili otce a matku: co
tam kvetlo, co
tam kvete? Která
květina, matko
tě tam bolela
svým jménem?

Matko, tebe
která jsi vždycky říkala vlčí bob, a ne:
lupina.

Včera
přišel jeden z nich a
zabil tě

5 Celan, P.: *Sněžný part*. Přel. L. Kundera. Odeon, Praha 1986, s. 102–103.

6 Báseň Ingeborg Bachmannové z roku 1964 (autorka navštívila Prahu!) do češtiny přeložila Michaela Jacobsonová a vyšla ve výboru z její poezie *Básně* (Erm, Praha 1997, s. 122). Motiv Čech u moře se dále objevuje např. v názvu eseje Hanse Magnuse Enzensbergera („Böhmen am Meer“, In: *Ach, Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, s. 449–500) a v názvu rané povídky Franze Fühmannova („Böhmen am Meer“, in: *Erzählungen 1955–1975*, Hinstorf, Rostock 1982, s. 283–318).

7 Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 239.

8 Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 455–457.

podruhé
v mé básni.

Matko,
matko, či
ruku jsem tiskl,
když odcházel jsem
s tvými slovy do
Německa?

V Ústí, říkávala jsi,
V Ústí nad
Labem,
na útěku.
Matko, bydleli tam
vrazi.⁹
[...]

Tato báseň, poprvé veřejně publikovaná až v roce 1997, má pozoruhodnou genezi i osud. Vznikla v období, v němž Celan pracoval na sbírce *Die Niemandrose* (přesně 21. 10. 1959), nicméně do ní autorem nebyla zařazena. Sám Celan v korespondenci s Nelly Sachsovou dokládá, že báseň byla napsána částečně jako reakce na odmítavou recenzi jeho sbírky *Sprachgitter* (*Mříže pro řeč*) z pera Gün-tera Blöckera. Ta byla otištěna v deníku *Berliner Tagesspiegel* a Celanovi se v ní m.j. vytýká přílišná abstraktnost a vnitřní prázdnota.¹⁰

Báseň *Wolfsbohne* tak za Celanova života mohlo číst jen několik jeho přátel. První z nich byla už na podzim roku 1959 básnířka Nelly Sachsová. O téměř deset let komentuje Celan báseň v dopise Franzí Wurmovi z 29. 4. 1968 takto:

Sie wissen ja, ich bin, auch von einem dreijährigen Böhmen-Aufenthalt meiner Mutter her – Resultat, u.a.: ‚es heißt nicht Lupine, es heißt Wolfsbohne‘ ... –, einigermaßen ‚angeböhmt‘.¹¹

Vždyť víte, jsem, rovněž kvůli tříletému českému pobytu mé matky – resultat, m.j.: ‚nejmenuje se to lupina, ale vlčí bob‘ ... –, jistou měrou ‚počeštěn‘.¹²

Slovo „Wolfsbohne“, regionální sudetoněmecké označení pro květinu vlčí bob mnoholistý (německy „Lupine“, i v češtině běžně jako „lupina“), používala Celanova matka od dob svého pobytu v Čechách a Celanovi se spojuje s idealizovanou představou země, k níž se cítí být – nejen – skrze tříletý tamější pobyt své matky příslušen. Současnost však vrhá na tuto představu stíny: „Matko, bydleli tam vrazi.“ „Wolfsbohne“ se Celanovi stává šifrou; jednou z mnoha šifer pro nevyslovitelnost minulosti; pro nepojmenovatelný, přesto stále pojmenovávaný rozpor mezi „Muttersprache“ (jazykem mateřským) a „Mördersprache“ (jazykem vrahů). Kromě proslulé *Todesfuge* (*Fugy smrti*) se ale například pouze v této básni vyskytuje slovo „Deutschland“, tedy Německo. Celan užívá konkrétní

zeměpisná označení zřídka, proto je nezvyklé i otevřené užití zeměpisných jmen jako Michajlovka či v kontrastu stojící Ústí nad Labem.¹³

Představu Čech ve spojení s matkou Celan promítá i do věnování, které vepsal do knižního vydání prózy *Gespräch im Gebirg* (*Rozhovor v pohoří*) Ludvíku Kunderovi, svému překladateli do češtiny: „... ve vzpomínce na Osvětim a Terezín, na Majdanek a Babyj Jar, ve vzpomínce na moji matku, která Čechy tak milovala, na mou matku, kterou usmrtili esesáci ...“¹⁴

Silný vztah Celana váže k – jím nikdy nenavštívené – Praze. Jistě i proto, že Praha byla osudovým městem Franze Kafky. Kafka nebyl jen autorem Celanem obdivovaným, ale oba autoři jsou v jistém smyslu literárně spřízněni, což nešlo ani literárním vědcům.¹⁵ S Kafkovými texty se Celan seznámil již za svého mládí v Černovicích, avšak výrazněji se s nimi konfrontuje až za svého bukureštského pobytu (květen 1945–prosinec 1947). Seznámil zde s nimi svého přítele Petre Solomona a přeložil do rumunštiny čtyři Kafkovy kratší povídky: *Vor dem Gesetz* (*Před zákonem*), *Der Ausflug ins Gebirge* (*Výlet do hor*), *Eine kaiserliche Botschaft* (*Císařské poselství*) a *Der Fahrgast* (*Pasažér*). Ozvuk druhé jmenované někteří badatelé spatřují ještě – přinejmenším v názvu – u Celanovy prózy *Gespräch im Gebirg* z roku 1959. Kromě toho Celan v Bukurešti psal v rumunštině (s výjimkou jedné psané německy) básně v próze, za jeho života nepublikované, které svým stylem nápadně připomínají Kafkovy krátké povídky.¹⁶ Známý je rovněž doporučující dopis Alfreda Margul-Sperbera, mentora německy psané literatury z Rumunska, určený rakouskému spisovateli Otto Basilovi, který Paul Celan přinesl s sebou z Bukurešti do Vídně. Margul-Sperber zde Celanovy básně označuje jako „jediný lyrický pendant díla Kafkova“.¹⁷

Celanův zájem o Kafku byl dlouhodobý a všestranný. Z počátku padesátých let je znám Celanův záměr napsat o Kafkově díle magisterskou práci (z níž se však žádná část nezachovala); Kafka je často zmiňován v korespondenci s Franzem Wurmem (viz níže) a o přetrvávajícím zájmu svědčí i Celanem vypisované kafkovsky zaměřené literárněvědné semináře na École normale supérieure z šedesátých let. Největší zdroj poznatků však v tomto směru představuje Celanova literární pozůstalost a především jeho knihovna (uloženo v Německém literárním archivu v Marbachu), jejíž položky dokládají soustavnost a intenzitu Celanova zaobírání se Kafkovým dílem.

Vcelku podrobně o všestrannosti vztahu obou spisovatelů vypovídá příslušný oddíl v celanovské monografii *Celan-Handbuch*, jejíž autoři vidí příčiny Celanovy fascinace Kafkou především ve dvou paralelách. Tou první je podobný vztah vlastní identity vzhledem k židovství – oba autoři pocházejí z židovských, téměř asimilovaných rodin a pro tvorbu i život obou je příznačné opětovné hledání, uvědomování si a pojmenovávání vlastních židovských kořenů. Druhou paralelu představuje srovnatelná situace jazyková – německý jazykový ostrov v českém, potažmo rumunském prostředí.¹⁸

13 Více k tématu viz také: Böttinger, H.: *Orte Paul Celans*. Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996, s. 136–137.

14 Munzar, J.: *Zur Aufnahme der Werke Paul Celans in Tschechien*. In: Müller, M., Cybenko, L. (Hg.): *Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918*. Litverlag, Wien 2009, s. 38, překlad RM.

15 Samozřejmě vedle dalších spojitostí se jmény jako Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl nebo Osip Mandelstam.

16 Autor celanovské monografie John Felstiner dokonce vyslovuje názor, že jediný z těchto textů psaný německy by se směle mohl vydávat za povídku Franze Kafky: Felstiner, J.: *Paul Celan. Eine Biographie*. Přel. H. Fliessbach. C. H. Beck, München 1997, s. 78.

17 Felstiner, J.: *Paul Celan. Eine Biographie*. Přel. H. Fliessbach. C. H. Beck, München 1997, s. 81.

18 Srov. May, M. – Großens, P. – Lehmann, J.: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2008, s. 304–308.

9 Překlad RM.

10 Více o okolnostech přijímání básně i k její interpretaci viz: Eshel, A.: *Blumen der Gersichte, Blumen der Erinnerung: Paul Celan und der postmoderne Diskurs*. In: *Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog*. Aufbau-Verlag, Berlin 2003, s. 129–145

11 Celan, P. – Wurm, F.: *Briefwechsel*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 142.

12 Překlad RM.

Dvě Celanovy básně pak lze číst téměř jako poctu Kafkově – a kafkovské – Praze. Tou první je text básně s názvem *Einem, der vor der Tür stand* ze sbírky *Die Niemandsrose*:

Einem, der vor der Tür stand, eines

Abends:

ihm

tat ich mein Wort auf –: zum

Kielkropf sah ich ihn trotten, zum

halb-

schürigen, dem

im kotigen Stiefel des Kriegsknechts

geborenen Bruder, dem

mit dem blutigen

Gottes-

gemächt, dem

schilpenden Menschlein.

Rabbi, knirschte ich, Rabbi

Löw:

Diesem

beschneide das Wort,

diesem

schreib das lebendige

Nichts ins Gemüt,

diesem

spreize die zwei

Krüppelfinger zum heil-

bringenden Spruch.

Diesem.

.....
Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi.

.....

Reiß die Morgentür auf, Ra - ¹⁹

Do češtiny básně kupodivu přeložena nebyla. Roku 1966 ovšem vyšla ve slovenském překladu Ivana Kupce:

Človeku, stojacemu pred dverami, jedného

večera:

tomu

som odhalil svoje slovo:

k najdúchovi videl som ho caso kráčať, ku

strápenému

bratovi, splodenému v zablätenej čižme

knechta, tomu

s krvavou

boho-

mocou,

čvirikajúcemu človečkovi.

Rabín, volal som do ochripnutia, rabín

Löw:

Tomu

obrež slovo,

tomu

zapiš živú

ničotu do mysle,

tomu

roztiahni dva

zmrzačené prsty k spáso-

nosnému výroku.

Tomu.

.....
Probuchni aj dvere večera, rabín.

.....

Roztvor dvere rána, ra - ²⁰

Báseň už v titulu odkazuje na Kafkovu známou povídku *Vor dem Gesetz*, jejíž motivy se zde proplétají s pražskou legendou o Golemovi. Pražský rabi Löw podle této legendy Golema stvořil, aby chránil Židy před pogromy – a jako takový je zde vzýván. Zároveň není možné přejít skutečnost, že Celanův otec se jmenoval Leo – tedy lev, německy Löwe. Jedná se o typický Celanův text, který ani ve skrytých náznacích nevede k jednomu řešení, k jedné odpovědi na otázky, které básně čtenáři překládá.

Zejména Praha židovská se ozývá i v básni *In Prag (V Praze)* ze sbírky *Atemwende (Jiný dech)* vydané roku 1967:

In Prag

Der halbe Tod

großgesäugt mit unserm Leben,

lag aschenbildwahr um uns her –

auch wir

tranken noch immer, seelenverkreuzt, zwei Degen,

am Himmelssteine genäht, wortblutgeboren,

im Nachtbett,

größer und größer

wuchsen wir durcheinander, es gab

keinen Namen mehr für

das, was uns trieb (einer der Wieviel-

und dreißig

19 Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 141–142.

20 Celan, P.: *Piesok z urien*. Přel. I. Kupec. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1966 s. 148–149.

war mein lebendiger Schatten,
der die Wahnstiege hochklomm zu dir?),

ein Turm,
baute der Halbe sich ins Wohin,
ein Hradschin
aus lauter Goldmacher-Nein,

Knochen – Hebräisch,
zu Sperma zermahlen,
rann durch die Sanduhr,
die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend
wider die Zeit, auf den Plätzen.²¹

Překlad Ludvíka Kundery:

V Praze

Poloviční smrt,
odkojená naším životem,
ležela jako popelný obraz kolem nás –

i my
pořád ještě jsme pili, zkřížené duše, dva kordy,
přišité na nebeských kamenech, zrozené z krve slov
v nočním lůžku,

víc a víc
jsme navzájem prorůstali, nebylo
už žádné jméno pro to,
co nás pohánělo (jeden z těch
kolik-a-třiceti
byl můj živoucí stín,
a vyšplhal po schodech šílenství k tobě?),

jako věž
postavila se ta poloviční smrt Někam,
jako Hradčany
ze samých zlatnických záporů,
hebrejšťina kostí,
rozemletá na sperma,
protékala písečnými hodinami,
jimiž jsme proplouvali, dva sny teď, zvonící
proti času, na náměstí.²²

Tuto báseň Celan napsal již na podzim roku 1963. V úvodních verších lze vyčíst aluzi na *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Zápisky Malta Lauridse Brigga*) původem pražského básníka Rainera Maria Rilka. Celan však líčí především Prahu v období vlády císaře Rudolfa II., který do Prahy

svolal alchymisty. Ti žili na Hradčanech, ve Zlaté uličce (německy Alchimistengasse). Nejslavnějším zdejším obyvatelem je však dnes bezesporu Franz Kafka – v č.p. 22 měl od listopadu 1916 do srpna 1917 od své sestry Ottly k dispozici pronajatý byt.

Věřím, že se podařilo ukázat, že Paul Celan měl k Česku a zejména k Praze vztah, který sám označuje jako „fixace na Čechy na několika úrovních“. Pokud se podařilo představit různost podob této fixace, jejich příčiny a zejména jejich zachycení v konkrétních básních, splnil tento stručný nástin problematiky svůj účel.

Tato stať vznikla v rámci grantu ESF Bohemistika: obor pro III. tisíciletí.

Literatura

Böttinger, H.: *Orte Paul Celans*. Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996.

Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Celan, P.: *Piesok z urien*. Přel. I. Kupec. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1966.

Celan, P.: *Sněžný part*. Přel. L. Kundera, Odeon, Praha 1986.

Celan, P. – Wurm, F.: *Briefwechsel*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Felstiner, J.: *Paul Celan. Eine Biographie*. Přel. H. Fliessbach. C. H. Beck, München 1997.

Chalfen, I.: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.

Kafka, F.: *Die Erzählungen*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Kafka, F.: *Proměna a jiné povídky*. Přel. V. Kafka. Československý spisovatel, Praha 2009.

May, M. – Großens, P. – Lehmann, J.: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2008.

21 Celan, P.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 194.

22 Celan, P.: *Sněžný part*. Přel. L. Kundera. Odeon, Praha 1986, s. 128–129.

K literární tvorbě spisovatelů řecké národnostní menšiny v Československu a České republice

Praxitelise Makrise a Sotirise Joanidise

Libor Martinek

Současní řečtí spisovatelé žijící v oblasti Jeseníků, které představují region vzniklý přirozeně, s ohledem na své geografické, ekonomické a politické postavení na česko-polském pohraničí, a jehož specifikem je to, že byl osídlen až do konce 2. světové války početnou skupinou německého obyvatelstva, reprezentují příslušníky inteligence národnostní menšiny. Řecká komunita se v plné míře integrovala do života poválečného Československa a uplatnila se rovněž v kulturním životě našeho národa, a to v oblasti hudby, výtvarného umění, ale i literatury, přičemž si zachovala a nadále si zachovává své národní řecké povědomí. Občané řecké národnosti tvoří početně zanedbatelnou složku obyvatelstva českého státu dnes ještě výrazněji než v uplynulých desetiletích. Podle výsledků sčítání lidu z roku 1991 jich u nás žilo pouze necelých tři a půl tisíce osob.¹ Problematika řecké diaspor v Československu delší dobu vzbuzovala a nadále vzbuzuje zájem veřejnosti u nás i v cizině, především v samotném Řecku. Nechceme se zde zabývat v této souvislosti problematikou etnografickou, etnologickou a čistě historickou, neboť to není cílem našeho příspěvku, proto odkazujeme na dosud publikované práce,² nicméně tyto práce pro nás představují pomocný materiál literárněhistorického výzkumu, bez něhož bychom se stěžii obešli, stejně jako jsou cenná vzpomínková díla pamětníků a dobového tisku

- 1 Podle výsledků sčítání obyvatelstva k 3. 3. 1991 žilo v České a Slovenské Federativní republice 3444 obyvatel řecké národnosti, z toho 3379 v České republice (0,02 % obyvatelstva) a jen 65 na Slovensku. Viz Srb, V.: Národnost obyvatelstva v Československu k 3. 3. 1991 a poválečné trendy národnostní asimilace. In: *Slezský sborník*, 91, 1993, č. 1–2, s. 118. Týž: Demografické a ekonomické charakteristiky obyvatelstva České republiky podle národností k 3. 3. 1991. In: *Slezský sborník*, 92, 1994, č. 1, s. 48–58. (Z 3379 Řeků, kteří se v roce 1991 přihlásili v České republice k řecké národnosti, mělo státní příslušnost českou 1043 osob, 10 slovenskou a 2326 jinou, převážně řeckou.)
- 2 Je třeba poukázat především na etnografické a etnologické práce, např. Botu, A.: *Etnografické studium Řeků v ČSSR*. Diplomová práce. KEF FF UK Praha, nedatováno; táž: Řecká etnická skupina v Československu. In: *Český lid*, 69, 1982, č. 1, s. 47–51; Danelidu, S. – Mañas, J.: Řecká rodina v českém prostředí. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 3 (Etnické procesy v novoosídleném pohraničí – Dělnictvo v etnických procesech, sv. 2.). Praha 1986, s. 151–161; Heroldová, I.: Imigranti z Řecka v českém pohraničí. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 6 (Etnické procesy), Praha, ÚEF ČSAV 1978, s. 11–28; Matějová, V.: Národnostní poměry na Jablonecku po roce 1945. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 2 (Etnické procesy v novoosídleném pohraničí – Dělnictvo v etnických procesech, sv. 1), Praha 1986, s. 61–72; Otčenášek, J.: Řecká národnostní menšina v České republice dnes. In: *Český lid*, 85, 1998, č. 2, s. 147–. Z novější historické literatury lze odkázat zejména na práci Pavla Hradečného (Hradečný, P.: *Řecká komunita v Československu. Její vznik a počáteční vývoj (1948–1954)*. i materiály Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, sv. 6, Praha 2000). Problematice vzniku řecké a slavomakedonské diaspor v Československu věnoval pozornost také Ivan Dorovský (Dorovský, I.: Ještě to není minulost: Čtyřicet let od evakuace dětí z Řecka. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Řada C: Historická řada [dále jen SPFFBU, C], 35, 1988.). Doslovný text tohoto příspěvku Dorovský publikoval též pod pozměněným názvem „Pro nás to není minulost“ ve své další práci *Ve snu se stále vracím domů* (Brno 1993, s. 3–16). Ke zmíněné látce se Dorovský posléze znovu vrátil v knize *Makedonci žijí mezi námi* (Masarykova univerzita, Brno 1998) v části nazvané „Jeden lidský věk mimo domov“ (s. 203–265).

pro dokreslení dobového kontextu vzniku řecké a slavomakedonské diaspory v Československu. Přítomnost příslušníků této diaspory u nás se odrazila také v české literární tvorbě, například v básních Ivana Skály, Marie Pujmanové či Vlastimila Maršíčka, nebo v románové kronice Viléma Nového *Mezi bílým a černým* (Praha 1984) a rovněž v literární produkci autorů řeckého původu – například v novelách Petronise Cironise (Tsironise) *Děti Helady* (Plzeň 1976) a *Cizinci bez pasu* (Rokycany 1994) a v novele krnovského spisovatele Praxitelise Makrise *Děti vyděděnců* (Ostrava 1986). Kombinací literatury faktu a beletrie jsou knihy Lysimachose Papadopulose³ *Pedia tis thyellas – Děti bouře* (Praha, Nemesis 1998) a *Nostimon Hémar – Den návratu* (Praha, Nemesis 1999), které jsou důležitým a cenným pramenem poznání historie emigrace z Řecka z let 1948–1950, historie vzniku a vývoje řecké menšiny u nás, životních příběhů některých emigrantů i historie naší země. Početnější jsou kapitoly faktografického a publicisticko-dokumentaristického rázu, prokládané kapitolami laděnými spíše beletristicky, krátkými vyprávěními založenými na autorových životních zkušenostech a vzpomínkách dalších řeckých emigrantů. Obě publikace obsahují originální řecký text a český překlad, o němž se Marián Sloboda domnívá, že není vydařený, může způsobit nedorozumění a doporučuje přihlížet k řeckému originálu.⁴

V naší studii s ohledem na výše řečené soustředujeme pozornost především na tvorbu dvou spisovatelů řecké národnosti žijících v oblasti Jeseníků. Konkrétně se budeme věnovat literárnímu dílu Sotirise Joanidise z Rejvízu a Praxitelise Makrise z Krnova. Považujeme však za nezbytné naznačit aspoň v hrubých obrysech problematiku utváření řecké komunity v Československu, neboť jde o nepominutelné podloží k badatelské syntéze literárněhistorického výzkumu a k literárněkritické práci.

Proces utváření řecké komunity u nás započal po komunistickém puči v únoru 1948 a totálním začleněním země do sovětského bloku, které přineslo i výraznější změnu do poměru Prahy vůči občanské válce v Řecku. Tehdy se vytvořily podmínky pro přijetí vlny řeckých imigrantů v důsledku likvidace komunistického pokusu o zvrát poměrů v zemi a odchodu zhruba jednoho sta tisíc obyvatel Řecka do ciziny. Jednou z forem pomoci Prahy řeckému komunistickému povstání bylo i převzetí většího počtu dětí, které se komunisty řízená „prozatímní vláda svobodného Řecka“ rozhodla odsunout do spřátelených zemí ze severních oblastí, nacházejících se pod její kontrolou.⁵ V době od dubna

1948 do léta 1949 se Československo stalo cílovou stanicí pro téměř 3900 dětí z Řecka. Po porážce komunistického povstání v Řecku k nám přijelo v posledních měsících roku 1949 a na začátku roku 1950 spolu s dospělými emigranty ještě 1321 dětí. Československo se v tomto směru zařadilo mezi komunistickými zeměmi na třetí místo za Jugoslávii a Rumunsko.⁶ Vývoj vnitrořeckého ozbrojeného konfliktu od počátku léta 1949 naznačoval, že země sovětského bloku včetně Československa nezůstane pouze místem pobytu dětí evakuovaných z Řecka, ale že se stanou cílovou stanicí nové, ještě větší vlny řeckých přistěhovalců, která zahrne různé skupiny dospělého řeckého a slavomakedonského obyvatelstva. Pro umístění řeckých emigrantů byly již v létě 1949 vyhlédnuty souvislé skupiny odlehlých pohraničních obcí a osad v severomoravských okresech Jeseník a Krnov a v okrese Žamberk v severovýchodních Čechách. Tato místa osídlená dříve převážně obyvatelstvem německé národnosti měla být ještě před příchodem Řeků uvolněna od většiny jejich tehdejších obyvatel, tj. od zbylých Němců, kteří zde zůstali po odsunu, od zahraničních zemědělských dělníků – Bulharů a Rumunů, případně i od českých reemigrantů. Oněch oblastí neměla československá strana nadále využívat ani pro rekreační účely. Dané rozhodnutí se opíralo o dohodu mezi vedením KSČ a KS Řecka, jež vycházela vstříc přáním řeckých komunistických vůdců, kteří vyslovili požadavek, aby příslušníci řecké emigrace – s ohledem na to, že z 90 % pocházeli z řad venkovského obyvatelstva severního a severozápadního Řecka – byli hromadně soustředěni do některé ze zemědělských a pastvinářských oblastí přibližně obdobného horského typu, kde by mohli vytvořit souvislé enklávy řeckého osídlení, jež by byly pod jejich přímou správou a řízením. O tom, že pro hromadné usídlení řecké emigrace bylo vybráno právě Krnovsko, Jesenícko a Žamberecko, rozhodlo více okolností. Všechny tři okresy, respektive jejich horské oblasti, byly poměrně značně izolované od městských center a větších komunikačních uzlů, ve vzdáleném, ale přitom relativně bezpečném pohraničí v nevelké vzdálenosti od hranic spřáteleného Polska, v prostoru, který se jevil jako nejvhodnější z hlediska bezpečnosti a utajení před „slíděním západních špionážních centrál“. Všechny tři regiony byly velmi řídké osídleny. Navíc v nich existoval větší počet zcela či částečně opuštěných vesnic a obcí, z nichž byla vysídlena značná část jejich dřívějších obyvatel německé národnosti a do nichž bylo možno s relativně nejmenšími komplikacemi koncentrovat větší skupiny nových obyvatel.

Celkový počet řeckých a slavomakedonských běženců přijatých Československem v rámci „akce dospělých“ hromadně z Albánie a Jugoslávie a individuálně i z jiných zemí činil (na konci roku 1949) 7693 osob. Spolu s 3875 dětmi, evakuovanými k nám od dubna 1948 do září 1949 v rámci „dětské akce“, u nás k 1. lednu 1950 pobývalo více než 11 550 řeckých a slavomakedonských uprchlíků. V politických okresech Žamberk, Jeseník a Krnov se k září 1951 nacházelo přes 4500 osob, přičemž ve 14 obcích v okrese Žamberk bydlelo, případně pracovalo 458 osob, ve 27 obcích v okrese Jeseník 1911 osob, ve 23 obcích v okrese Krnov 2153 osob. K 1. prosinci 1952 žilo na území Československé republiky asi 12 150 osob řecké politické emigrace, z toho asi jedna čtvrtina Makedonců. Postupně počet příslušníků řecké menšiny u nás klesal, zejména vlivem odchodu části řeckých občanů zpět do vlasti. K nejmasovějším odchodům do Řecka došlo počátkem 80. let, kdy reemigrovalo asi 2500 osob.⁷

O vzniku a vývoji řecké menšiny u nás – lingvistické i nelingvistické aspekty, *Češtinář. Zpravodaj Ústavu českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové*, 11, 2000/2001, č. 4, s. 112–119 a č. 5, s. 148–159).

6 První zprávu o příjezdu řeckých dětí do Československa přinesl deník *Mladá fronta* ze dne 1. 4. 1948 v článku „Deset tisíc dětí přijede do ČSR“, který pod značkou „ok“ napsal Oldřich Křišťofek. V následujících dnech, týdnech a měsících o této otázce podobně referovaly i další deníky a časopisy.

7 Srov. Otčenášek, J.: Řecká národnostní menšina v České republice dnes. In: *Český lid*, 85, 1998, č. 2, s. 157. L. Papadopulos tvrdil, že k hromadnému odchodu došlo v souvislosti s převedením důchodů do Řecka v letech 1985–1990. Celkem odešly tři čtvrtiny emigrantů. Je třeba počítat i s odchodem velké části Makedonců do Makedonské republiky SFR Jugoslávie po roce 1956, kdy se po XX. sjezdu KSSS zlepšily vztahy mezi Jugoslávií

3 L. Ch. Papadopoulos byl členem odboje, vojákem ELASu (= Ellinikos laikos apelevtherotikos stratos – Řecké lidové osvobozené vojsko) a pak DSE (= Dimokratikos stratos tis Ellados – Demokratická armáda Řecka). V době, kdy jako politický emigrant opouštěl svou vlast, mu bylo 33 let, byl přímým účastníkem a svědkem emigrace. Povoláním byl učitel, po příchodu do Československa zastával důležité funkce v několika organizacích řeckých emigrantů. Pracoval i v řeckém vysílání rozhlasové stanice Praha Československého rozhlasu, školil pedagogy pro výuku řeckých dětí v emigraci, učil novořečtinu na Státní jazykové škole v Praze, přeložil několik děl české literatury do řečtiny i novořecké literatury do češtiny – stal se významnou osobností řecké emigrace u nás.

4 Sloboda, M.: „Až bude v Řecku mír, vrátíme se domů“: O vzniku a vývoji řecké menšiny u nás – lingvistické i nelingvistické aspekty. *Češtinář. Zpravodaj Ústavu českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové*, 11, 2000/2001, č. 4, s. 112–119 a č. 5, s. 148–159.

5 Odsun dětí z Řecka do komunistických zemí je v dosavadní literatuře interpretován velmi různorodým, často diametrálně odlišným způsobem. Zahraniční a domácí literatura k tomuto tématu je citována ve zmíněné práci . Hradečného (Hradečný, P.: *Řecká komunita v Československu. Její vznik a počáteční vývoj (1948–1954)*. i materiálu Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, sv. 6, Praha 2000.), její autor se příchodu dětí z Řecka podrobně věnuje v kapitole „Příchod dětí do Československa – únos nebo záchrana?“ (s. 24–37). Z literatury k danému tématu vydané u nás připomínáme alespoň rovněž zmíněnou práci I. Dorovského (Dorovský, I.: Ještě to není minulost: Čtyřicet let od evakuace dětí z Řecka. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Řada C: Historická řada, 35, 1988) a zmíněnou knihu L. Ch. Papadopulose *Pedia tis thyellas – Děti bouře*, Praha 1998, jenž je rovněž autorem knihy týkající se řecké emigrace u nás obecně, tedy i dospělých osob, *Nostimon Hémar – Den návratu*, Praha 1999. K tomu srov. studii M. Slobody (Sloboda, M.: „Až bude v Řecku mír, vrátíme se domů“:

Řečtí uprchlíci usídlení v horských vesnicích ovšem využívali jakékoliv příležitosti k přestěhování se do měst, především do průmyslových center, a k získání zaměstnání zde, což nepřineslo žádnou podstatnou změnu do životní úrovně příslušníků řecké komunity v Československu, která zůstávala mimořádně nízká, hluboko pod standardem československých občanů. Nejcharakterističtějším rysem života řecké komunity u nás byla po dlouhou dobu její izolovanost od okolního českého prostředí. Kromě komunikačních obtíží, vyplývajících ze vzájemné neznalosti jazyků, velké rozdílnosti v tradicích, ve způsobu života a v životní úrovni, to byla zmíněná povaha řeckého osídlení u nás. O vznik tohoto stavu se však zasloužily samy komunistické reprezentace obou zemí.

Stranické vedení KS Řecka pro Československo, které bylo zároveň i politickým vedením celé emigrace, sídlilo v Jeseníku. Zde se nacházela i redakce a tiskárna časopisu *Agonistis* („Bojovník“), jehož vydávání započalo v roce 1950. *Agonistis* vycházel nejprve jednou, později dvakrát týdně, v nákladu 3000 výtisků a v rozsahu 4 stran (jedna z nich – *Borec* – byla v makedonštině). Pracovníci řecké tiskárny v Bukovicích u Jeseníku byli ve stavu zaměstnanců národního podniku Svoboda – Rudé právo. K ideologickému ovlivňování příslušníků řecké komunity u nás sloužily jeho politickému vedení další tiskoviny – periodické *Zprávy*, jež vycházely rovněž dvakrát týdně v nákladu 2800 výtisků a v řeckém jazyce. Zaznamenávaly zejména hlavní informace zveřejňované exilovou stanicí „Svobodné Řecko“, jež vysílala z rumunského území. Dále časopisy a propagační publikace, k nimž patřil například teoretický měsíčník *Neos kosmos* („Nový svět“), časopis pro ženy *I foni tis ginekas* („Hlas ženy“) a mládežnická periodika *O Eponitis* (od zkratky EPON – Jednotná všeřecká organizace mládeže) a *Ta Etopula* („Orlíci“). Největší počet exilových publikací vycházel v řeckém exilovém nakladatelství Nea Ellada („Nové Řecko“) se sídlem v Bukurešti (místo vydání se v knihách neuvádělo kvůli utajení). V rámci Československého rozhlasu byla v roce 1950 založena řecká redakce, která zajišťovala několik kratších relací (v celkové délce 75 minut). Jedna z nich byla vysílána i v makedonštině.⁸ Vedle toho byl pro vysílání v řečtině vyhrazen čas v programu stanice Praha Československého rozhlasu a v programech rozhlasových stanic v Moskvě, Londýně aj. Uvedené řecké a makedonské texty byly velmi využívány, protože emigranti, kteří nerozuměli řeči obyvatel země, do níž přišli, se z nich dozvídali informace o situaci ve své vlasti, do které se toužili co nejdříve vrátit.

Řecká menšina žijící po válce v Československu se musela vyrovnávat s mnoha společenskými i kulturně-politickými tlaky, jež výrazně podmiňovaly její kulturní vývoj, a s mocensko-politickými zásahy, jež kulturní vývoj deformují. Spisovatelé řecké menšiny se tedy vyrovnávali s problémy uměleckého a společenského prostředí, do něhož vstupovali, a které pochopitelně podmiňovalo i procesy sémiotizace jejich literárních děl.

Příznačné je, že řečtí spisovatelé z Jeseníků, reprezentovaní Praxitelisem Makrisem a Sotirisem Joanidisem, píší svá díla česky.⁹ Sotiris Joanidis se jako devítiletý chlapec po příjezdu do Československa ocitl nejprve ve sběrném domově pro řecké děti v Kyselce u Karlových Varů. V prvních letech, před příchodem dospělých, byl velký nedostatek řeckých učitelů v těchto domovech, proto vyučovaly i vy-

chovatelky, které přijely spolu s dětmi, nebo starší děti třeba jen se základním vzděláním, doškolené na pedagogických kurzech. Situace se zlepšila v roce 1950 příchodem dospělých řeckých emigrantů, mezi nimiž bylo i několik učitelů z povolání a absolventi řeckých „gymnází“ (středních škol obecně). Vyučování začalo už v roce 1948, přestože vedle učitelů chyběly i učebnice, které se posléze podařilo získat prostřednictvím Výboru „Pomoc dítěti“ (Epitropi „Voithia pros to pedi“) a řeckého exilového nakladatelství Nové Řecko. Vedle Nového Řecka vydávalo od roku 1957 učebnice pro děti z Řecka i polské nakladatelství Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych („Státní závody pedagogických nakladatelství“) se sídlem ve Varšavě (místo vydání se v knihách rovněž neuvádělo). Učebnic a knih pro potřeby škol a emigrantů byl údajně dostatek.¹⁰ Řecké a makedonské děti, které k nám přijely, byly ze šedesáti procent ngramotné. Česky se naučily hlavně poté, co začaly dojíždět do škol v českých (moravských, slezských) obcích a stýkat se s českými dětmi. Československé státní orgány i řecké emigrantské orgány a samotní emigranti doufali, že se budou moci do Řecka brzy vrátit. Začátkem 50. let se ukázalo, že brzký návrat očekávat nelze a že se pobyt emigrantů z Řecka v Československu značně prodlouží. V důsledku toho odpovědnost za výchovu dětí převzalo od řeckých emigrantských orgánů MŠ ČSSR. S tím souvisela důležitá změna ve výuce dětí: od školního roku 1951–1952 začaly řecké a makedonské děti chodit do českých škol. Ve větších městech jako Jeseník, Krnov, Šumperk, Bohumín, Trinec, Karviná, Praha, Brno, Vrbno pod Pradědem existovaly, případně existují dodnes „řecké školy“.¹¹ Řečtina se vyučuje v Praze na Státní jazykové škole, ve Školské 15 a ve Spálené 33. Veřejnosti přístupná Řecká knihovna se nachází v Krakovské 22, kde získala řecká obec prostory pro své aktivity. Novořečtinu přednáší prof. Růžena Dostálová jako volitelný předmět na FF UK a přednáší také na FF MU, kde je novořečtina samostatným oborem (v Praze je tento obor už několik let uzavřen). Díky umožnění získání vysokoškolského vzdělání nadaným řeckým a makedonským dětem brzy u nás vzniká řecká a slavomakedonská inteligence.¹² Díky řeckým emigrantům vyšlo u nás několik menších překladových slovníků, gramatické a konverzační příručky, překlady z novořecké literatury nebo novořecké překlady děl české literatury, vysokoškolská skripta apod. Nově vyšla obsáhlá vysokoškolská učebnice novořečtiny a připravováno je vydání této učebnice pro samouky.¹³

nejmladší generace: lidé narození v 70. letech a později; dobrá znalost řečtiny klesá i v čistě řeckých rodinách, děti „řecky rozumějí, jsou schopny i jednoduše mluvit“, psát neumějí. Češtinu znají a česky mluví dobře, protože prošly systémem českého školství.

(Otčenášek, J.: Řecká národnostní menšina v České republice dnes. In: *Český lid*, 85, 1998, č. 2, s. 147–.)

10 Srov. Sloboda, M.: „Až bude v Řecku mír, vrátíme se domů“: O vzniku a vývoji řecké menšiny u nás – lingvistické i nelingvistické aspekty, *Češtinář. Zpravodaj Ústavu českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové*, 11, 2000/2001, č. 5, s. 150; k obsahu některých učebnic, zejména makedonských, srov. Dorovský, I.: *Makedonci žijí mezi námi*. univerzita, Brno 1998.

11 V Krnově vede řeckou školu pan Stefanis Simichanidis.

12 Autor tohoto příspěvku se při svém studiu na SPgŠ v Krnově setkal se dvěma pedagogy řecké národnosti Lefterisem Bazakasem (ruština) a Anastazií Sideridu (dějepis). Podobně na dalších školách (včetně základních uměleckých) v okrese Bruntál působilo několik učitelů z řad řecké menšiny.

13 Podobně tomu bylo i v sousedním Polsku, kde se o řadu publikací tohoto typu zasloužil řecký emigrant Nikos Chadzinikolau (narodil se v roce 1935 v obci Trifilii, jeho rodokmen pochází z Delf) žijící trvale v Poznani. Spoluredigoval týdeník *Dimokratis* („Demokrat“), který vycházel v Polsku pro občany řecké národnostní menšiny. Je stálým spolupracovníkem řeckých literárních časopisů *Pneumatiki Zoi* („Duševní život“), *Doma* („Podkroví“) a *Pangosmia Sinergasia* („Mezinárodní spolupráce“), kde umisťuje své překlady z polské literatury a články o literatuře, kultuře a osvětě. Napsal i první polsko-řecký slovník (vyšel ve Wroclawi v roce 1953) a je autorem první příručky polsko-řecké konverzace. Nesporným vrcholem jeho dosavadní překladatelské aktivity je první překlad v polské historii Homérovy *Iliady* ze starořečtiny. Vydal kolem sta publikací, je autorem třiceti sbírek poezie, dvou románů, literárněhistorické práce o dějinách řecké literatury, první tohoto druhu v Polsku: *Literatura nowogrecka 1453–1983* (1986). Vydal také *Mity greckie*. Založil Sdružení řecko-polského a polsko-řeckého přátelství, uváděl zpěváky Paulose Raptise a Eleni, byl poradcem inscenování opery M. Theo-

a Sovětským svazem, a v 60. letech (vlivem kroků jugoslávské vlády podporující odchod řeckých Makedonců z Československa do SFRJ a také proto, že do Řecka Makedoncům zpravidla nebýval povolen).

8 V makedonštině tato stanice vysílala od června 1952 do prosince 1955. Srov. ý, I.: *Makedonci žijí mezi námi*. univerzita, Brno 1998, s. 238.

9 Pokud jde o jazykovou kompetenci emigrantů, J. Otčenášek dělí řecké emigranty do čtyř generačních skupin: stará generace: lidé narození na řecky mluvících územích v období do druhé světové války; „česky se příliš dobře nenaučili“; střední generace: lidé, kteří do Československa přijeli jako děti; jejich rodným jazykem je řečtina, kterou stále znají a kterou stále mluví dobře; naučili se ještě česky a rusky; mladší generace: lidé narození v 50. a 60. letech; u velké většiny je řečtina rodným jazykem, čeština „druhým rodným jazykem“;

Spisovatel řeckého původu žijící v Jeseníkách Sotiris Joanidis se narodil 1. ledna 1939 v malé horské obci Glikoneri na severu Řecka.¹⁴ Odtud v červenci 1948 odešel spolu se svými třemi sourozenci do Československa. V letech 1948–1955 pobýval v různých dětských domovech vyčleněných pro řecké děti (například Lesná u Varnsdorfu, Kyselka u Karlových Varů, Velichov, Bílá Voda, Loučná nad Desnou či Chrastava u Liberce). R. 1955 odešel ke svým rodičům na Rejvíz, kde žije dosud. Nejprve pracoval jako dřevorubec a po absolvování Lesnické mistrovské školy ve Strážnici zastával od roku 1963 funkci lesníka. Své vzdělání si rozšířil vystudováním gymnázia v Jeseníku (maturoval v roce 1969 ve svých třiceti letech). V roce 1990 byl přeložen na místo technika těžebního a odvozního střediska ve Zlatých Horách a v dubnu téhož roku byl poslán do Plzně, kde organizoval polomovou brigádu. Z polejí Rejvíz odešel v roce 1992 k soukromé firmě na těžbu dřeva a poté krátce působil jako vedoucí pily v Bukovicích. Od roku 1999 je v důchodu. O jeho osudu se píše v knize *Děti neklidné Evropy* historik Tomáš Knopp a je uveden i ve sborníku *Sudetské osudy* (Domažlice, Nakladatelství Českého lesa, 2006).

V současné době vede penzion Rula na Rejvízu, založil vlastní knižní vydavatelství RULA, věnuje se regionální historii,¹⁵ sbírání a upravování pověstí a bájí z Rejvízu a jeho okolí¹⁶. Inspirovala ho osobnost rejvízského faráře Jeronýma Pavlíka, který zde žil v letech 1894–1938. Vedl zdejší kroniku a napsal německy i dějiny Rejvízu, které pak Joanidis ve spolupráci s místními učiteli němčiny přeložil do češtiny. Svůj humoristicky laděný soubor povídek a črt z mysliveckého a loveckého života nazval *O lovech a lovcích* (1999) s podtitulem *25 let režijní myslivosti*. Svěžím jazykem obohaceným o myslivecký slang zde mapuje události rejvízského revíru v letech 1968–1992. Žánrově se tato kniha řadí k inzitní lidové tvorbě a autor nemá vyšší umělecké beletristické ambice.¹⁷ V úvodu knihy autor stručně seznamuje čtenáře s lokalitou Rejvízu a s dějinami myslivosti. Publikace má být podle Joanidise „vzpomínkou na ztracené zlaté časy české myslivosti“¹⁸. V těchto svérázných sondách do života rejvízského polejí, v nichž se autor mimo jiné pokusil přiblížit základy myslivecké nauky, etiky a zvyků, si nepochybně přijdou na své jak milovníci slovní komiky a chlapského humoru, tak příznivci prózy s přírodní tematikou, kterým autor zejména v posledním vyprávění o králi jeseníckých hvozdu přichystal poeticky laděný čtenářský zážitek. Joanidis je příležitostným básníkem, avšak tato jeho tvorba zatím zůstává v rukopise. Překládá z novořečtiny a ze starořečtiny (převodl do prózy celou *Odysseu* a *Iliadu*, aby si je v češtině mohly přečíst jeho synové Konstantinos a Apostolos, ale i další děti), svá převyprávění řeckých mýtů vydal knižně v podobě dobrodružného románu pod titulem *U všeho byl Odysseus, Od únosu krásné Heleny přes trójskou válku po jeho návrat do vlasti* (Zlaté Hory, RULA, 2009).

dorakise *Elektra* a muzikálu *Zorba*. Uvádí polské folklorní skupiny v Řecku. S velkým úspěchem vydal v Řecku *Baśnie polskie* („Polské pohádky“) a výběry z poezie polských nositelů Nobelovy ceny Wisławy Szymborské a Czesława Miłosze. Do polštiny přeložil mj. román Nikose Kazantzakise *Řek Zorba*, Sofoklova dramata *Antigona*, *Elektra*, *Král Oidipus* (1997), básně Sapfó, řecké aforismy, Ezopovy bajky, řecké mýty. S Nikosem Chadzinikolauem začala nová éra starořecké a novořecké literatury v Polsku. V redakci (a v českém překladu) L. Martinka vyšel česko-polsko-řecký výbor z poezie N. Chadzinikolaua (Chadzinikolaus, N.: *Poezie, Poezje, Ποιήματα*. 2003).

14 Vesnice leží vysoko v horách Gramos nedaleko albánských hranic.

15 Joanidis, S.: *Zlato a železo. Dějiny Horního Údolí, Dolního Údolí a Ondřejovic*. Rejvíz, b.r. vyd. [srpen 2001]. Týž: *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*. Rejvíz 2004. Týž: *Hřbitovy Zlatohorska*. Rula, Zlaté Hory 2005. Týž: *Pracující potoky*. Rula, Zlaté Hory 2007 (knihy je věnována vodním tokům, stavbám a vodnímu hospodářství).

16 Joanidis, S.: *Rejvíz a báje z okolí*. Rejvíz 1997, 2000; ýž: *Zlaté báje ze Zlatohorska*. Rula, Zlaté Hory 2007.

17 Ve vydavatelství Rula vydal S. Joanidis také monografii o jeseníckém malíři Janu Orlíkovi (2000) ve spolupráci se sochařem Romanem Borečkem, sbírku jeseníckého básníka Jaroslava Režného *Úmluva* (2000) a sbírku šumberského básníka Miroslava Kubíčka *Bloudivá blízkost* (Rejvíz 2002).

18 Joanidis, S.: *O lovech a lovcích*. Rejvíz 1999, s. 10.

Autor řeckého původu Praxitelis Makris se narodil 6. 10. 1953 již v Krnově do rodiny řeckých emigrantů. Nejdříve bydlel na vesnici. Po absolvování základní školy se vyučil tesařem v OSP Bruntál a byl postupně zaměstnán u několika krnovských podniků v různých dělnických profesích.

Jeho přirozený talent se probudil pod vlivem dobrodružné četby. Po dětských prozaických pokusech přešel k náročnější četbě a psal o tom, co dříve dobře poznal. V 70. letech začal zasílat povídky do časopisu *Československý voják*. Snad i díky radám z listárny časopisu se úroveň Makrisových textů zvyšovala. Spektrum obesílaných časopisů se rozšířilo. První povídka s názvem *Válka* vyšla v *Ahoj na sobotu* roku 1980. V 80. letech Makris začíná uveřejňovat vlastní povídky na stránkách periodického tisku (*Mladá fronta*, *Ahoj na sobotu*, *Československý voják*, *Nová svoboda* aj.). Dosud publikoval na třicet povídek v časopisech, včetně ukázky z rukopisu připravované novely *Výpověď*, á byla uveřejněna v *Československém vojákuv* roce 1987 vedle rozhovoru s autorem *Poslání spisovatele: Být stavitelem mostů mezi lidmi a národy*. V témže časopise vyšla i jeho povídka *Všechno nebo nic*. novoroční příloze *Mladé fronty* „Vikend“ se v roce 1985 objevila povídka *Silvestr*. V rubrice *Nové svobody* „Z tvorby členů literárního klubu“ při krajské pobožce SČS v Ostravě byla v roce 1987 zařazena povídka *Kavárna na rohu*. V povídce *Bez konce* otiskněné v téže rubrice nastiňuje složitou situaci syna řeckých emigrantů navrátilivšího se do Řecka, která svým námětem koresponduje s Makrisovou první knižně vydanou novelou. Ta vyšla pod názvem *Děti vydeděnců* rámci ediční řady *Obzory ostravského nakladatelství Profil* v roce 1986.

V novele Makris přinesl jisté tematické obohacení prózy 80. let 20. století zaměřením se na problematiku soužití Čechů a Řeků. Jde o příběh syna řeckých emigrantů Michala, který pracuje v závodě na protektorování pneumatik. Chodí s českou dívkou Janou, ale do manželství se mu nechce, i když má Janu opravdu rád a o sňatku chvílemi uvažuje. Navíc je stále více nucen k rozhodnutí, zda zůstane v zemi, v níž se narodil a která je jeho prvním domovem, nebo odejde do země svých otců, která mu je rodiči za domov označována – do Řecka. To ho láká svou cizokrajností a dočasně nedorozumění mezi oběma partnery ještě zvýrazní pocit nezakotvenosti. Michal si uvědomuje, že stejnému pocitu by byl vystaven i po příchodu do Řecka. Když se dozví, že Jana čeká jeho dítě, rozhodne se proti vůli rodičů zůstat tam, kde se narodil, a začíná budovat nový domov pro svou ženu a dítě. S tím jako by z něho spadlo trauma nezakořeněnosti. Tragická náhoda zapříčiní smrt Jany a po duševním otřesu se Michal nakonec rozhoduje přidat k odchodu rodičů do vlasti.

Vydání Makrisovy novely vzbudilo poměrně široký zájem u dobové literární kritiky, přičemž ohlasy, až na výjimku (J. Švandelík vytýkal knize především poněkud konvenční obraz závažného tématu), byly kladné.¹⁹ Pro svůj námět – složitě postavení řeckých emigrantů a jejich dětí v Československu – si novela dodnes podržela určitou uměleckou hodnotu z hlediska pronikavého zobrazení vztahu etnické minority k majoritě, otázky vztahu k vlasti původní a k vlastní tradici i k zemi, která

19 Urbanová, S.: Hledání domova. *Ostravský večerník*, 16. 6. 1986; Poláček, J.: Hledání domova. *Brněnský večerník*, 27. 6. 1986; Juga, S.: Mít svou rodnou vlast. *Nová svoboda*, 9. 7. 1986; ěk, Nadějná prvotina. *Československý voják*, 13. 7. 1986; Zítková, I.: Lidé bez vlasti. *Práce* [pražská mutace], 17. 7. 1986; Dorovský, I.: Domov dětí vydeděnců. *Rovnost*, 30. 7. 1986; Piša, V.: S kufrem v ruce. *Tvorba* (příloha Kmen), 1986, č. 29; Galík, J.: Dilema emigrantských dětí. *Literární měsíčník*, 1986, č. 9; Švandelík, J.: Děti vydeděnců (Konvenční obraz závažného tématu). *Kulturní rozvoj*, 3. 2. 1987; ěk, Poslání spisovatele: Být stavitelem mostů mezi lidmi a národy. *Československý voják*, 22. 4. 1987, č. 8, s. 52; mh, Děti vydeděnců. *Ostravský večerník*, 14. 7. 1987; Vlašín, Š.: Čtyři prozaické knihy z Ostravy. *Kulturní práce*, 1988, č. 16; Martinek, L.: Jubilující krnovský spisovatel. *Region – Krnovské noviny*, 24. 11. 1993; Garguláková, E.: Doslov. In: Praxitelis, M.: *Koho bohové milují*. Městská knihovna Krnov a Orfeus, klub přátel literatury v Krnově, Krnov 1994; Martinek, L.: Koho bohové milují. *Region – Krnovské noviny*, 19. 1. 1994, č. 3, s. 5; Martinek, L.: Praxitelis Makris [v rubrice Literatura našeho regionu], *Region – Krnovské noviny*, 1995, č. 39, s. 5; Martinek, Libor: Interetnické vztahy v české literatuře na Jesenícku. In: *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava 1997, s. 169–176.

se na dlouhá léta stala emigrantům domovem. S odstupem doby na tomto příběhu Řeka Michala (Michalise) a Česky Jany můžeme dále ocenit přesvědčivé zobrazení společenských poměrů v malém pohraničním městě, otevřenost autorského subjektu v rovině vyprávění příběhu, který v té době představoval závažné téma i z hlediska národnostní politiky státu, a zvláště v postoji příslušníka řecké národnostní menšiny ve vztahu k domovu starému i nově nabytému. Ostravský literární historik Libor Magdoň nejnověji hodnotí novelu jako příběh outsidera, „který cítí chlad v zemi, v níž se narodil, ale ve které pro svůj původ jen těžko shání práci, zároveň si neumí najít vztah k zemi, kam se má po letech vrátit se svými rodiči a kterou nikdy neviděl“.²⁰ Magdoňovo tvrzení můžeme doložit citátem z Makrisova díla:

„Vaše jméno?, Šachos. Michalis Šachos.“ Odložil péro, sundal brýle z nosu a pohlédl na mě. „Snad nejste Řek?“ „Jo. To vadí?“ „Ne! To ne!“ řekl rychle a nasadil si znovu brýle. Byl očividně zklamán. [...] „Víte, nerad bych přijal někoho, kdo by mi za krátký čas odešel. Vy teď všichni odjíždíte, a já tu potřebuji mladé a perspektivní pracovníky, kteří se nebojí pořádně makat. Chápete mě, ne? Plán je vysoký. Nemůžu si dovolit riskovat.“ „Já na odjezd nepomyslím.“ Musel jsem zalhat, protože od sedmdesátého čtvrtého, kdy v Řecku padla fašistická vláda černých plukovníků, bylo setsakramentsky těžké najít si dobrou práci. Najednou jsme přestali být perspektivní pracovníci. „Mohl bych vidět váš občanský průkaz?“ „Jistě,“ podal jsem mu ho. „Víte, nesmím zaměstnat cizince, kteří nemají prodloužený pobyt. Je to předpis.“ „To já mám,“ řekl jsem. Chtěl jsem se ho zeptat, co jsem já za cizince, když jsem se narodil tady a v životě jsem Řecko neviděl, ale raději jsem mlčel.“²¹

Kritice poněkud vadil „deus ex machina“ Makrisovy novely v podobě smrti hrdinky Jany, již autor vyřešil dilema zamýšleného návratu do vlasti svých předků. K tomu má výhrady i L. Magdoň: „Diktát civilistního přímočarého vyprávění umenšuje i zamýšlenou dějovou gradaci ve smrti Michalisovy české manželky a tragédii rychle překrývá poukazem na nutnost dalšího pokračování života.“²² Kvůli rodinnému neštěstí je tedy konec románu otevřený – vrátit se do vlasti otců, nebo ne?

Po roce 1989 se Makris jako prozaik výrazněji již neprojevil. Ve sporadicky otištěné povídkové tvorbě po roce 1989 opustil námětovou oblast prózy s pracovní a společenskou tematikou a přešel k žánru sci-fi v povídce *Koho bohové milují*.²³ Je to povídka o odpovědnosti rodičů přivádějících na svět své děti jen podle vlastního přání, pouze s dobrými předsevzetími, že dají svým dětem rodičovskou lásku, něhu a péči. Častokrát jim však chybí i taková základní předsevzetí. Kromě toho je autorem nastolována otázka, proč se děti rodí do světa války, zloby a nenávisti.

Jak už bylo naznačeno, řecká menšina v České republice je z mnoha aspektů zvláštní skupinou. Lze hovořit o „českými Řeky“ uvědomované „dvojí etnické identitě“, tj. o uvědomování si vlastního řeckého původu a zároveň vnímání České republiky jako svého (druhého) domova. Řekové se plně a úspěšně zapojili do společenského života, přičemž byly současně zachovány jejich národnostní vědomí, národnostní integrita a navíc byl uchován pocit národní příslušnosti. To se projevilo také dobrovolným masovým návratem do původní vlasti, ale i tím, že navrátilci vzpomínají na Československo a Českou republiku v dobrém jako na svou druhou vlast a rádi se sem krátkodobě vrací. Co se týká „českých Řeků“, kteří u nás zůstali, etnologové předpokládají jejich postupnou asimilaci a snižování počtu příslušníků řecké národnostní menšiny u nás. Avšak v současnosti především v Praze dokonce

mírně vzrůstá počet obyvatel řecké národnosti, neboť vedle řeckých podnikatelů je ve městě i mnoho řeckých studentů, kteří nejsou potomky emigrantů, ale jsou to Řekové narození v Řecku.²⁴ Někteří řečtí podnikatelé a studenti zůstávají z nejrůznějších důvodů v České republice, nacházejí tu české partnerky, usazují se a zakládají rodiny. Důvodem, proč v místech, kde dříve existovala početná řecká komunita, zůstali ve větší míře obyvatelé hlásící se k řecké národnosti, byla mnohdy skutečnost smíšených řecko-českých manželství, která dnes dokonce převládají. Rodiny národnostně homogenní se z Československa, resp. později z České republiky většinou odstěhovaly zpátky do Řecka a jsou u nás v současnosti vzácné. Mnoho členů řecké menšiny se narodilo až v exilu a s ohledem na všeobecnou politickou situaci neměli ani možnost Řecko navštívit. To se u nich projevilo i výslovností řečtiny. „Čeští Řekové“ se po dlouhém pobytu v exilu dostávali v Řecku do situace, kdy jsou chápáni jako cizinci a naopak v Československu patřili kvůli pěstovanému pocitu národnostní identity k výrazně odlišné národnostní menšině. Ze své zkušenosti mohou říci, že v 90. letech 20. století se Řekové v okresech Bruntál, Jeseník, Opava nebo Ostrava zařadili mnohdy ke špičce zdejších podnikatelů, zvláště v oblasti turistického ruchu, autodopravy, potravinářského, dřevařského i nábytkářského průmyslu a samozřejmě v restaurátérství. Řečtí emigranti u nás založili řadu tanečních a pěveckých souborů (převážně folklorních). Několik z nich působí dodnes, například ostravská skupina Akropolis vedená zpěvákem a skladatelem Stasisem Prusalisem, řeckou menšinu v české populární hudbě po dlouhou dobu reprezentovaly sestry Martha a Tena Eleferiadi, v Brně působí uznávaný sochař, absolvent pražské AVU Nikos Armutidis, grafik Fanis Ainacidis a výtvarník Lefteris Joannidis. Každoročně se konají celostátní svátky řecké kultury, poslední s mezinárodní účastí a ve skutečně velkém rozměru se konal 21.–23. června 2002 v Krnově,²⁵ pořádají se četné řecké zábavy a kulturní vystoupení zdejších řeckých souborů na akcích organizovaných v rámci řecké komunity u nás. Taneční a pěvecké folklorní soubory měly a mají velký význam pro posilování národnostní identity, pro pěstování mateřského jazyka. Zakládání folklorních uměleckých souborů bylo jednak reakcí dané skupiny lidí na zanikání tradičního způsobu života v jiném sociokulturním prostředí a jednak pomáhalo poznávat kulturní bohatství etnika, ke kterému se členové této skupiny hlásí.²⁶

Nezvratnou skutečností je, že jak Praxitelis Makris, tak další spisovatelé řeckého původu (např. Petronis Cironis a Lysimachos Papadopoulos), o nichž jsme se zde zmínili jen ve stručnosti v úvodu příspěvku, přispěli svým literárním dílem k lepšímu poznání osudů řeckých emigrantů z let 1948–1950. Sotiris Joanidis pak obohatil tvorbu lokální slovesnosti Jesenicka a své „druhé vlasti“ se odvětil houževnatou vlastivědnou, sběratelskou a vydavatelskou aktivitou ve svém regionu. Řecká emigrace u nás se stala v průběhu oněch více než padesáti let onou příslovečnou „solí země“, vždyť jen díky jejich přítomnosti v pohraničí se podařilo zachránit mnohé z toho, co by jinak bylo odsouzeno k zániku.

Literatura

Srb, V.: Demografické a ekonomické charakteristiky obyvatelstva České republiky podle národností k 3. 3. 1991. In: *Slezský sborník*, 92, 1994, č. 1, s. 48–58.

24 K. Čermáková uvádí na základě údajů poskytnutých řeckým velvyslanectvím jejich počet 600, z toho v Praze 300. Srov. Čermáková, K.: *Kulturní adaptace a identita řecké skupiny v Praze*. Diplomová práce IZV UK. Praha 1999, s. 46.

25 Srov. Štěpán, J.: *Sedmý řecký festival v Krnově*. ý deník, 1. 7. 2002, s. 8 (přílohy Regionální zpravodajství Moravskoslezského deníku II/152).

26 Dorovský, I.: *Makedonci žijí mezi námi*. univerzita, Brno 1998, s. 245.

20 Magdoň, L.: Próza v regionu a čas 70. a 80. let. In: Kolektiv autorů: *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ostravská univerzita, Ostrava 2000, s. 245.

21 Makris, P.: *Děti vyděděnců*. Ostrava 1986, s. 7.

22 Magdoň, L.: Próza v regionu a čas 70. a 80. let. In: Kolektiv autorů: *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ostravská univerzita, Ostrava 2000, s. 245.

23 Recenze povídky viz Martinek, L.: bohové milují. *Region – Krnovské noviny*, 1994, č. 3, s. 5.

- Srb, V.: Národnost obyvatelstva v Československu k 3. 3. 1991 a poválečné trendy národnostní asimilace. In: *Slezský sborník*, 91, 1993, č. 1–2, s. 118.
- Botu, A.: *Etnografické studium Řeků v ČSSR*. Diplomová práce, KEF FF UK Praha, nedatováno.
- Botu, A.: Řecká etnická skupina v Československu. In: *Český lid*, 69, 1982, č. 1, s. 47–51.
- Čermáková, K.: *Kulturní adaptace a identita řecké skupiny v Praze*. Diplomová práce IZV UK, Praha 1999, s. 46.
- [čk] Nadějná prvotina. *Československý voják*, 35, č. 13 (13. 7. 1986), s. 42.
- [čk] Poslání spisovatele: Být stavitelem mostů mezi lidmi a národy. *Československý voják*, 36, č. 8 (22. 4. 1987), s. 52.
- Danelidu, S. – Maňas, J.: Řecká rodina v českém prostředí. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 3 (Etnické procesy v novoosídleneckém pohraničí – Dělnictvo v etnických procesech, sv. 2). ÚEF ČSAV, Praha 1986, s. 151–161.
- Dorovský, I.: Domov dětí vyžděnců. *Rovnost*, 101, 1986, č. 177 (30. 7. 1986), s. 5.
- Dorovský, I.: Ještě to není minulost: Čtyřicet let od evakuace dětí z Řecka. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Řada C: Historická řada, 35, 1988.
- Dorovský, I.: *Vě snu se stále vracím domů*. Ivan Dorovský, Brno 1993.
- Dorovský, I.: *Makedonci žijí mezi námi*. Masarykova univerzita, Brno 1998.
- Galík, J.: Dilema emigrantských dětí. *Literární měsíčník*, 4, 1986, č. 9, s. 66–68.
- Garguláková, E.: Doslov. In: Praxitelis, M.: *Koho bohové milují*. Městská knihovna Krnov a Orfeus, klub přátel literatury v Krnově, Krnov 1994.
- Heroldová, I.: Imigranti z Řecka v českém pohraničí. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 6 (Etnické procesy), Praha 1978, s. 11–28.
- Hradečný, P.: *Řecká komunita v Československu. Její vznik a počáteční vývoj (1948–1954)*. Studijní materiály Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, sv. 6, Praha 2000.
- Joanidis, S.: *Hřbitovy Zlatohorska*. Rula, Zlaté Hory 2005.
- Joanidis, S.: *O lovech a lovcích*. Rejvív 1999.
- Joanidis, S.: *Pracující potoky*. Rula, Zlaté Hory 2007.
- Joanidis, S.: *Rejvív a báje z okolí*. Rejvív 1997, 2000.
- Joanidis, S.: *Zlaté báje ze Zlatohorska*. Rula, Zlaté Hory 2007.
- Joanidis, S.: *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*. Rejvív 2004.
- Joanidis, S.: *Zlato a železo. Dějiny Horního Údolí, Dolního Údolí a Ondřejovic*. Rejvív, b.r. vyd. [srpen 2001].
- Juga, S.: Mít svou rodnou vlast. *Nová svoboda*, 42, č. 159 (9. 7. 1986), s. 5.
- Křištofek, O.: Deset tisíc dětí přijede do ČSR. *Mladá fronta*, 1. 4. 1948.
- Magdoň, L.: Próza v regionu a čas 70. a 80. let. In: Kolektiv autorů: *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ostravská univerzita, Ostrava 2000.
- Makris, P.: *Děti vyžděnců*. Profil, Ostrava 1986.
- Martinek, Libor: Interetnické vztahy v české literatuře na Jesenicku. In: *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava 1997, s. 169–176.
- Martinek, L.: Jubilující krnovský spisovatel. *Region – Krnovské noviny*, 24. 11. 1993.
- Martinek, L.: Koho bohové milují. *Region – Krnovské noviny*, 19. 1. 1994, č. 3, s. 5.
- Martinek, L.: Praxitelis Makris. *Region – Krnovské noviny*, 1995, č. 39, s. 5.
- Matějová, V.: Národnostní poměry na Jablonecku po roce 1945. In: *Zpravodaj KSVI*, příl. 2 (Etnické procesy v novoosídleneckém pohraničí – Dělnictvo v etnických procesech, sv. 1), Praha 1986, s. 61–72.
- [mh] Děti vyžděnců. *Ostravský večerník*, 14. 7. 1987.
- Otčenášek, J.: Řecká národnostní menšina v České republice dnes. In: *Český lid*, 85, 1998, č. 2, s. 147–159.
- Papadopulos, L. Ch.: *Nostimon Hémar – Den návratu*, Praha 1999.
- Papadopulos, L. Ch.: *Pedia tis thyellas – Děti bouře*, Praha 1998.
- Piša, V.: S kufrem v ruce. *Tvorba (příloha Kmen)*, 1986, č. 29.
- Poláček, J.: Hledání domova. *Brněnský večerník*, 27. 6. 1986.
- Sloboda, M.: „Až bude v Řecku mír, vrátíme se domů“: O vzniku a vývoji řecké menšiny u nás – lingvistické i nelingvistické aspekty. In: *Češtinář. Zpravodaj Ústavu českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové*. 11, 2000/2001, č. 4, s. 112–119 a č. 5, s. 148–159.
- Švandlík, J.: Děti vyžděnců (Konvenční obraz závažného tématu). *Kulturní rozvoj*, 3, č. 3 (3. 2. 1987), s. 8.
- Urbanová, S.: Hledání domova. *Ostravský večerník*, 16. 6. 1986.
- Vlašín, Š.: Čtyři prozaické knihy z Ostravy. *Kulturní práce*, 28, 1988, č. 16, s. 16.
- Zitková, I.: Lidé bez vlasti. *Práce [pražská mutace]*, 17. 7. 1986.

Utěšený přivandrovalec Nikolaj Terlecký

Vladimír Novotný

Na počátku bylo slovo, praví se od nepaměti, a toto dictum se týká i geneze relativně obsáhlé literární tvorby nejprve ruského politického exulanta a posléze českého exilového spisovatele Nikolaje Terleckého (1903–1994). Z hlediska literární historiografie ale rovněž platí, že na počátku bývá nebo dokonce vždy je kontext literárního díla a více či méně intenzivní autorovo figurování v tomto kontextu. Právě z tohoto pohledu se v následujících pasážích, týkajících se slovesného odkazu ruského, českého a posléze domovským právem švýcarského či curyšského spisovatele Terleckého pokusíme zařadit nebo alespoň přiřadit autorovy osudy a jeho knihy do vývojového kontextu české literatury, v němž – což je zapotřebí zdůraznit – doposud sehrává úlohu či úložku pohříchu toliko epizodickou. S určitou nadsázkou můžeme mít i za to, že Terlecký je v kulisích našeho literárního dějepisectví pouze trpěn. K tomu dozajista přispívá také skutečnost, že ani autorova tvorba ještě není v českých zemích vydána v úplnosti, to znamená ani všechny jeho exilové knihy, ani jeho texty z pozůstalosti.

Náležitý literárněhistorický kontext každého slovesného díla, o kterém se v souvislosti s knižními tituly ruského exulanta zmiňujeme, vytvářejí v první řadě literární dějiny – leč v naší bohemistické oblasti jich paradoxně nemáme k dispozici příliš mnoho. Začlenění prozaických prací Nikolaje Terleckého bychom měli hledat v první řadě v nejnovějších akademických *Dějínách české literatury 1945–1989*, zdá se však, že jejich autoři k spisovatelově tvorbě přistupují s příslovečnou akademickou škrobeností, resp. s jakousi málo opodstatněnou nedůvěrou: věnují jeho prózám všehovšudy čtrnáct řádek.¹ Mohlo by jich být ještě méně, právě tak ale alespoň o něco více, vždyť kupříkladu v navazujícím textu zmíněné příručky je *Kuropění* Viktora Fischla pojednáno mnohem podrobněji.² Taktéž není povzbudivé, že v uvedených *Dějínách* se exilové tituly Terleckého toliko povšechně převyprávějí a jsou stejně povšechně charakterizovány jako „antiutopie“. V akademických dějinách se kromě toho ještě dovídáme, že se prozaik „vyjadřuje k aktuálnímu stavu světa“ a dále že „si všímá složitosti lidského bytí“.(Sic.)

Tyto perlivé ukázky vědeckého (?) stylu v rámci literárního dějepisectví by se dozajista mohly vztáhnout i na mnoho jiných českých knih (nejenom) ze 70. a 80. let 20. století, exilových stejně jako neexilových – vždyť který spisovatel hodný tohoto pojmenování se tak či onak nevyjadřuje k aktuálnímu stavu světa a nevšímá si složitosti lidského bytí? –, leč o specifčnosti spisovatelových filosofujících prozaických satir se v novodobém odborném shrnutí poválečného českého písemnictví žel nedočteme vůbec nic. A nejen to: po přečtení rekapitulujícího odstavce věnovaného Nikolaji Terleckému by se mohlo zdát, že do uvedené literárněhistorické publikace jsou v nezbytném výčtu zahrnuty všechny prozaikovy knižní práce, podobně jako u dalších exilových tvůrců z tohoto období, nikoli však: z nepochopitelných důvodů zcela pominuta zůstala především spisovatelova první v exilu vydaná a nikoli nepozoruhodná próza s výmluvným názvem *Andělé tady nebydlí* (z roku 1976). Opravdu je velká škoda, že pisatelé nynějších akademických dějin si nenašli volnou vteřinku a aspoň

1 Janoušek P. (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989 – IV. (1969–1989)*. Academia, Praha 2008, s. 395.

2 Tamtéž, s. 396.

letmo nenahlédli do akademického *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, v němž je tento titul pochopitelně řádně uveden!³

Přitom je nemálo diskutabilní hned první věta z příslušného oddílu *Dějin české literatury* – tj. sentence na počátku nedlouhé pasáže o Terleckém: konstatuje se v ní, že „publikační možnosti českého exilu v sedmdesátých letech přivedly k česky psané próze Nikolaje Terleckého, autora z rodiny ruských poříjnových emigrantů, který z Československa utekl v roce 1965 a žil v Curychu.“⁴ Analogicky nepřesně se i v jiných literárněhistorických příručkách mnohokrát psalo a bohužel také i nadále píše právě o nejrůznějších literárních cizincích, vyhnancích a přistěhovalcích a ani Terlecký není v tomto směru žádnou šťastnou výjimkou. Proč si však takto fejtonisticky počínají i *Dějiny české literatury 1945–1989*? Vždyť ruští poříjnoví emigranti nebo exulanti, mnohdy důstojníci a vojáci Bílé armády, především však reprezentanti ruské inteligence, ani trochu netvořili v českých zemích nějakou patriarchální „rodinu“ – a rodinnou mafii, jak by to mohlo v podtextu vyznívat, už teprve nikoli!

Mladíček Terlecký, kterému bylo v listopadu 1917 něco přes čtrnáct let a který v té době studoval na kadetce v metropoli carského impéria, byl synem petrohradského nebo sanktpetěrburgského plukovníka generálního štábu, nepocházel tudíž ani v nejmenším z „rodiny poříjnových emigrantů“. (I kdybychom toto pojmenování akceptovali, nešlo v žádném případě o společensky či názorově kompaktní společenství.) Stojí za připomenutí také další rodinná okolnost: matka budoucího literáta byla Němka, která vyrostla v kolonii ruských Němců, a to právě v Petrohradě – St.Petěrburku. Striktně vzato reálnému stavu věcí odpovídá konstatování, že autor během pobytu v Curychu využil publikačních možností českého exilu, předtím totiž řadu let publikovat nesměl – navíc však začlenění autorova odkazu do vývoje české literatury nemálo komplikuje skutečnost, že Terlecký na češtinu jako na literární jazyk předsedlal dokonce už přibližně o čtvrtstoletí dřív, již v padesátých letech 20. století.

V té době, tj. v prvním poválečném desetiletí, spisovatel nepracoval na svých dokončených nebo častěji nedokončených rukopisech nikde jinde než – v pražské legendární kavárně Slávie. Tehdy, zvláště po roce 1948, ovšem vůbec nepřipadalo v úvahu, že by jeho prozaické texty mohly být otištěny: vždyť Nikolaj Terlecký jako cizinec, vyhnanec a přistěhovalec v jedné osobě v poválečném Československu žil, působil a především psal povytce v tvůrčím ústraní, v takřčeném hlubokém vnitřním exilu. Uplynul však nějaký čas, společenské poměry se postupně měnily poněkud k lepšímu, nakonec se autor po odchodu či „úteku“ z Prahy usadil v Curychu – leč o jeho literárních dílech se v akademických *Dějínách české literatury* kupodivu referuje či informuje v kapitole se skoro administrativním názvem „Oživení tvorby autorů první emigrační vlny“, což je zřejmý lapsus nebo velice nemilé přehlédnutí!⁵ Jak Terlecký, tak kupříkladu i prozaik a publicista Ota Ulč nebo literární badatelka Helena Kosková – v obou případech ještě žijící – se přece uchýlili do exilu dosti dlouho, zhruba patnáct let po uvedení „první emigrační vlně“. Tito literáti tím pádem věru nepatří ani k tzv. pouónorové emigraci, ale ani k „novým exulantům“, čili k autorům vytvářejícím tzv. posrpnovou emigraci či posrpnový český literární exil.

Přitom v nastalém politickém stejně jako spisovatelském exilu Nikolaj Terlecký strávil už předtím dlouhá léta, a to ještě jako exulant žijící na území meziválečné Československé republiky. V Rusku nemohl kvůli občanské válce dokončit studia sanktpetěrburgské kadetky, a tak v následujícím období, po evakuaci Bílé armády a jejích početných sympatizantů mj. do Turecka, studoval nejprve na gymnáziu v Istanbulu a poté v Moravské Třebové – jistěže Moravské, přesto dnes ležící v Pardubickém kraji –,

načež se stal posluchačem Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde se zapsal na filosofii a slovanšou filologii. Tenkrát si už na rozdíl od většiny ruské emigrace v Československu výtečně osvojoval češtinu, zároveň začínal i psát beletrii – tehdy ovšem ještě v ruštině. Zapojil se totiž od třicátých let do kulturních aktivit nejvýznamnějšího pražského seskupení ruských exilových literátů s názvem Skit (česky: Poustevna) a nejbližší mu byl žánr povídky – a jak se dočteme v *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, v té době si Nikolaj Terlecký obživu získával zejména jako soukromý učitel ruštiny.⁶

Shodou okolností Terlecký vstoupil právě jako znalec ruštiny i do kruhů české literární levice: seznamoval přitom se základy ruského jazyka a mluvnice význačně tvůrce, například Vítězslava Nezvala, Marii Majerovou či Jana Drdu. Přivydělával si ovšem – zejména v letech Protektorátu Čechy a Morava – například také kondicemi z latiny a matematiky. Ostatně zrovna Majerová přeložila do češtiny spisovatelovu povídkovou knižní prvotinu *Šest metrů úsměvu* (vydanou roku 1946), v následujícím roce mu vyšla próza *Den osmý* (opět byla přeložena z ruštiny, tentokrát I. Těrlečkou), zatímco třetí autorova literární práce *Vítr se vrací* (1948) již vychází bez uvedení překladatele a je zřejmé, že už tehdy, v raných poválečných letech, rozhodně nikoli až po roce 1969 nebo v dalším údobí, Terlecký sám sebe – v kontaktu s literární veřejností – „přivedl k české próze“. Po roce 1948 pracoval i jako lektor, redaktor, dramaturg, středoškolský učitel v západočeském pohraničí nebo též v pražském Národním muzeu v oddělení zámeckých knihoven. Býval nejednou i bez zaměstnání, neboť ho leckdy propouštěli z kádrových důvodů – především ale několik let strávil v tuberkulózním sanatoriu.

O svých životních peripetiích, zvláště o době meziválečné, vypráví prozaik v rozmarné, optimisticky temperované vzpomínkové knize *Curriculum vitae*, mimochodem napsané jistěže už česky, nikoli rusky nebo kupříkladu německy, v knize, která sice vyšla až posmrtně, alespoň do určité míry však symbolizovala první fázi novějšího návratu naší literární kultury k dílu Nikolaje Terleckého.⁷ V této autobiografické próze autor píše o sobě a o svém žití vskutku ponejvíce za časů tzv. první republiky – a o své osobě mluví či promlouvá nikoli jako o cizinci, vyhnanci nebo přistěhovalci, nýbrž především jako o „běženci“, neboli jako o člověku, jenž je coby věčný Ahasver odsouzen k bludnému údělu: být nepřetržitě na útěku před vším a před všemi. Také během let strávených v českých zemích totiž spisovatel neustále vnímal svou bytostnou příslušnost k „exilu o sobě“ a ztrátu vlasti považoval za definitivní a nezvratnou. Z hlediska literární tvorby se tato autorova „exilovost“ evidentně znásobila či zkomplikovala již v letech 1938–1939 a posléze ještě více po roce 1945, kdy v prostoru naší literární kultury již pohříchu není možné mluvit o další existenci či o dalším trvání ruského literárního exilu. V českých zemích (zčásti i na Slovensku či na Podkarpatské Rusi) ovšem Terlecký žil dlouhá léta skutečně jako úřední „běženec“ a o čs. státní občanství požádal a obdržel je překvapivě až v roce 1948, kdy mu bylo už pětáct let, zatímco předtím o ně zřejmě – právě jako běženec vyznáním a přesvědčením – ani neusiloval.

Ti z řad ruských exulantů, kdo nebyli odvléčeni sovětskou tajnou policií – jako mnozí jejich krajané, které očekávalo po květnu 1945 deportování a poté dlouholeté věznění na sovětském teritoriu bez souhlasu čs. státu – a kdo i nadále zůstali a působili (většinou v určitém ústraní, v permanentní situaci uvedeného „vnitřního exilu“) na území poválečného Československa (kromě Terleckého

6 Zizler, J. /šifra -jiz-/: Nikolaj Terlecký. Heslo in: Janoušek P. (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2, M–Ž. Nakladatelství Brána – Knižní klub, Praha 2008, s. 536. Částečné bibliografické údaje o kritické recepci díla N. Terleckého v českých zemích najdeme též v publikaci Knopp, F. et al. (eds.): *Česká nezávislá literatura v datech*. Primus, Praha 1994, s. 258.

7 Terlecký, N.: *Curriculum vitae*. Torst, Praha 1997. První české vydání této autobiografické prózy zahrnuje též studii z pera znalkyně života ruského exilu v Čechách – Anastasie Kopřivové *Bludné cesty ruské emigrace* (s. 175–183) a doslov Jana Vladislava *Don Kichot z Petěrburgu* (s. 207–218), napsaný během pisatelova pařížského exilu již v říjnu 1983 a prvně otištěný v *Listech* 1991, č. 3.

3 Zizler, J. /šifra -jiz-/: Nikolaj Terlecký. Heslo in: Janoušek P. (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2, M–Ž. Nakladatelství Brána – Knižní klub, Praha 2008, s. 536.

4 Janoušek P. (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989 – IV. (1969–1989)*. Academia, Praha 2008, s. 395.

5 Tamtéž.

můžeme připomenout například lyrika Vjačeslava Lebeděva, výraznou personu tehdejšího ruského pražského minisamizdatu), byli vnímáni pražskými a jinými úřady právě jako běženci, přičemž především jako političtí, neboli de facto polonepřátelští běženci. Exulant Nikolaj Terlecký se tak tváří v tvář nejnovejšímu pohybu soukolí novodobých dějin opět octl v mocenském područí země, z níž jako voják Bílé armády, mladý bělogvardějec a tudíž i ozbrojený odpůrce tehdejší Rudé armády za občanské války uprchl. To způsobilo, že z klasického ruského literárního exulanta se postupně stal zpočátku skoro bezejmenným příslušníkem českého „vnitřního exilu“. V tomto „vnitřním exilu“ také setrval – a taktéž psal: především prózy a dramata.

Navzdory jeho přátelským vztahům s předními představiteli české kulturní levice nebylo v poválečných poměrech divu, že po roce 1948 už Terlecký publikovat nesměl a že jeho tvorba se octla na indexu stejně jako tvorba celé řady jeho literárních spoluobčanů. Autorova situace byla nicméně v jistém smyslu komplikovanější a stojí za zmínku, že až zpočátku, nejspíše od třicátých let 20. století, psal jenom rusky, jak již bylo řečeno, a jeho prozaická díla byla tudíž do češtiny překládána, v ruštině se mu nepodařilo – právě jako ruskému emigrantovi či exulantovi – ani zprvu v českých zemích, ani později v švýcarské emigraci, ani kupříkladu ve Francii nebo Spojených státech vydat jednu jedinou prozaickou práci. Z tohoto důvodu také spisovatel nefiguruje v žádném, ani v nejzevrubnějším slovníku ruského literárního exilu, resp. ani ve slovnících ruských spisovatelů 20. století aj., neboť jeho osudy běžencovy to zkrátka a dobře neumožnily.⁸

Mladý literát a vyhnanec Terlecký, který by mohl a striktně vzato také měl být uváděn i svým původním a plným jménem, tj. Nikolaj Nikolajevič Těrleckij, čili nikoli počesku nebo počestně Terlecký, autor i několika rusky napsaných, leč jak jsme již konstatovali, v původním ruském znění nikdy nevydaných, pouze z ruštiny přeložených knížek, byl tudíž po roce 1948 s konečnou platností – jak se tenkrát i později alespoň zdálo – vyhnán či vypuzen, dokonce i teritoriálně vysídlen především z časoprostoru ruského písemnictví. Do sovětské kulturní sféry dozajista nepatřil od samého počátku, zatímco do ruské, vesměs exilové, již překvapivě nebyl připuštěn ani jako cizinec, přičemž ani jako specifický příklad cizince žijícího v dobrovolném vyhnanství, posléze a navíc v poválečné roli cizince –odstěhovalce. V jeho případě zase není pravděpodobně možné mluvit o klasickém přistěhovalci, fakt, že se usadil v Československu, byl ovlivněn víc politikou T. G. Masaryka k ruským běžencům než nějakými „slovanskými“ sympatiemi, kromě toho sám pojem přistěhovalectví není v naprostém souladu s pojmem nebo s kategorií exulantství. Hle, nejenom knihy, ale rovněž spisovatelé a zvláště spisovatelé exilové mají své osudy! Stěží však můžeme tvrdit, jak mají za to nové akademické bohemistické dějiny, že se Terlecký jako literární tvůrce toliko připojil k enklávě českých exulantů ve Švýcarsku nebo přinejmenším v německojazyčném Curychu, kde žil až do své smrti.

Nicméně se přihodilo, že tomuto ruskému a zároveň i českému exulantovi od půli let sedmdesátých 20. století začaly znovu vycházet knihy a literární texty, nejenom však ve švýcarských nakladatelstvích našeho exilu, nýbrž i v Německu, konkrétně v Kolíně nad Rýnem. I nadále ale platí, že si spisovatel stejně jako během pobytu v českých zemích cílevědomě zvolil život v ústraní a od roku 1972 již také život v důchodu, což znamená, že svou volbu co nejvšestrannějšího a co nejdůslednějšího vnitřního exilu ještě mnohonásobil. Někdejší životní úlohu exilového ruského literáta žijícího v českých zemích a poté nepublikujícího českého literáta tudíž po roce 1965 postupně transformoval do role bývalého ruského exilového literáta, nyní pro změnu exilového literáta českého, který jako by se přitom zčásti vrátil i do jazykového prostředí spjatého s původem jeho matky. Nikoli náhodou pak i autorův zajímavý pokus o drama (*Commedia dell'arte*) měl divadelní premiéru nikoli v Curychu, kde pobýval, ale v tehdejší německé metropoli Bonnu.

⁸ Ani zmínku o Nikolaji Terleckém nenajdeme kupříkladu ve stěžejním díle rusistické literární lexikografie, tj. in: Kasack, W.: *Slovník ruské literatury 20. století*. Přel. J. F. Franěk a kol. Votobia, Praha 2000.

Paradoxní je, že teprve nějaký čas po autorově odchodu z Československa do Švýcarska znenadání Nikolaje Terleckého – zčásti ještě i jako původně ruského literáta – „objevila“ taktéž ruská kritika, byť nikoli ještě literární historie: arciže ruská literární kritika exilová. Přistupuje však k jeho knihám s určitými rozpaky: setkává se s nimi totiž v přetlumočení do evropského jazyka, přičemž nikoli z ruštiny, nýbrž z češtiny, která i během pobytu v curyšském exilu zůstávala spisovatelovou literární řečí. Zároveň musí ruští exiloví kritikové reflektovat další závažný moment, o kterém jsme se zmínili: že nemají k dispozici žádné autorovo dílo vydané v ruštině, tedy mohou odkazovat pouze na spisovatelovy kontakty s pražským exilovým literárním seskupením Skit. A že „jejich“ čili k Rusku a k ruské kultuře svým zaměřením bytostně inklinující mladý ruský spisovatel N. N. Těrleckij se v průběhu let stal především českým exilovým prozaikem a dramatikem N. Terleckým⁹.

Nastává však vhodná chvíle, aby se dostalo i na vlastní slova tohoto „českého“ literáta Nikolaje Terleckého, resp. na některé jeho sentence, jejichž prostřednictvím v zmíněné autobiografické knize *Curriculum vitae* autor v bilanční rovině charakterizuje svou lidskou stejně jako tvůrčí situaci, ať už situaci zatvrzelého literárního běžence, nebo neméně zarputilého literárního Ahasvera. Spisovatel v této souvislosti nejprve lapidárně konstatuje, že „být Rusem v komunistickém Československu vskutku nebyla žádná slast“¹⁰, přičemž kupodivu nikterak zvláště nezdůrazňuje, že má na mysli to, co tehdy poznal z vlastní zkušenosti: nakolik ještě komplikovanějším údělem nebo stavem věci bylo stát se „bílým Rusem“ a chovat se v souladu s tím, neboli v mnoha směrech přijmout postavení persona non grata, tj. takového jedince, který se jen šťastnou hrou náhody vyhnul poválečným deportacím a popravám (spisovatel žil zcela stranou politického života), neunikl však nejruznějším dalším občanským proskripcím včetně zákazu publikování.

V tomto svěživotopisném kontextu pronáší Nikolaj Terlecký cosi jako své prvořadé tvůrčí a zároveň filosofické krédo: „Do české literatury jsem nepatřil, to bylo jasné. Ale do ruské také ne. Pro Rusy jsem byl příliš suchý a stručný.“ Pak mluví o určitých tvůrčích filiacích s ruským para-avantgardním, do určité míry polemicky protiavantgardním petrohradským literárním sdružením či seskupením s hoffmannovským názvem Serapionovi bratři (za tzv. první republiky byli hojně překládáni i v českých zemích a k jejím členům patřili kupříkladu prozaikové Jevgenij Zamjatin, Michail Zoščenko, Vsevolod Ivanov, prozaik a spoluzakladatel ruského literárněvědného formalismu Viktor Šklovskij, básník a teoretik Lev Lunc aj.). Toto sdružení mělo svrchovaně průkopnickou roli obzvláště v ruské literatuře dvacátých let 20. století, bylo ovšem v Rusku / Sovětském svazu už před rokem 1930 pranýřováno a pronásledováno – načež Terlecký přichází s přihlédnutím k poválečným poměrům s celým vějířem zapeklitých otázek:

Může být opravdovým českým spisovatelem autor, který se hlásí k neexistující ruské literární skupině? [Tj. literát, pozn. V. N.] ... bez jakéhokoli vztahu k české minulosti, k českému husitství, k českému 'temnu' a k českému obrozenectví? A jestliže nemůže, tak co u všech rohatých / chce dělat / ve Svazu čs. spisovatelů?¹¹

Pro zodpovězení těchto dilemat nalézá Terlecký relativně jednoduché vysvětlení. Od dob svých literárních začátků si totiž volky nevolky připadal jako spisovatel na křižovatce, dějinné, leč i nedějinné, jeho individuální dějiny se jako by zastavily, existoval, myslel a psal jako exilový tvůrce žijící a tvořící

⁹ Odvoláváme se např. na článek z pera slavisty N. Andrejeva – Andrejev, N. Ein tschechisches Buch eines russischen Autors. Citujeme z německého překladu stati otištěné v časopise *Russkaja mysl / La pensée russe*, Paříž, září 1976. Autor článku, v té době působící jako exilový profesor slavistiky na University of Cambridge, nazývá spisovatelského běžence i s obvyklým ruským patronymem, tj. Nikolaj Nikolajevič Terlecký.

¹⁰ Terlecký, N.: *Curriculum vitae*. Torst, Praha 1997, s. 128.

¹¹ Tamtéž, s. 128.

bez dostatečného kulturního zázemí, bez nezbytného vědomí elementární tvůrčí sounáležitosti, byl to zkrátka a dobře typický spisovatel odjinud. Takto si připadal jistě nejenom jako cizinec, ale i jako vyhnanec nebo přistěhovalec, a proto ve své autobiografii dochází k tomuto výstižnému konstatování:

Byl jsem opravdu cizincem, a abych nebyl cizincem doma [lze podotknout, že v obsahu slova „doma“ měl spisovatel na mysli českou a slovenskou kotlinu, svět rozprostírající se v jeho životní empirii mezi sudetoněmeckým Chebem a podkarpatoruským Mukačevem, pozn. V. N.], rozhodl jsem se pokusit být CIZINCEM V CIZINĚ.¹²

Máme-li jeho slova rozvinout v souladu s názvem sympozia, slušelo by se je rozšířit též o pojmy „vyhnanec ve vyhnanství“, „přistěhovalec mezi přistěhovanci“. Nebo ještě lépe přivandrovalec, v jeho případě i přivandrovalec literární či spisovatelský.

Žádný literární cizinec ani literární exulant – jak ukazuje i příklad Vladimira Nabokova, generačního vrstevníka Nikolaje Terleckého – se však nemůže ve své tvorbě pohybovat či rozvíjet mimo dobový kontext, mimo dominantní siločáry estetik a poetik, v případě našeho „cizince v cizině“ mimo vývojové tendence a vývojové souřadnice evropské prózy, a to zejména prozaických děl z válečného a poválečného období. Vraťme se tudíž k připomenutému problému českého literárního kontextu a k autorovu postavení v jeho tehdejšímu spektru: je zřejmé, že Terlecký vyžrával jako prozaik (a současně jako literární běženeček, jako tvůrce ztělesňující vizi „nahého člověka“ [v pojetí Kamila Bednáře], vrženého napospas brutálním dějinám) v době, kdy – jak potvrzují válečné nebo poválečné prózy starších i mladších spisovatelů jako Egona Hostovského, Jiřího Muchy, Dušana Paly, Zdeňka Urbánka nebo také Edvarda Valenty – do tuzemského písemnictví výrazně vstupovaly existencialistické impulsy. Ty v literárním kontextu a v literárním myšlení dozajista přetrvávaly, někdy ovšem v kamuflujících tematických příhrádkách s názvy Psychologická próza nebo Válečná próza, jelikož sám pojem „literární existencialismus“ byl v českých zemích zkrátka oficiálně přikováno na ideologický pranýř a „existencialistickým“ titulům, pokud byly takto ideologickou kritikou a publicistikou oceňovány, v tuzemských nakladatelstvích po roce 1948 nadlouho odzvonilo.

Pozdní exilové knihy spisovatelovy však zjevně odkazují právě k těmto symptomatickým poválečným impulsům a k tzv. existencialistické literární situaci zejména 40. a 50. let 20. století, neboli, obecně řečeno, k poetice filosofující prózy, byť prý neporusku „suché a stručné“, jak in margine zdůrazňuje sám Terlecký: ať v knize *Pláž u San Medarda* reflektují život české společnosti za Protektorátu Čechy a Morava, ať posuzují v exilové práci *Andělé tady nebydlí* situaci lidského společenství v poněkud pragmaticky zrcadlené bezútěšné kaskovské až orwellovské poloze, anebo ať zasazují tzv. věčné otázky, demonstrované i jako existencialistické situace osudové volby, nadčasové historické „vrženosti“, traumat lidského údělu a vyrovnávání se s všudypřítomnou existenciální úzkostí a s hrozbou ne-bytí v rovině nadčasového mravního podobenství, tak jak to autor činí kupříkladu ve své pozdní románové kandidovské satíře *Don Kichot ze Sodomy* – stejně jako v některých dalších pozdních textech z umělcovy pozůstalosti.

Leč zdůrazněme ještě jednu okolnost, která se koneckonců také vztahuje k existenciální situaci literárního exilu, k ahasverovství a k cizinctví, a která poznamenává i faktografickou akribii jednotlivých osudů: proč se tento román Nikolaje Terleckého nejmenuje či proč nebyl v exilu a nyní i ve vlastech českých vydán pod názvem *Don Quijote ze Sodomy*? Jméno klasického protagonisty se může psát s malým „d“ stejně jako s velkým „D“, s obojím se v české tradici setkáváme, byť správnější a užívanější je to malé písmenko, proč se tu však najednou vynořil tento fonetický, poněkud ledabyle počestěný

Kichot? Přitom věcně vzato nejde ani o nějaké systémové počestění, nýbrž o mechanický přepis ruské podoby legendárního jména z azbuky do latinky: čili Kichot. Jenomže i kdysi tolik proslulá esejistická studie Ivana Sergejeviče Turgeněva o dvou novodobých variantách člověčího konání a „přemejšlování“ (v ruském originále: *Gamlet i don Kichot*) se u nás odedávna překládá v souladu s evropskou kulturní tradicí, neboli – *Hamlet a don Quijote*. Ostatní postavy romány se přitom přepisují v souladu s českým územím. Zkrátka a dobře se román takto nazývá, poněvadž ho nejprve ruský, poté český, tj. český píšíci prozaik Terleckij-Terlecký takhle pojmenoval. Asi by se však náš exilový literát ani na okamžik pohoršeně neobrátil v curyšském hrobě, kde jeho tělesné ostatky spočívají nedaleko od ostatků Jamese Joyce, kdyby nynější pražské vydání jeho románu vyšlo pod daleko kanoničtější názvem *Don Quijote ze Sodomy*!¹³

Právě tato filosofující kniha Nikolaje Terleckého nemálo přesvědčivě syntetizuje problémové okruhy, které se objevily v záhlaví olomouckého sympozia z jara 2011 – cizinctví, vyhnanectví, přistěhovalectví. Pochopitelně také ahasverovství, exulantství, běženečství, přivandrovalectví, kočovnictví, bludnoholandanství... Nikoli náhodou není totiž protagonistou zmíněného autorova románu *Don Kichot ze Sodomy*, čili pomyslným archaickým stejně jako moderním idealistou donem Kichotem / donem Quijotem, konfrontovaným se zálužnou a zákeřnou profánností každodenního, pozemsky nebožského a post-biblického světa, nikdo jiný než biblický či mytický Lot, podle biblické tradice jediný spravedlivý muž v městě Sodoma, člověk, který se po apokalyptické zkáze této lokality vydává na bludnou pouť do zbytku světa a po zbytku světa a ve velkých časových i prostorových obloucích již přes dvě tisíciletí marně hledá ještě aspoň jednoho jediného člověka spravedlivého. O to víc je však tento příkladný nesodomita čili muž dobrých mravů a mravní myslí Lot stále se zrychlujícími dějiny stejně jako poznáním lidského údělu poučenější – a o to víc je snad také spravedlivější.

Takhle poučeně a takto nezaujatě nahlížel své tvůrčí a lidské osudy rovněž Nikolaj Terlecký, resp. Nikolaj Nikolajevič Terleckij – a posléze Nikolaj Terlecký: když přežil smrtonosné konvulze občanské války v Rusku, nedomníval se po calderónovsku, že život je sen, nýbrž všude, kam ho náhoda zanesla a kam zavítal, v Turecku, v českých zemích, na Podkarpatské Rusi nebo ve švýcarské konfederaci si tento ruský exulant, ruský literát v cizině, poté český spisovatel žijící v ústraní a posléze český exilový literát, cizinec i vyhnanec, utěšeně uvědomoval, že vše, co se děje, a to vše, o čem píše, je všehovšudy tzv. život navíc. Život spisovatele jako cizince, běžence, exulanta, vyhnance, resp. i jako několikanásobného přivandrovalce.¹⁴

Literatura

Andrejev, N. Ein tschechishes Buch eines russischen Autors. Citujeme z německého překladu stati otištěné v časopise *Russkaja mysl / La pensée russe*, Paříž, září 1976.

Janoušek P. (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989 – IV. (1969–1989)*. Academia, Praha 2008.

Kasack, W.: *Slovník ruské literatury 20. století*. Přel. J. F. Franěk a kol. Votobia, Praha 2000.

Knopp, F. et al. (eds.): *Česká nezávislá literatura v datech*. Primus, Praha 1994.

Kopřivová, A.: Bludné cesty ruské ermigrace. In: Terlecký, N.: *Curriculum vitae*. Torst, Praha 1997, s. 175–183.

¹³ Srov. Novotný, V.: Všichni jsme ze Sodomy. *Tvar*, 22, 2011, č. 6, s. 20 (jde o recenzi románu Terlecký, N.: *Don Kichot ze Sodomy*. Dybbuk, Praha 2010).

¹⁴ Viz též Novotný, V.: Jinakost okouzlené duše Nikolaje Terleckého. In: Novotný, V.: *Problémy a příběhy*. Cherm, Praha 2001, s. 247–258.

¹² Terlecký, N.: *Curriculum vitae*. Torst, Praha 1997, s. 128.

Novotný, V.: Jinakost okouzlené duše Nikolaje Terleckého. In: Novotný, V.: *Problémy a příběhy*. Cherm, Praha 2001, s. 247–258.

Novotný, V.: Všichni jsme ze Sodomy. *Tvar*, 22, 2011, č. 6, s. 20 (jde o recenzi románu Terlecký, N.: *Don Kichot ze Sodomy*. Dybbuk, Praha 2010).

Vladislav, J.: Don Kichot z Petěrburgu. In: Terlecký, N.: *Curriculum vitae*. Torst, Praha 1997, s. 207–218.

Zizler, J. /šifra -jiz-/: Nikolaj Terlecký. Heslo in: Janoušek P. (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2, M–Ž. Nakladatelství Brána – Knižní klub, Praha 2008, s. 536.

Pozůstalost zaživa

Petr Šrámek

„Nejde o to porozumět, smysl je navždy ztracen.“
(Vladimír Vokolek, Atlantis)

„Vědomí, že už není komu psát, samo pak láme dílo.“
(Vladimír Vokolek, fragment)

„Kdo hovoří, když hovoří snivec – on nebo svět?“
(Gaston Bachelard, Poetika snění)

„Čas se mi rozšířil o neznámé prostory až k hvězdám.“
(Vladimír Vokolek, Kukačka a kyvadlo)

„Pozoruji, jak se stálou četbou Apokalypsy utváří má obraznost
a jak začínám chápat věci jiným způsobem.“
(Vladimír Neuwirth, Apokalyptický deník)

Když roku 1938 zakládá Vladimír Vokolek (narozen 1. ledna 1913) se svými bratry Vlastimilem, spolunajatelem rodinné tiskárny, a Vojmírem, malířem a sochařem, bibliofilskou edici tisků „Lis tří bratří“, zdálo by se, že má na počátku pomyslné pouti za čtenářem takřka ideální podmínky – co napíše, to Vojmír ilustruje a Vlastimil vytiskne. Edici zahajuje Vokolkův debut *Poutní píseň k dobrému lotru* a i nadále jsou zde uváděna převážně jeho díla – básně *Tolikrát obětovaná...* (1939) a meditace *První blahoslavenství* (1940). Některé básně z těchto bibliofilů se objeví i v oficiálně vydané prvotině *Žiněné roucho*, která vychází na jaře 1940 v nakladatelství Melantrich v edici Poesie. Sbírkou *Tichý a temný*, chystanou v roce 1941 nakladatelstvím J. R. Vilímek v edici poezie Tvar, však zakazuje nacistická cenzura. Až po válce následují básnické knihy u B. Stýbla *Národ na dlažbě* (1945) – v Knižnici Lyra se objeví v sousedství *Limbu a jiných básní* Jiřího Koláře, *Tohoto večera* Ivana Blatného a posléze *Nových mytů* Josefa Kainara – a péčí Melantrichu *Cesta k poledni* (1946). Pak se však Vladimír Vokolek, alespoň z hlediska čtenáře, na dlouhou dobu odmlčuje. Celý náklad sbírky *Vyprodaný čas*, vydané roku 1949 ve Vyšehradu, končí ve stoupě (dochovalo se jen několik exemplářů), a stane se tak na dlouhou dobu jeho knihou poslední. Od té chvíle si Vokolek musí svého čtenáře hledat jinde a jinak. Nakrátko jej sice ještě nachází koncem šedesátých let – roku 1967 vychází výběr *Mezi rybou a ptákem*, roku 1971 výběr *Cesta k poledni* –, avšak v plné míře se jej už nedočká, umírá 23. července 1988.

A právě tato potřeba čtenáře, který však přítomen není – tato nenormální situace „nedobrovolného odmlčení“, kdy „svět už básníky nepotřebuje“, kdy se básníku „odpírá možnost existence“ a kdy je básník „bez minulosti a budoucnosti“ –, už zůstane nejen určujícím tématem, ale i principem tvorby Vladimíra Vokolka.¹ V jeho případě *nemít čtenáře* znamená, že dílo neopouští svého autora, že nedochází definitivního tvaru, a tedy že je básník neustále přepracovává. Jinými slovy, že autor neustále směřuje k celku díla, a přesto tvoří pouze fragmenty. Množství verzí a variant je toho přímým dokladem. Princip opakování a variování je výrazem nikoli mnohomluvnosti, nýbrž touhy být na papíře celý, beze

1 Vokolek, V.: „Obrazy, které vstanou z mrtvých“ (Z torz a fragmentů Vladimíra Vokolka). *Pěší zóna*, 2001, 8, s. 75–76.

zbytku, v každém okamžiku. Druhým důsledkem této potřeby čtenáře je to, že autor vstupuje v nikdy nekončící dialog se svým vlastním dílem, tedy že se sobě stává jediným možným čtenářem. Paradoxně tento dialogický charakter tvorby autora vybízí – ale zároveň nutí – žít „v kulturní kontinuitě sám se sebou“, jak o Vokolkovi napsal Ivan Diviš.²

Přestože vyšlo od roku 1994 díky nakladatelství Atlantis (a částečně Mladá fronta) šest svazků „Spisů Vladimíra Vokolka“ a zbývá vydat už jen svazek věnovaný esejistice, mnohé z jeho tvorby na své čtenáře nadále teprve čeká. Nevydané i tak zůstanou deníkové sešity, texty vzpomínkové, korespondence, ale například i pohádka – a kromě toho pozůstalost obsahuje změt verzí, torz, fragmentů, skic, konceptů a náčrtů. Proč však nahlížet do Vokolkovy pozůstalosti? Cožpak těch šest knih, které se v zásadě přidržel samizdatového „Díla Vladimíra Vokolka“, autorem rozvrženého na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, nenabízejí spolu s paralipomeny obraz celkový a dostatečný? Totiž jako sestavovatel sedmého svazku jsem nechal stranou žánrové a jiné podobně „literární“ nároky a shromáždil z nepublikovaných textů všechny ty, které mají obrazně i doslovně řečeno začátek a konec, tedy jsou soudržné. Vzniklá kniha *Živá paměť obrázkového písma* tak spolu se svazkem *Oidipovské variace* představuje téměř kompletní celek Vokolkova esejistického díla. Jakkoli se zde spíše než o tradičních žánrech skutečně zdá být příhodnější hovořit o autorově osobitě pojatém žánrovém statusu – o meditativní a hieratické esejistice (včetně básní v próze), dialogické esejistice (od platónských dialogů až po dramatické texty) a publicistické esejistice (zahrnující i příležitostné texty jako vzpomínky, nekrology či zdravotní).

Jenže jakápak pozůstalost! Vzhledem k tomu, že své dílo Vladimír Vokolek nemohl po většinu života publikovat a přistupoval k němu jako k *work in progress*, stala se z něj *pozůstalost zaživa*. Proto bychom se intenzivněji než u kohokoli jiného měli reálně zamyslet nad tím, co editor spisů Jan Šulc navrhoval jako ideální alternativu už v případě básní: publikovat dílo ve všech variantách, a umožnit tak sledovat „básníkovu mnohdy vzrušující cestu k výslednému tvaru“.³ Zvláště když jej mnohé texty nenabýly, neboť nabytí ani nemohly – literární pohyb není lineární, odněkud někam, ale je spíše průzkumem možných cest. V tomto smyslu lze za bezmála legendický označit příběh básnické skladby *Atlantis*. Podle vlastních slov ji Vladimír Vokolek v roce 1949 zapomněl i s aktovkou v autobuse, a jelikož se nenašla ani po výzvě v denním tisku, začal ji psát nanovo. S odstupem čtvrtstoletí na to vzpomínal: „Při mé špatné paměti jsem ztracenou sbírku nemohl rekonstruovat, ale psát znovu a jinak.“⁴ Jenže toto znovu a jinak se postupně změnilo v nepřetržitě zas a znova. Vzniklo několik verzí (žádná však už jako sbírka), některé se sobě přibližují, jiné jsou naprosto odlišné. Pokoušel se tedy autor opakovaně vracet k původnímu, nedochovanému ur-tvaru, anebo se toto neustálé přepisování prostě stalo *součástí* jeho poetiky? Plyne z takové ztráty příležitost, anebo nezbytnost své dílo napříště přepracovávat? A tkví-li Vokolkova poetika ve fragmentu a přetržku, připomeňme, že právě fragmentarita a přetržitost jsou podstatou deníkové literatury: variovat to samé, které není to samé. Psát deníky ostatně není o nic méně dialogické než psát dopisy; touha vědět, komu se píše, je totožná. Tvorba Vladimíra Vokolka je od základů dialogická.

Tvorba Vladimíra Vokolka je bytostně dualistická. Jenom kolik u něj čteme oslovení, výzev a výkřiků. Veršem i prózou psal modlitby, prosby, svědectví, závěti, řeči, prorocství a rovněž spory, sváry, hádání,

dramata, morality. Pro tento úporný, vášnivý a mužný, protože marný boj o toho, ke komu se mluví, by nejlepší Vokolkovy věci bylo možno postavit naroveň nejpozoruhodnějším textům české literatury vůbec, naroveň *Cholupického dne* Ladislava Klímy nebo *Zapomenutého světla* Jakuba Demla. V obou případech by však nezbytným předpokladem bylo zapomenout na umělý rozdíl mezi filosofií a literaturou a vstoupit do tolik fascinujícího metaforického pohybu myšlenek. Podle Vladimíra Vokolka je poezie „živá paměť obrázkového písma“. A podle slov, která si Jakub Deml vypůjčuje od Williama Butlera Yeatse, „ze sporu s jinými děláme krásné řeči, ale ze sporu se sebou samými děláme básně“.⁵ Plně tomu odpovídají případy, kdy Vladimír Vokolek v úporném až umanutém monologu oslovuje sebe, své dílo: „To já se rozdojuji na podmět a předmět, abych měl dojem prostoru, že se uvolňuji z otroctví písma, kterým jsem psán.“⁶ Básník tím ztrácí pevné kontury, je bez hranic, stává se mohutností tohoto světa. Vokolkovou figurou je personifikace, nikoli přirovnání.

Vokolkův vnitřně konverzační styl, v němž se řeč nepřerušuje – ba v němž si autor i skáče do řeči –, je všeobjímající. Přičemž také zde zůstává smyslem hlasu jediný: dát o sobě vědět, tedy říci „ještě jsem“. Pak svět existuje. Mluví, tedy jsem – mluvím, tedy je. Vokolkovo dílo se děje na dvě doby, básnické já-ty se nechává poznat jako významově rytmické. „Neboť jsi tu napůl a jste-li dva, / obíháte každý svou drahou a víc / je prázdna mezi vámi a více chladu / pocítujete mezi sebou. Neboť jsme v noci. / Přišli jsme zopakovat rozejití světa.“ V jak zásadním protikladu se tato stylizace ocitá k dobovému „my“, tedy kolektivnímu já i kolektivnímu ty! Oba póly se sice magneticky a leckdy i geneticky přitahují, ale k žádné harmonizaci ani finálnímu smíření nedochází. „Jsi tu jenom rytmem oživená věc, / zbytek, jenž shledává se s podobnými zbytky“, pokračuje dále tato rukopisná verze *Atlantis*. Nestálost a proměnlivost Vokolkových obrazů není dána jen tematickým napětím mezi já a ty, filosofem a básníkem, Oidipem a Kristem, maskou a tváří, vůlí a rozumem, křesťanstvím a antikou, dvojími dějinami atd. atp. Vokolkovy verše se zrychlují i zpomalují; jsou uvolněné, mnohde volné a případně rostou do rýmu. Po jistotě výdechu následuje nejistota nadechnutí: stihnu se ještě vyslovit? Také prózy se navracejí, a to nejen do napětí svých počátků. Téma vykrucují a vybrušují, rovněž se jím nechávají strhnout a zvrhnout, vrůstají do něj i před ním prchají. V takto arytmiické až kolizní poetice přecházejí modlitby bez upozornění do protizalob či rozepří a angažované afekty se zničehonic uklidňují až ztišují.⁷ Ve stylu je Vladimír Vokolek roztržen, nikoli roztržitý. Jako když v básních v próze *Kukačka a kyvadlo* (1968–69), jejichž samotou byl tak fascinován Bedřich Fučík,⁸ vyslovil paradox: „Přede mnou nikdo nešel. A já sám před sebou – nikdo.“⁹ Nastalá arytmie předznamenává zástavu světa potažmo jeho totální kolaps.

Podle Franka Kermoda spočívá jeden z velkých půvabů knih v tom, že musí skončit. Maurice Blanchot zase tvrdí, že příběhy začínají koncem a právě to z nich činí znepokojivou pravdu. Vladimír Vokolek jako by se tomuto smyslu konců stále vzpěchoval. Zjednodušeně řečeno, důvěru v konec popírá tím, že jej důsledně obrací v začátek. Znepokojivě až hrozivě to zaznívá třeba v básni *Pouť ze sbírky Vyprodaný čas*: „Je s námi konec. / Začíná se.“ Jakkoli se i v tomto maňáskovém *theatru mundi* naskýtá příležitost, podobně jako v paramýtech *Absurdanda* (1948–58) nebo pseudomýtu *Tak pravil Švejk*

5 Deml, J.: *Zapomenuté světlo*. In: Deml, J.: *Sen jeden svítí*. Odeon, Praha 1991, s. 112.

6 Vokolek, V.: „Obrazy, které vstanou z mrtvých“ (Z torz a fragmentů Vladimíra Vokolka). *Pěší zóna*, 2001, 8, s. 75.

7 Vokolkův verš analyzoval Miroslav Červenka v *Dějinách českého volného verše*. Host, Brno 2001, s. 162–163 a 188–190; k tomu srov. Međ, J.: *Mapování exodu*. In: Vokolek, V.: *Ke komu mluvím dnes* (Spisy V. V., sv. 5). Atlantis, Brno 1998, s. 241.

8 Fučík, B.: *Exilové království samoty*. In: Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 309–319.

9 Vokolek, V.: *Oidipovské variace* (Spisy V. V., sv. 3). Atlantis, Brno 1996, s. 250.

2 Diviš, I.: *Teorie spolehlivosti*. Torst, Praha 2002, s. 464.

3 Šulc, J.: *Ediční poznámka*. In: Vokolek, V.: *Vyprodaný čas* (Spisy V. V., sv. 4). Atlantis, Brno 1999, s. 318.

4 V dopise Mojmiru Trávníčkovi z 3. 1. 1972 (archiv M. Trávníčka).

(1959–60), pobýt v groteskních kulisách: „Dobry klaun Mr. Braun / také se na celé kolo řehce. / Kolega šašek-Vašek spolkl ohryzek, / který mu v hrtanu uváz a sklouznouti nechce / [...] / Mr. Braun teď polyká sliny. / Konec a začátek stejné psiny.“¹⁰ Vladimíru Vokolkovi se svět vidí v jediném tady a teď, někde mezi předtím–potom, vědomím–nevědomím či třeba sněním–vytěsněním atp. Úlohou básníka je *být mezi*, to znamená mít vše na dosah, být koncem i začátkem. Je to čas vymezený bezprostřední naléhavostí. Permanentní čas se totiž o nic neobohacuje, je nepamětný. Pouze dává někomu příležitost se vyslovit – a v každém okamžiku je to šance poslední. Čas není pamětnost ani památník, stejně tak básník není zůstavitelem ani dědicem paměti. Jako kdyby si básník stále dokola jen ověřoval, zda je jeho slovo ještě platné, zda mu ještě někdo – či on sobě – naslouchá a rozumí. Jako kdyby si skutečně s každým nádechem uvědomoval, že se blíží jeho poslední vydechnutí. Znovu a znovu vydechuje svá poslední slova. Průběh – spíše než příběh – zacykleného času naznačuje okamžitá odpověď na výkřik „Zem! Na obzoru zem!“ v závěru skladby *Atlantis*: „A stále táž ozvěna se vrací: Jsem jenom tvým snem“.¹¹

Kdo to tedy mluví? A kdo má vůbec právo a odvahu mezi všemi těmi konci světů promlouvat? Nemusí to být nutně nadpřirozená bytost, třeba anděl, jako je tomu v apokalyptických, ale zcela určitě je jí nějaká autorita ve smyslu učitele spravedlnosti, jako je tomu v pešerových metodách dávných orákul, která citují Písmo a vykládají prorocství. Zároveň by však bylo nedorozuměním považovat básníka za někoho, kdo rozpad světa přivolává. Vokolkova apokalyptická imaginace je pozoruhodná v tom, že neúští do pointy – ani mortální, ani útěšné. Z perspektivy konce, tohoto rozhodného času, se nic nevytyčuje ani nevylučuje, konec se maximálně ztotožňuje se začátkem. Jak tedy Vladimír Vokolek reaguje na epileptické záchvaty křečí zkrouceného světa? Nepřetíná *corpus callosum*, spojení obou hemisfér, spíše se snaží o stimulaci *nervu vagu*, bloudivého nervu. Neboť básník nemůže odstranit příčinu obtíží světa, snad ani zmírňovat jeho bolest ne. Jeho úkolem je oživovat, inervovat svět, naši obraznost. Stejně jako *nervus vagus* inervuje mluvidla či kupříkladu vnější zvukodod. A v neposlední řadě – pokud by přece došlo k přetěti – básník musí mít odvahu stát se novým *vazníkem*. Podobně od sebe nelze oddělit Vokolkovy obrazy snění a vytěsnění světa. Ve snění samoty rostou obrazy až k rozměrům vesmíru, tudíž stačí-li snění jednoho snivce k tomu, aby snil celý vesmír – jak říká Gaston Bachelard¹² –, pak Vladimír Vokolek je naddějinným, kosmickým rétozem.

Konec publikačních možností postihlo v totalitní polovině 20. století celou plejádu spisovatelů, ale kromě Vladimíra Vokolka nikdo toto nedobrovolné odmlčení nečinil tak důsledně zdrojem své poetiky – právě skrze něj aby promlouval. K básnické skladbě *Atlantis* tvoří angažovaný pandán poema *Únor*, která také vznikla na samém konci čtyřicátých let a která pochází ze sbírky *Hic iacet* (1948–50); obě patří k nejúžasnejším apokalyptickým projevům české literatury. Vedle *Znamení moci* Jana Zahradníčka, *Potopy* Františka Halase, sbírky *Čas. Apokalypsa mixte* Jiřího Koláře či cyklu *Zbyňka Havlíčka Stalinská epocha*. Nebo vedle válečného *Pečetního prstenu* Josefa Palivce, *Mluvicího pásma* Milady Součkové, tzv. vánočních příběhů Josefa Kainara či těsně předválečného *Snu* Vladimíra Holana. Zatímco Jiří Kolář si v deníkové knize *Prometheova játra* poznamenává: „Jsme přinuceni mlčet, ale na druhé straně jsme nebezpeční svým mlčením; jako kdyby cítili, co se s námi děje, že nám není třeba mluvit, abychom řekli své“¹³ Vladimír Vokolek se v jednom fragmentu vyznává: „Vědomí, že už není komu psát, samo pak láme dílo. Tak [k] vnitřnímu plameni [...] se přidává nenávistný černý

plamen světa, na jehož hranicích, zahaleni v dým nedobrovolného odmlčení, umíráme pozvolným zadušením.“¹⁴

Vokolkův *Únor* je poezie udušeného slova. Je to poezie vyřčená na obranu proti bésům, jsou to slova vyřčená opět v nejposlednější chvíli. Ale naslouchá jim ještě někdo? Ve světě, který básníky nepotřebuje? V čase, jak sám Vokolek říká, „kdy nám tváře v masky ztuhly“ anebo „kdy se rozkýchaly hřbitovy“? V čase, kdy není možné rozlišit, co jsou masopusty a co manifestace, co pohřby a co maškarády, a kdy si všichni nasazují masku, a ztrácejí tak nebo si za ní skrývají svou tvář? Podle upozornění Rudolfa Matyse je ve Vokolkově pojetí právě imaginace tím, co je schopno vytvořit obraz druhého v nás – a navázat s ním dialog.¹⁵ Snad proto je Vokolkova samomluva tak urputná, tak horečnatá a tak halucinační: nejde totiž o masky druhých, jde o to zahlédnout aspoň na okamžik vlastní tvář. Podaří se to? Zopakujme: je to mužný, protože marný boj. „Přestupné měsíce si Únor přidával“ – zní navracející se verš. A že těch únorů nakonec bylo! Čas zde není nositelem naděje, takový čas se zastavil anebo možná zbláznil. „Čas jako v halucinaci / stránku za stránkou obrací / v knize vázané v lidské kůži, / ve které však už nejsou muži, / a spěchá dočíst, skončit, odložit / ten nudný příběh bez hrdiny, / z něhož zbyl jenom bezdějinný / anekdotický, anonymní lid.“¹⁶ Lze se jen domnívat, jak by dopadla přímá konfrontace básníka slova s mnohoslovím ideologie. Kdysi jsem se o pomyslnou rekonstrukci pokusil v rozhlasovém pořadu *Únory, pohřby, maškarády*: autentické nahrávky politických proslovů, manifestačních a svazových řečníků, ale i hlasu lidu a hluku ulice dohromady tvořily kroniku únorových událostí, ke kterým básník jako by vyslovoval komentář.¹⁷ Kdo mlčel a kdo koho umlčoval? Kdo měl a kdo neměl co říct? A či slovo bylo silnější?

Řekněte někdo něco, nevím kudy kam.

*Každý však mluví z cesty, na kterou se ptám
a slovo za slovem mě odvádějí jinam.*

Marně jim napořád to svoje připomínám.

*A potom doma mluvím k hluchým zdím,
sám sebe prázdným zvukem jinam odvádím
od věci, kterou mám strach pojmenovat
a v jiná slova chci se před ní schovat.*

*Možná že stejně z cesty mluví poezie,
bláznivou samomluvou něčí útěk kryje
a na opačnou stranu pošle básníka.
Ať si tam do ztracena krásně naříká.*

(sb. *Dětství*, 1950)¹⁸

Ani intimita domova ani samota tvorby už nedávají vůbec žádnou záruku. Domov je prázdný, hluchý, marný, skrytý, ztracený. Být doma se zdá být stejně nebezpečné jako obývat zničující apokalypsu. A dokonce ani úplně poslední, nejvlastnější jistota už básníkovi nezbývá: tvůrce a jeho dílo se dostali na rozcestí, možná dokonce na scestí. Básník už nemá domov ani ve svém díle.

14 Vokolek, V.: „Obrazy, které vstanou z mrtvých“ (Z torz a fragmentů Vladimíra Vokolka). *Pěší zóna*, 2001, 8, s. 76.

15 Matys, R.: Doslov. In: Vokolek, V.: *Oidipovské variace* (Spisy V. V., sv. 3). Atlantis, Brno 1996, s. 265.

16 Vokolek, V.: *Ke komu mluvím dnes* (Spisy V. V., sv. 5). Atlantis, Brno 1998, s. 56

17 Šrámek, P.: *Únory, pohřby, maškarády*. Český rozhlas 3 – Vltava, 24. 2. 2008, 20:00–21:00.

18 Vokolek, V.: *Ke komu mluvím dnes* (Spisy V. V., sv. 5). Atlantis, Brno 1998, s. 93.

10 Vokolek, V.: *Vyprodaný čas* (Spisy V. V., sv. 4). Atlantis, Brno 1999, s. 297 a 294.

11 Vokolek, V.: *Ke komu mluvím dnes* (Spisy V. V., sv. 5). Atlantis, Brno 1998, s. 13.

12 Bachelard, G.: *Poetika snění*. Malvern, Praha 2010, s. 63.

13 Kolář, J.: *Prometheova játra*. ČS, Praha 1970, s. 130.

Literatura

- Bachelard, G.: *Poetika snění*. Malvern, Praha 2010.
- Blanchot, M.: *Literární prostor*. Herrmann & synové, Praha 1999.
- Červenka, M.: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno 2001.
- Červenka, M.: *Textologické studie*. ÚČL AV, Praha 2009.
- Deml, J.: *Sen jeden svítí*. Odeon, Praha 1991.
- Didi-Huberman, G.: *Před časem*. Barrister & Principal, Brno 2008.
- Diviš, I.: *Teorie spolehlivosti*. Torst, Praha 2002.
- Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994.
- Hornánová, S.: Fenomén apokalyptiky od židovství po křesťanství. In: Dus, J. A. (ed.): *Proroctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III*. Vyšehrad, Praha 2007, s. 27–56.
- Kaiser, G. R. (ed.): *Poesie der Apokalypse*. Königshausen und Neumann, Würzburg 1991.
- Kermode, F.: *Millenium and Apocalypse*. In: Carey, F. (ed.): *The Apocalypse and the shape of things to come*. University of Toronto Press, Toronto – Buffalo 1999, s. 11–27.
- Kolář, J.: *Prometheova játra*. ČS, Praha 1970.
- Neuwirth, V.: *Apokalyptický deník*. Triáda, Praha 1998.
- Putna, M. C.: Vladimír Vokolek. In: Putna, M. C.: *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*. Torst, Praha 2010, s. 1011–1026.
- Vokolek, V.: *Absurdanda* (Spisy V. V., sv. 1). Atlantis, Brno 1994.
- Vokolek, V.: *Tak pravil Švejk* (Spisy V. V., sv. 2). Mladá fronta, Praha 1995.
- Vokolek, V.: *Oidipovské variace* (Spisy V. V., sv. 3). Atlantis, Brno 1996.
- Vokolek, V.: *Vyprodaný čas* (Spisy V. V., sv. 4). Atlantis, Brno 1999.
- Vokolek, V.: *Ke komu mluvím dnes* (Spisy V. V., sv. 5). Atlantis, Brno 1998.
- Vokolek, V.: *Mezi Ohněm a Vodou* (Spisy V. V., sv. 6). Atlantis, Brno 1998.
- Vokolek, V.: *Živá paměť obrázkového písma* (Spisy V. V., sv. 7). Atlantis, Brno [připravovaný svazek].
- Vokolek, V.: „Obrazy, které vstanou z mrtvých“ (Z torz a fragmentů Vladimíra Vokolka). *Pěší zóna*, 2001, 8, s. 71–76.
- Witherington, B.: *Revelation*. Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec u Jana Čepa

Pavel Šidák

Pojmy cizinec, vyhnanec a přistěhovalec, jež se objevují v názvu konference, u Jana Čepa do velké míry splývají; vyhroceně řečeno jsou obecnou charakteristikou lidských bytostí. U Čepa to jsou pojmy promítnuté na transcendentní rovinu, pojmy, které umožňují intenzivní zážitek světa a které dokonce mají specifické zhodnocení jakožto umělecký prostředek.

První domov

Cizinectví, vyhnancectví a přistěhovalectví jakožto způsoby existence vycházejí z pojmu „domov“ (resp. exil); první otázka tedy nutně zní: co značí ve fikčním světě Jana Čepa „domov“? „Domov“, resp. exil je zde stále zdůrazňován jako základní kategorie dějová a významová. Domov je dynamický: je to něco, co je třeba hledat, co lze ztratit, k čemu je třeba k němu dospívat – a můžeme jej tedy chápat i jako kategorii noetickou. Jaká je struktura čepovského „domova“?

Pro Čepův autorský habitus, resp. pro svět jeho próz je zásadní představa rodného kraje. V autobiografickém modu o něm Čep říká: „Byl mi studnicí, ke které se je třeba opět a opět vracet za zbarvením své duchovní i fyzické bytosti pro vnější i vnitřní orientaci; místem, v kterém tkví člověk kořeny svého dětství“¹. Jak ukazuje P. Komenda², pojetí rodného kraje se během Čepovy tvorby poněkud mění (od přímého dějiště ke zproblematizovanému, viz povídka „Zatopená ves“, k evokované vzpomínce v posledních beletristických textech), tento kraj si však uchovává konstantní rysy úhelného kamene. Není náhodou, že právě zážitek tohoto kraje a jeho neustálá reflexe vyprovokovaly literární historiky k postulování paralel mezi Čepovou tvorbou a ruralismem a že standardní scénérie Čepových próz vedla B. Fučíka k tomu, aby mluvil o „opotrebovaných kulisách“³.

Rodný kraj – nemíníme jím zde „reálné“ okolí hanáckých Myslechovic, ale fikční rodný kraj fikčních hrdinů – se postupně obohacuje i o jiná místa (města, jiné venkovské krajiny), a tvoří tak celek, ježž můžeme v odkazu na notoricky známý pojem „dvojitý domov“ nazvat „první domov“: imanentní, „tato“ část celku čepovského fikčního světa.

I v rámci prvního domova jsou typickými postavami vyhnanci či poutníci. I první domov je něco, o co se musí bojovat (stěhování, svatby, nová chalupa atd.) a co lze ztratit. Odtud i základní model Čepových próz: protagonist opouští domov, vzdaluje se rodnému kraji i stavu, a konsekventně ztrácí jistotu výchozího, přirozeného světa, cesta životem se stává blouděním; objevuje se pocit vykořeněnosti, vyhnání, a ukazuje se jako obecný rys čepovské poetiky.

Jeho kořenem je vědomí „trhliny“ či průseku v struktuře prvního domova, kdy se tento domov náhle ukazuje jen jako cosi částečného, ba dokonce provizorního:

Nad korunami švestek vyhlédají za zídskou střežou statků, kreslící po tolik večerů touž křivku na západním nebi, a stařec si najednou, jako by se před ním byla rozhrnula jakási záclona, uvědomuje v nesmírném ohromení přelud času, který nám představuje věci, jako by šly za sebou, a s rozšíře-

1 Čep, J.: *Umění a milost*. Vetus Via, Brno 2001, s. 13.

2 Čep, J.: *Umění a milost*. Vetus Via, Brno 2001.

3 Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Binar, V. – Trávníček, M. (eds.). Melantrich, Praha 1994, s. 53.

*nýma očima hledí zpět na řadu dní a let, jež se mu po celý život kladly vedle sebe jako místnosti oddělené neprůhlednými zdmi[...]*⁴

Z ukázky je navíc zřejmé, že tyto „trhliny“ se pojí s určitým momentem noetickým: tak si v povídce „Cesta na jitřní“ uvědomuje hlavní postava, že „tak se poznáme, až procitneme nadobro“⁵. V téže povídce se se vsí silou ukazuje, že první domov není jen statická krajina, ale sestává i z aspektu diachronního a má vazby k lidské společnosti, resp. rodu: první domov je mj. založen jako společenství mrtvých i živých (communio sanctorum, jak jej chápe katolická dogmatika); ale tu se již otevírá hranice směrem k tomu, co jej obklopuje, tj. k druhému domovu:

*Jaká síť osudů záhadně spletených zatahuje tento kraj, kolik tváří, mužských i ženských, mladých i starých, kolik rukou, které hněly tuto hlínu, které ji tiskly k srdci!*⁶

*Rozrytá podzimní krajina, rozbahnělá v dešti, studená a holá. Kolik v ní utonulo lidských šlépějí, kolik výkřiků se udusilo pod jejím těžkým nebem, kolik hřbitovů v ní přeoral pluh a z kolika vesnic zbyla sotva jména! To všechno zůstalo v ní, tím vším je skrz naskrz prohnětena, z toho vznikly rysy její podoby jako vrásky, kterými se vписuje zkušenost do lidské tváře.*⁷

Kraj prvního domova je utvářen tím, co v něm prožili lidé, kteří v něm bydlili: „Tento kraj, na první pohled strážlivý a plochý, je zbrzděn výmoly tajemného příboje a jeho obyvatelé jsou krutě otloukáni jeho nárazy“⁸.

Rodný kraj je předmětem touhy a lásky (ne náhodou Čep ve svých esejích zdůrazňuje, že básník miluje svůj rodný kraj). Je to ovšem láska, která není nikdy naplněná. Výše jsme již naznačili souvislost mezi pojmem domov a exil: první domov je zdrojem štěstí, ale ony trhliny, průseky v jeho domnělé celistvosti, které naznačují, že tento domov je jen částečný, způsobují naléhavý pocit vykořeněnosti či vyhnání. Vědomí jeho částečnosti nám zanechává „v duši tesknotu do smrti otevřenou“⁹ a směřuje naše vnímání a touhy směrem k tomu, co první domov obklopuje, k čepovskému „dvojímu“ domovu.

Dvojí domov

Dvojí domov se někdy pojímá jako různé dichotomie (mládí – stáří, vesnice – město aj.), ale to jsou spíše jen metaforická vyjádření. Dvojí domov je především vědomí, že domov první je jen částečný, jen odlesk pravého domova, tedy celku světa v jeho transcendentním rozměru.

O básníkovi vědomí této situace Čep říká: „básník miluje svou zemi [...], ale zároveň jej jímá tesknost a neklid [...], je stížen nevyčísitelnou nostalgií po jakémsi druhém domově [...] *incola ego sum in terra*“¹⁰. Čep se přímo odvolává na novozákonní text sv. Pavla „[n]yní vidíme jen v podobě“ (1 K 13,12), kde se akcentuje částečnost našeho světa a existence světa širšího, transcendentní skutečnosti, jež náš svět obklopuje:

4 Čep, J.: *Dvojí domov*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad, Praha 1991, 86.

5 Tamtéž, s. 135.

6 Tamtéž, s. 131.

7 Čep, J.: *Básník a jeho inspirační zdroje*. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 65.

8 Cit. dle Kadlec, J.: *Paměť krajiny*. *Krok*, 4, 2007, č. 4, s. 34.

9 Čep, J.: *Dvojí domov*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad, Praha 1991, s. 22.

10 Čep, J.: *Básník a jeho inspirační zdroje*. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 27. Citát žalmu 119,19: „Jsem na zemi jenom hostem.“

*Vědomí, že žijeme uprostřed tajemství, které proniká všemi průlinami našeho světa, uprostřed věcí, které [...] jsou ještě něčím jiným, nežli čím se zdají [...]. Není zajisté pro básníka lákavějšího úkolu, než se sklánět se zatajeným dechem nad útržky lidských dějů [...], odkrývat v lidských srdcích onu trhlinu, onu pečlivě skrývanou jizvu, která je [...] pečeti jejich urozeného původu.*¹¹

Pojem dvojího domova je zde popsán zcela explicitně. Ponecháme stranou jeho význam teologický a pokusíme se spíše popsat, jaké důsledky nese koncept takového dvojího domova jakožto literární fakt, stavební princip fikčního světa, moment naratologický, a jaké vazby nabývá vzhledem k tématu konference.

Již jsme řekli, že dvojí domov s sebou nese myšlenku communia sanctorum, tj. obcování svatých. Je to právě ono obcování svatých a celého lidského rodu (communio sanctorum Čep chápe i jako spolubytí lidského rodu), které do fikčního světa umožňuje vejít významně sémantizovaným postavám mrtvých; tváří tvář těmto mrtvým zakoušejí postavy živých lidí ambivalentní pocity domova (jež s nimi sdílejí) i cizosti (srov. již zmíněnou povídku „Cesta na jitřní“) – koherence prvního domova je výrazně narušena, mrtví patří jemu i onomu tajuplnému druhému domovu zároveň. Motiv cizince je ostatně dán již oním biblickým citátem – jsme jen hosty na této zemi (ne náhodou se jedna Čepova povídka jmenuje „Host“ – symptomatickým hrdinou této eponymní povídky je dítě, které umírá krátce po narození). Výše uvedený první domov, doposud chápaný jako skutečný domov, se přese všechno najednou znepokojivě problematizuje: je to domov, místo spočinutí, nebo exil? Jaké je naše místo v tomto světě?

Motiv pevného zakotvení postavy ve světě, v celém univerzu, s sebou nese vědomí individuální ceny lidské duše, zásadní myšlenkový pilíř Čepova světa. Je to právě tato cena lidské duše, která promítá jakékoli „i nejnepatrnější gesto“¹² postavy do roviny jednak nejobecnější a jednak nejzásadnější: cokoli, co postava fikčního světa učiní, má přímý a kauzální (a reflektovatelný) důsledek v rámci celku světa a jeho teleologie: „každé lidské gesto, sebeubožejší lidský osud má [...] dvojí význam, [...] přesahuje z času do věčnosti“¹³. Každá postava se tak stává potenciálním zásadním strůjcem světového dění (ostatně odtud i zájem o „malé“ postavy, děti, starce, opilého žebráka, krávu atd.). Dva významy tohoto gesta jsou primární, tady-a-terď zakotvený, a kosmogonický, jehož význam leží i tam-a-jindy, resp. vždy-a-všude. Takové vědomí ovšem zakládá nesmírně výrazný pocit sounáležitosti se světem; u Čepa se pasivní úděl vyhnance pod jeho vlivem postupně obrací spíše k akcentaci role poutníka.

Dvojí domov jako literární fakt

Pro literaturu má myšlenka dvojího domova zásadní význam. Dvojí domov iniciuje naplňování fikčního světa smyslem: jakýkoli banální motiv, Fučíkovy „opotřebované kulisy“, získává zásadní smysl, stává se smysluplnou částí smysluplného, dynamického celku. Význam umění jakožto média, které dvojí domov reflektuje, je „dát rozptýleným elementům [reality] jednotnou perspektivu, najít smysl

11 Čep, J.: *Básník a jeho inspirační zdroje*. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 28.

12 Čep, J.: *Básník a jeho inspirační zdroje*. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 32. Právě na základě provázanosti pokolení a kosmického významu „sebenepatrnějšího gesta“ vidí B. Fučík spojnici mezi Čepem a Březinou. (Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Binar, V. – Trávníček, M. (eds.). Melantrich, Praha 1994, s. 311.) – Noetické důsledky čepovského „nejnepatrnějšího gesta“ poněkud připomínají Proustovu *epifanii*, pojem převzatý z religionistiky, „postřehnutí vnitřní souvislosti, která i v nejbánálnějším faktu poukazuje na něco obecně lidského a nevázaného na určitý časový okamžik, a která je ovšem zároveň s to propojit rovinu vznešeného i rovinu nejjednoduššího“, jak ji definuje Pechar. (Pechar, J.: *Proust a Joyce – umění mezi časem a bezčasím*. *Svět literatury*, XVII, 2007, s. 158.)

13 Tamtéž.

ve věcech na první pohled nesmyslných a nejasných¹⁴; umění se tak jeví jako vnášení smyslu do chaosu empirie (Čep sám chápe umění jakožto formu poznání). Výše uvedený princip katolické věrouky, slova sv. Pavla („Nyní vidíme jen v podobnosti...“), tj. vědomí, že do „našeho světa“ proniká „průlínami“ jiný svět, resp. druhá část svět našeho, nás vede k nutnosti „hledat v znacích stvoření klíč, který by [nás] uvedl na stopu tajemného písma“.¹⁵

Spojování disparátní reality do smysluplného celku přijímá jako presupozici, že naším světem prosvítá ten druhý: náš (empirický) svět, první domov, je tak podoben palimpsestu (ve smyslu, jak slovo používá soudobá teorie intertextovosti). Toto prosvítání je přitom nutno neustále spojovat právě s tímto jedním, konkrétním dvojdomovským světem; to je rys odlišující pojetí Čepovo a zdánlivě podobné, ale přitom zcela jiné pojetí nekonečného zrcadlení a nekonečné hierarchizace symbolizujícího světa, jak ji známe např. od Michala Ajvaze a jeho nekonečného zrcadlení různých rovin existence.¹⁶

Koncept budování celistvosti a vnášení smyslu zná literární teorie velmi dobře. Jejimi termíny můžeme hovořit o narativizaci, tj. o mechanismu, jenž z chaosu empirie činí smysluplný text, příběh jako strukturovaný, vyjádřený a ohraničený celek; z jiné strany tento jev připomíná H. Whitea a jeho „sdělování“. Koncept dvojího domova tak získává platnost, resp. funkci i z hlediska naratologického: zdůrazněním částečnosti světa a konsekventně určitého ontologického a noetického rámce dává vzniknout specifické vypravěčské situaci.

Svět prvního domova, místa, kde v rámci domova dvojího „jsme jen hosty“, má ovšem i další význam převoditelný do řeči literární teorie. Jeví se jako intertextuální krajina (již jsme ostatně zmínili lachmannovský termín palimpsest), a ony hledané „klíče“, jež nás uvedou na stopu „tajemného písma“, pak samozřejmě připomínají syllepse v pojetí M. Riffattera.¹⁷ Pro úplnost uvedme, že uvažování o podstatě a smyslu „křesťanské“ tvorby k tomuto či podobnému závěru ovšem vede nejen u Čepa. Odkázat můžeme na Manfreda Fuhrmanna, příslušníka kostnických kolokvií Poetika a hermeneutika, a jeho „šifry transcendence“, které vznikají na švu „smyslového světa a transcendence“, resp. na jejich „zkřížení“¹⁸.

Primární konotace pojmů cizinec, vyhnanec a přistěhovalec jsou sociologické či politologické. Dílo Jana Čepa ukazuje, že mohou nabývat i významů z překvapivě jiných oblastí. Jaké literárněvědné závěry tu tedy lze postulovat? Pro Jana Čepa je „domov“ stejně jako „exil“ základní *estetická* kategorie: je to určitý umělecky užitý mechanismus, jenž tvoří specifickou naratologickou situaci. Dvojí domov představuje model *dynamického* světa, světa, jehož složky nejsou ve svém smyslu pevně dány, apriori

fixovány, ale jejichž smysl je procesuální, pohyblivý, daný napětím mezi dvěma základními rovinami (imanentní versus transcendentní svět, resp. první domov jako přímé pojmenování versus metafora dvojího domova).

Exil a reálné cesty

Čepovy postavy jsou především poutníci. Chůze světem je jejich základní devizou (výše jsme již zmínili postavu člověka opouštějícího domov a ztrácejícího se ve městě). Je proto jen symptomatičké, že již mnohokrát byla z nejrůznějších pozic konstatována význačnost motivu cest, cesty (celistvou studii jim věnuje např. Z. Hrbata¹⁹). Vedle všeho dalšího zde spatřujeme cosi pro dané téma podstatného: pozemské putování a pozemské cesty jsou do velké míry jen metaforou dvojího domova. Cesta funguje jako signální motiv, poukazuje na fakt, že jsme jenom hosty, cizinci, a že naše pobývání v krajině prvního domova, byť milovaného, je jen částečné. V jakém smyslu je člověk ve fikčním světě Čepových prázdnin cizincem, vyhnanecem a přistěhovalcem, je asi v tuto chvíli dostatečně zřejmé.

Na první pohled je paradoxní postavení tématu pozemského cizinectví, vyhnaní a exilu: v díle Jana Čepa se nijak zvláště netematizuje (jedinou výjimkou je jedna z jeho posledních beletristických prací, povídka „Před zavřenými dveřmi“). Je to poněkud překvapivé u autora, který sám úředně exulanta zkusil. Vedle mnoha jiných možných důvodů můžeme postulovat i jeden „vnitřně textový“: snad že vše, co tyto jevy obnášejí, již básník plně vyjádřil obrazem, který tyto pojmy převyšuje, zceluje a který jim rovněž může dodávat nakonec přece jen útěšný smysl: dvojí domov.

Literatura

Ajvaz, M.: *Tyrkysový orel*. Hynek, Praha 1997.

Čep, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993.

Čep, J.: *Dvojí domov*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad, Praha 1991.

Čep, J.: *Umění a milost*. Vetus Via, Brno 2001.

Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Binar, V. – Trávníček, M. (eds.). Melantrich, Praha 1994.

Fuhrmann, M.: Wunder und Wirklichkeit. Zur Siebenschläferlegende und anderen Texten aus christlichen Tradition. In: *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*. Wilhelm Fink Verlag, München 1983, s. 209–224.

Hrbata, Z.: Cesty. In: Housková, A. – Svatoň, V. (eds.): *Kultura a místo: Studie z komparatistiky III*. Univerzita Karlova, Praha 2001, s. 21–50.

Kadlec, J.: Paměť krajiny. *Krok*, 4, 2007, č. 4, s. 32–35.

Komenda, P.: Pouť do Emauz: emauzská krajina v pozdním díle Jana Čepa. In: *Cywilizacja – prze-strzeń – tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 122–132.

19 Srov. Hrbata, Z.: Cesty. In: Housková, A. – Svatoň, V. (eds.): *Kultura a místo: Studie z komparatistiky III*. Univerzita Karlova, Praha 2001, s. 21–50.

14 Čep, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 47.

15 Čep, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 28. „Katolický básník je více než kdo jiný uzpůsoben k tomu, pojmut a vyjádřit člověka a lidský osud v celé jeho matoucí složitosti a úplnosti, poněvadž mu jeho víra mluví o existenci světa viditelného i neviditelného...“ (Čep, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Trávníček, M. – Fučík, B. (eds.). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993, s. 30.)

16 Nekonečné odrážení jedné úrovně reality do druhé známe z Ajvazovy prózy „Bílí mravenci“. V citátu je toto odkazování vtaženo i do oblasti označujících: „Stává se, že báseň o vzdušných vílách, které se něžně hladí a líbají na oblačné pláni [...], je napsána písmem, jehož písmena jsou spletena z vět příběhu o kovových mechanických zvířatech, pohybujících se tichými a pustými chodbami paláce.“ (Ajvaz, M.: *Tyrkysový orel*. Hynek, Praha 1997, s. 30.)

17 Podle Riffatterovy definice je syllepse „přepínací místo textu a intertextu“, „rétorická reprezentace předeterminovanosti a dvojího kódování“. (Lachmannová, R.: Intertextualita a dialogičnost. In: Sedmidubský, M. – Červenka, M. – Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva*. Host, Brno 2001, s. 265.)

18 Fuhrmann, M.: Wunder und Wirklichkeit. Zur Siebenschläferlegende und anderen Texten aus christlichen Tradition. In: *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*. Wilhelm Fink Verlag, München 1983, s. 223.

Lachmannová, R.: Intertextualita a dialogičnost. In: Sedmidubský, M. – Červenka, M. – Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva*. Host, Brno 2001, s. 243–270.

Pechar, J.: Proust a Joyce – umění mezi časem a bezčasím. *Svět literatury*, XVII, 2007, s. 158–160.

Etapy adaptačního procesu na realitu švýcarské a americké emigrace v díle básníka Václava Hokůva

Zdeněk Jonák

Václav Hokův (4. 1. 1932 v Libušíně–20. 12. 1986 v Curychu) byl zasvěcený znalec moderního umění, který svým zaujetím pro současnou literaturu, umění a hudbu byl inspirací i příkladem pro mnoho mladých lidí ve svém okolí. V roce 1969 emigroval do Švýcarska a jeho rodné město na něj zapomnělo.

V. Hokův byl mnohostranný, bez úzké specializace a málo zaměřený na neutěšenou současnost, než aby se mohl v období totality dočkat uznání těch, kteří se v téže době ocitli v pozici ať již uměleckého disentu, nebo naopak těch, kteří situaci využívali ve prospěch osobní kariéry. Žil izolovaně, stranou tehdejších společenských událostí. Účastnil se setkání s avantgardními umělci, psal básně, esejistická díla o význačných postavách z oblasti literatury a výtvarného umění.

Psal do šuplíku. Jeho strojopisné básnické sbírky a eseje, rukopisné sborníky poznámek se nacházejí roztroušeny v rukou přátel nebo archivovány v Památníku národního písemnictví. Ve švýcarské emigraci, zejména po návratu z USA, se mu podařilo vydat dvě básnické sbírky. Třetí vyšla až po jeho smrti.¹ V roce 1994 byl publikován výběr básní v příloze obtýdeníku *Tvar*². V roce 2010 vyšla o životě a díle V. Hokůva malá knížečka³.

Zasloužil se o utváření jazzové scény; v roce 1962 inicioval spolu s Jiřím Plašilem ve Slaném Jazzklub Slaný, jeden z nejstarších a neaktivnějších jazzových klubů v tehdejší Československu.

Václav Hokův, díky tomu, že mu režim nabízel pouze stereotypní povolání, si v sebezáchovném pudu vydobyl status polovičního invalidy. To mu umožnilo skromně, ale zato duchovněji žít; také mu to však do značné míry limitovalo vzorce jeho sociálního chování. V. Hokův se cítil pevně zakořeněn ve svazku s rodiči, od nichž přejal prvorepublikový životní názor i styl.

Tento životní styl u něho pěstoval potřebu hlubokého prožívání reality před jejím strohým registrováním nebo laciným cynismem. Svých básní si V. Hokův cenil teprve tehdy, když získal pocit, že reflektují nejen jeho osobní situaci nebo stanovisko, ale i hlubší, řekněme generační pocity. Vážil si svého těžce dobytého světa. V. Hokův si nehrál na hrdinu ani pro své vlastní potěšení, ani pro uznání druhých⁴.

Jeho vztah k rodinnému zázemí se promítal i do jeho vztahu k přátelům a uměleckému prostředí. V roce 1960 se V. Hokův začal sblížovat s uměleckou avantgardou, která se scházela v pražské Slá-

1 Hokův, V.: *Čínská zeď*. Konfrontation AG, Curych 1980.

Hokův, V.: *Masopustní nokturno*. PmD, Curych 1980.

Hokův, V.: *Curych: Trojrozměrná mandala*. Consultation, Mnichov 1989.

2 Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*], s. 27.

3 Jonák, Z. – Hebr, J.: *Václav Hokův*. Vlastním nákladem, Praha 2010, s. 65.

4 V. Hokův naopak jako poloviční invalida odhaloval vnějšimu světu svoji pracovitou povahu. Když se vraceli pracující kolem jeho domu z práce, oháněl se koštětem nebo vykonával i jiné, v jejich očích bohulibé činnosti. Nebylo to z vypočítavosti. Chtěl si uhájit alespoň tu trošku svobody, která mu patřila.

vii u stolu Jiřího Koláře. Vzhledem ke svému zdravotnímu stavu, ale i osobnostnímu založení nebyl schopen se účastnit náročného nočního života, protože nepil ani nekouřil a navíc se pokaždé dopra-voval do svého klidného bydliště v ulici Sv. Jiří v Libušíně u Kladna. Zde mezi svými knihami „hasil žízeň z věčných pramenů“, učil se jazykům, četl, překládal, procházel se přírodou a psal. Stýkal se proto s uměleckým světem spíše zprostředkovaně příležitostným kontaktem s osobami, které byly regionálně dostupné, s Karlem a Nadou Neprašovými, Jitkou a Květou Válovými, malířem Nikolajem Chvorinovem, uměleckým kritikem Pavlem Štěpánkem apod.

Toto vše ho významně předurčovalo k volbě místa, které si zvolil pro svoji emigraci – střízlivé a racionální Švýcarsko. Sem v roce 1969 odcestoval.

Psychologie emigranta jasněji formuluje některé překážky nebo celé situace, s nimiž se čeští emi-granti z roku 1968–1969 setkávali. Největším problémem byla samozřejmě naprostá izolace od do-savadního prostředí, blízkých a přátel. Nedostatek dialogu vedl často ke zkrslým představám jak u emigrantů, tak u jejich rodinných příslušníků, příbuzných a blízkých. Běžným stereotypem bylo neporozumění, závist, vulgarizace.

Odloučení od mateřské kultury, kamarádů, nemožnost se vrátit, ztěžovalo adaptaci. Psychologové mluví o kulturním šoku, který se projevuje okamžitou regresí na celé frontě.

Neznalost jazyka, kulturních vzorů, absence nevyhnutelných, samozřejmých dovedností – to vše mělo často za důsledek snížení sebehodnocení a tím i ztíženou orientaci v novém prostředí.

Emigranti v Curychu, kde V. Hokův zakotvil, si situaci ulehčovali tím, že se vzájemně scházeli a vy-pomáhali si, pokud to šlo. Psychologové nazvali tuto fázi fázi truchlení. Emigranti hodnotili své ztráty a snažili se je uvést do rovnováhy se svými výdobytky.

Specifikou V. Hokůva bylo, že se do emigrace odebral s jasným cílem – dodělat a vydat zde své dílo. A nebyl příliš ochoten se kontaktů s emigranty v jejich fázi truchlení zúčastnit. Zařadit se mezi uměleckou emigraci v Curychu se mu příliš nedařilo. Díky své nemoci a životní abstinenci zůstal i společensky osamocen. Jaroslav Vejvoda, český spisovatel a emigrant, píše o jeho vztahu k umělecké skupině, která se scházela v prostorách restaurace Egge s povzdechem:

Jeho horečné básnění zajímalo málokoho: ani pivo nepil, do curyšského hostince, v němž se scházeli jeho krajané, vcházel a odcházel z něho bez pozdravu, nesedal si, nýbrž postával stranou, opřen o deštník. Býval to svízelný společník.⁵

Snad to byl i tento pocit nezařaditelnosti, který ho vyhnal z poklidného Švýcarska do Ameriky. Ani jeho emigrantští kamarádi nemohli pochopit bizarní povahu V. Hokůva, který opustil rodnou zemi jen za tím účelem, aby si zde splnil své chlapecké představy o západu, o Americe, jeho hrdinech: H. D. Tho-reauovi, R. Jeffersovi, A. Ginsbergovi, černých a bílých jazzmanech a aby ve skrovné komůrce svého podnájmu znovuospořádal své dosavadní básně a doplnil je o to nové, co v emigraci získal.

Možná to zavinilo i neprožité truchlení, které u něho vedlo k depresím a blokaci nových vztahů. Představa, s níž do USA odcházel, se nepotvrdila. Vrátil se zklamán. Po návratu se zbavuje iluzí a básně registrují pokus vyrovnat se s minulostí. Je to jakési pozdní truchlení. Deziluze z USA mu možná do-pomohla smířit se s osudem emigranta a dokončit tak v určitém smíření své dílo.

Uvědomuje si, že rozhodující rámec pro jeho životní filosofii vždy znamenaly krizové, kritické ži-votní zkušenosti. Úryvky z básně *Dopis místnímu básníkovi*⁶ napovídají, jak se cítil na sklonku svého života, jak hodnotil svůj život doma i v zahraničí. Báseň mapuje jednotlivé krizové okamžiky jeho života.

Dopis místnímu básníkovi
Část 2

*Strýček, co byl kamenosochařem
přežil delirium tremens
pouhým zázrakem
na podzim 1950
když jsem začal Walden hltat
v nemocniční posteli
po operaci na specifickou peritonitidu
z celého příbuzenstva jediný
šel jsem ho navštívit obejdu
chudák celé hodiny
hledal svoje botky
zamazané od brousíci mašiny
jež myši prý mu sežraly
v tomhle fantastickém odpoledni
pochopil jsem víc než při četbě
Kerouacka, Ginsberga, Borroughse
Předčasně zestárlý v osmnácti letech
Fantasmagorii, které se říká rozum z hoře
jež se vymyká literatuře.⁷*

Američtí umělci mu byli po celý jeho život za železnou oponou zdrojem inspirace. Po krátkém pobytu v USA se vrátil zpět do Evropy vyléčen.

Část 4

*Když jsem prokouk
ten jejich hollywoodský sen
kvapem jsem mazal sem
do té evropské malosti
relativní velikosti
Tvé rodné země
Na útěku před strýčkem Samem
před jeho třpytivým koláčem
jež žraloci dost
obratně
na Cannery Row
a jinde
ohlodali na kost.⁸*

Ani po jeho návratu do jeho druhé vlasti, Švýcarska, ho nečekalo přátelské přijetí.

Část 5

V Curychu mne nikdo

5 Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*], s. 1.

6 Tamtéž, s. 16–22.

7 Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*], s. 16–22.

8 Tamtéž, s. 16–22.

nepostrádal
s vánočním dárkem
za mnou nespíchal
na Štědrý večer 1972
v trojce na hlavním nádraží
mezi italskými teplouši
s řeckými gastarbajtry
pořádaje tu nejsmutnější
večeři
kořeněnou žlučí
ještě trpčí
než Kristus jed.⁹

Po návratu do Švýcarska se V. Hokův zbavuje určitých psychických blokáží, přestává se obklopovat pouze symboly minulosti a navazuje plodné aktuální vztahy nejen mezi přáteli v Československu, ale i mezi svým a jejich dílem.

Pokusíme se přímo v jeho díle zmapovat proměnu V. Hokůva z českého „neúspěšného intelektuála“ do podoby praktikujícího básníka a esejisty, kterým si přál být.

Mezi sbírkou *Čínská zeď* ze šedesátých let a sbírkou *Curych: Trojrozměrná mandala* z let osmdesátých se odehrál nám, vzdáleným divákům jeho života, obtížně slovy vyjádřitelný přelom. Metaforické pojmy, které byly v duchu jeho dosavadní poetiky srozumitelné, nabyly nového významu. Zatímco například v sedmé básni oddílu *Vrstvy z Čínské zdi* se mluví o matce jako o pojmu, používaném v běžném mytologickém významu:

Prahorní kameny
žulu rulu svor
mám ve velké úctě
je to ta láska k matce
oddané svému poslání
zakládat rod.¹⁰

Ve sbírce *Curych: Trojrozměrná mandala*, v níž se mluví výlučně o mýtické Velké Matce, nabývá tento pojem oproti předchozím sbírkám jiného významu. Velká Matka je chápána v duchu jungiánské terminologie, v jehož pojetí vyjadřují pojmy kromě svého utilitárního významu používaného v běžné komunikaci něco, co je společné všem náboženstvím, kulturám, společností.

Básnická sbírka *Curych: Trojrozměrná mandala* nese všechny znaky duchovního přerodu, kterým V. Hokův prošel. Představuje filosoficko-básnické vyznání, v němž mělo být stručně řečeno vše, co často mimoděk a beze slov předával celý život svým přátelům.

To, k čemu emigrant dospěje, když se zbaví potřeby uzavírat se do etnických komunitních skupin, obklopovat se symboly minulosti a spokojovat se s kritikou nové společnosti, se dá nazvat dosažení stavu konsolidace identity. U V. Hokůva se to projevilo uznáním významu mateřského jazyka i kultury a nalezení duchovní kontinuity mezi klady kultury staré a bohatstvím kultury nové.

V. Hokův takto svým osobitým způsobem komunikoval se svými blízkými napříč prostorem i časem. Jeho báseň *Lebka k líbání* ze stejnojmenného souboru básní z roku 1983¹¹ je pro zasvěcené

zřejmou asociací na báseň *Lebka v louži* Ladislava Lipanského. To je příklad otevřené informace pro ty, kdo se v kultuře šedesátých let pohybovali. V. Hokův svoji „lebku“ oproti L. Lipanskému v básni z louže symbolicky zdvíhá.

Teprve na sklonku života se V. Hokův vyrovnává se svou ztíženou situací. Uzavřen v cizině, hledá kontinuitu se svým ztraceným domovem. Jako zázrakem dostává od přátel Halasovu knihu *A co básník*¹², vydanou v nakladatelství Čs. spisovatel. Kniha obsahuje rukopisné projekty a fragmenty zamýšlených děl, z nichž většina dlouhých 20 let nepoznala světlo světa. Při jeho čtení defilovaly před Hokůvovým zrakem básnické a filosofické konstrukty, podobné těm, které uložil v Libušině do svých strojopisných sbírek svázaných v šedivých deskách a později pokračujících v jeho sbírkách *Čínská zeď*, *Masopustní nokturmo* a *Curych: Trojrozměrná mandala*.

V projektech *Hlad*, *Potopa*, *Ptačí sněm*, *Zastavárna*, uložených na stovkách stran trhacích bloků si zaznamenával František Halas v posledních 10–12 letech svého života nepřeborné množství slov, veršů, nápadů a náčrtů. Vytvořil si tak rezervoár básnického materiálu.

V. Hokův žasne nad podobností myšlenkových pochodů svých a jednoho z nejexistenciálnějších českých básníků. Jde nejenom o podobnost básnického slovníku, ale také o podobnost tématikou. Některé básně obou básníků jsou si blízké pochopením emocionální atmosféry poválečného období a studených padesátých let.

V listu přátelům¹³ píše:

... tedy až po 20leté pomlčce člověk zírá na mnohé afiliace / shodnosti s mým rukopisem i dnešní knihou v podobě z roku 1980 a s Halasovými verši z pozůstalosti týkající se oddílů *Ptačí sněm* a *Zastavárna* – z doby kdy jsem byl udělaný do Messiaenovy skladby *Ptáci* – což mne inspirovalo k řadě básní v *Čínské zdi* na téma strom / hnízdo / kadišlo / krev / ptáček / pípá atd.

Závěr

Odvažují se tvrdit, že Václav Hokův by k tak závažnému odhalení kontinuity mezi svou tvorbou a českým kulturním prostředím a dokonce s jejich zasazením do rámce kultury středoevropské nikdy bez odchodu do emigrace nedospěl.

Literatura

Halas, F.: *A co básník*. Čs. spisovatel, Praha 1964, s. 453–454.

Hokův, V.: *Curych: Trojrozměrná mandala*. Consultation, Mnichov 1989.

Hokův, V.: *Čínská zeď*. Konfrontation AG, Curych 1980, s. 57.

Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*].

Hokův, V.: *Masopustní nokturmo*. PmD, Curych 1980, s. 43.

Hrabal, B.: *Ostře sledované vlaky*. Čs. spisovatel, Praha 1965.

Jonák, Z. – Hebr, J.: *Václav Hokův*. Vlastním nákladem, Praha 2010.

9 Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*], s. 16–22.

10 Hokův, V.: *Čínská zeď*. Konfrontation AG, Curych 1980, s. 57.

11 Hokův, V.: *Lebka k líbání a jiné básně*. Klub přátel Tvaru, Praha 1994 [příloha časopisu *Tvar*], s. 27.

12 Halas, F.: *A co básník*. Čs. spisovatel, Praha 1964, s. 453–454.

13 List adresovaný všem přátelům z 16.–17. října 1983.

Z druhé strany Atlantiku. Witold Gombrowicz v Argentině a jeho dialog s (polskou) kulturou

Roman Kanda

Východiskem našich úvah budiž Borgesova povídka *Příběh o válečnickovi a příběh o zajatyni*,¹ která nám poslouží coby kontrastní vstup k následujícímu gombrowiczovskému zamyšlení. Klíčovým slovem zmíněného vyprávění, vytvořeného na základě dvou v jistém smyslu protikladných epizod, je slovo „konverze“ (v textu se ovšem explicitně neobjevuje), zde ve významu přestupu od jedné kultury ke kultuře jiné, akceptování druhdy cizího. Historie langobardského válečníka Droctulfta, který nejprve na straně barbarů usiluje o dobytí Ravenny, ale který posléze – okouzlen latinským světem 6. století – přechází na stranu obránců města, je mimo jiné příběhem o síle vyspělejší kultury. Jedinec její přitažlivosti podléhá, stává se její součástí. Droctulft je svými včerejšími spolubojovníky pochopitelně považován za zrádce. Vypravěč ho však označuje jako osvíceného: „Byl to člověk, jehož rozum byl osvícen, člověk obrácený na jinou víru.“² V druhé části povídky vystupuje do popředí indiánská žena – ve skutečnosti Angličanka pocházející z Yorkshiru, v dětském věku odvedená Indiány, s jejichž společenstvím se sžila natolik, že takřka dokonale zapomněla na svou anglickou minulost. Také zde jde o motiv kulturní konverze, tentokrát však vítězí gravitační síla kultury, jež je v povídce označena jako barbarská.

Oba příběhy představují duální opozici (latinská kultura písma, proti ní indiánská orální kultura), dva protikladné způsoby života.³ Oba příběhy jsou od sebe vzdáleny časově (historicky) i prostorově (geograficky). Avšak zároveň jsou takřkajíc jen dvěma stranami jediné mince. Povídka vyjadřuje přesvědčení o síle kulturních mechanismů a jejich významu při utváření individuální identity. Kdybychom chtěli tento narativní útvar chladně vypreparovat na sám racionální skelet a z estetického předmětu učinit antropologický pramen, mohli bychom konstatovat, že povídka artikuluje pozici kulturního determinismu.

Zdá se, že z právě zmíněného antropologického hlediska představuje tvorba Witolda Gombrowicze (zahrnující kromě románů a povídek i deníkové záznamy, cestopisné poznámky či publicistiku) do značné míry protiklad „borgesovského“ kulturně deterministického stanoviska. Podívejme se nejprve stručně na Gombrowicze jakožto přistěhovalce (jeho argentinský pobyt vyplňuje léta 1939–1963), na jeho pohled na argentinskou kulturu a na to, jak tento pohled souvisí s romanopiscovým nazíráním kultury vůbec, zvláště kultury polské. Závěrečná část přítomného zamyšlení bude věnována pohledu Gombrowicze – exulanta na jeho dialog s polskou kulturou. Půjde nám skutečně o pouhé zamyšlení, o obecnější reflexi problému, přičemž na literárně historickou „úplnost“, tj. na přehledné uvedení víceméně „všech“ relevantních literárně historických faktů vědomě rezignujeme.

1 Borges, J.-L.: *Zrcadlo a maska*. Přel. K. Uhlíř – J. Forbelský – F. Vrhel. Odeon, Praha 1989, s. 180–184.

2 Tamtéž, s. 181.

3 Bell-Villada, G. H.: *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. University of Texas Press, Austin 1999, s. 158.

Vraťme se opět k Borgesovi. Gombrowicz mu věnuje hned několik poznámek ve svém *Deníku*. A popravdě, nejsou to poznámky právě nekriticky obdivné, navzdory užitým superlativům. Nazývají-li Gombrowicz Borgese evropským Argentincem,⁴ pak to plně koresponduje s pozdějším Borgesevým výrokem o Argentincích jako Evropanech ve vyhánění, který argentinský spisovatel pronesl v rozhovoru s Osvaldem Ferrarim.⁵ Ovšem ze strany Gombrowicze to není právě pochvala. Zmínku o Borgesevě „evropanství“ lze naopak chápat jako projev širší kritiky argentinské kultury, její nesamostatnosti a jejího komplexu ze starší a vyzrálejší kultury, jinými slovy jako kritiku jisté odvozenosti argentinské kultury. To se týká i Borgese samého, neboť i když mu Gombrowicz přisuzuje originalitu a tvůrčí samostatnost, dokonale styl a podobně, Borges přece jen „nejradyji pěstuje literaturu o literatuře, píše o knihách – a pokud se někdy oddá čisté fantazii, ta ho odvádí co nejdále od života, do sféry pokroucené metafyziky, skládání krásných rébusů, scholastiky složené z metafor“.⁶

Citované hodnocení je sice pro Gombrowicze příznačné, zapadá nicméně do obrazu pouze jedné strany Argentiny,⁷ kterou polský spisovatel na jiném místě charakterizuje jako zemi mládí: „[j]e to země vzhůru nohama“⁸ v níž neexistuje pevná hodnotová hierarchie. Gombrowiczův příjezd do Argentiny (víme, že byl dílem náhody) je vlastně vstupem do říše mládí, únikem před diktátem „hodnot“ (přesněji před diktátem určitého axiologického systému), únikem před „kulturou“ (resp. před jistým kulturním typem).

Argentinský exil však tlačil Gombrowicze, tohoto venkovana ze Sandoměřska, jak se s oblibou označoval,⁹ do nezáviděníhodné role reprezentanta soudobé polské kultury v cizí zemi, třebaže vždy – a v tom spočívá přímo osudová ironie – chtěl reprezentovat jen sám sebe.¹⁰ Gombrowicz svou situaci popisuje se sociologickou pregnantností, ale rovněž s ironií jako možnost dvojí volby: buď přistoupit na styl představitele polské kultury, jejího obhájce a mluvčího, nebo naopak tento styl odmítnout a zvolit záměrně přezíravý tón (který mohl být vnímán jako nemístná provokace) – tedy mluvit „jako někdo, pro koho je největším zákonem zákon přítomnosti, zákon maximální duchovní svobody v dané chvíli“.¹¹ Z toho, co bylo a co ještě bude řečeno, se můžeme snadno dobrat odpovědi, ke které z uvedených alternativ se Gombrowicz přiklonil.

Jestliže bychom mohli vnímání kultury, které se objevuje ve shora vzpomenuté Borgesevě povídce, se značným zjednodušením popsat jako proces akceptování, (identifikace), jako uznání síly kultury nad jedincem i skutečností (motiv kulturní konverze s tím souvisí), u Gombrowicze je vztah ke kultuře naopak vztahem věčného sporu, radikální distance. Těžko si představit Gombrowicze jako kulturního konvertitu, argentinského spisovatele, nejen píšícího španělsky,¹² nýbrž především přijímajícího daný kulturní i hodnotový systém. Gombrowicz je bytostný „odpadlík“, v Argentině, avšak snad nejvíce doma v Polsku – jeho radikální „antikulturní“ postoj se totiž týká zejména kultury evropské, a zvláště kultury polské. (Můžeme dokonce prohlásit, že na Argentině se mu líbí vše neevropské a kritizuje Argentinu tam, kde se snaží Evropu napodobit či dohnat.) Polská kultura nikdy není „jeho“

kulturou, není „jeho“ beze zbytku. Ironicky zdůrazňuje „cizí“ prvky v polské kultuře, jiné, např. „německost“ Kopernikovu či „francouzskost“ Chopinovu.

Z diskursivního hlediska běží u Gombrowicze o trvalý konflikt mezi „já“ tvůrčí osobnosti a kulturním „my“. Provokativní expoziční *Deníku* – „Pondělí. Já. Úterý. Já. Středa. Já. Čtvrtek. Já.“¹³ – není žádnou tirádou narcismu, nýbrž mimořádně kondenzovaným vyjádřením loajality ke skutečnosti,¹⁴ k individualitě, k tvorbě. Umělecké tvoření totiž podle Gombrowicze není důsledkem působení kultury, natož ilustrací nějaké koncepce.¹⁵ (Návod jak psát, který Gombrowicz předkládá, nikoli bez ironie, čtenáři svého *Deníku*, v této souvislosti zřetelně dokládá, jakou významnou úlohu přikládá autor snové fantazii, náhodě a samostatnému tvůrčímu hledání, jedním slovem subjektivitě, oproti apriorním racionalizujícím koncepcím a neproblematizujícímu akceptování kulturních forem.¹⁶) „Já“ versus „my“ – to je jeden z myšlenkových leitmotivů Gombrowiczova díla, nejviditelněji jeho *Deníku*.

Romanopiscova kritika polských kulturních anachronismů, jejímž vyústěním je hřmotný smích *Trans-Atlantiku*,¹⁷ kritika básnictví (viz provokativní esej *Proti básníkům*)¹⁸ a valně části polské exilové literatury je motivována fundamentálním atakem na kulturní „my“ a obranou tvořícího „já“. Kulturní „my“ se objevuje všude tam, kde autor odsouvá stranou své tvůrčí „já“ ve snaze stát se uvědomělým mluvčím něčeho „vyššího“ – kolektivu, národa, vlasti, kultury, Umění s velkým U apod. Tak lze vysvětlit rovněž Gombrowiczovo ambivalentní hodnocení Czesława Miłosze. S až neobvyklou přímostí sice uznává, že „Miłosz je prvotřídní síla“,¹⁹ kterou charakterizuje „vůle skutečnosti“.²⁰ Ale staví se k Miłoszovi kriticky v okamžiku, kdy se – podle Gombrowiczova názoru – Miłosz mění „v odborníka na Vlast, a tedy i na komunismus“.²¹ Tehdy rozlišuje mezi Miłoszem „dnešního historického momentu“, který hovoří k Západu a který je spisovatelem „menší ráže a spíše dočasným“, a „Miłoszem – spisovatelem absolutním“.²² Miłoszovu *Rodnou Evropu*²³ pak v podstatě odmítá, protože „nedospívá k jádru věci“,²⁴ protože jeho (rozuměj Miłoszova) próza je „umění pro Západ“.²⁵ „[...] předpokladem úspěchu *Rodné Evropy* a zárukou její modernosti nemá být to, že zde Polák píše o Polsku a Východě, nýbrž to, že člověk píše o Polákovi v sobě a o „své“ Evropě.“²⁶

Svůj vztah k Polsku objasnil Gombrowicz jako důsledek vlastního vztahu k formě: „[...] toužím se vyhnout Polsku tak, jako se vyhýbám formě – toužím se vznést nad Polsko jako nad styl – tady i tam jde o stejný úkol“.²⁷ Gombrowicz hovoří o kategorickém osvobození od Poláka, tj. od polské kultury (formy), a o obnovení vztahu k sobě samému.

13 Gombrowicz, W.: *Deník I. (1953–1956)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 19.

14 Tamtéž, s. 31.

15 Gombrowicz, W.: *Deník II. (1957–1961)*. *Deník III. (1961–1966)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 13–14.

16 Tamtéž, s. 108–110.

17 Gombrowicz, W.: *Trans-Atlantik*. Přel. H. Stachová. Společnost Revolver Revue, Praha 2007.

18 Gombrowicz, W.: *Deník I. (1953–1956)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 277–287. Na jiném místě svého *Deníku* (tamtéž, s. 166n) Gombrowicz objasňuje pohnutky, jež ho přiměly k napsání tohoto provokativního eseje, ale reflektuje i důvody následných nedorozumění.

19 Tamtéž, s. 35.

20 Tamtéž, s. 35.

21 Tamtéž, s. 35.

22 Tamtéž, s. 35.

23 Miłosz, Cz.: *Rodná Evropa*. Přel. H. Stachová. Votobia, Olomouc 1997.

24 Tamtéž, s. 185.

25 Tamtéž, s. 186.

26 Tamtéž, s. 187. – Srovnáním Gombrowicze a Miłosze se podrobněji zabývá Fiut, A.: *V Evropě, čili... Eseje nejen o polské literatuře*. Přel. V. Burian – P. Závřelová. Votobia, Olomouc 2001.

27 Tamtéž, s. 58.

4 Gombrowicz, W.: *Deník I. (1953–1956)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 178.

5 Cit. podle Borges, J.-L. – Ferrari, O.: *W dialogu*. Přel. E. Nawrocka. Helion, Gliwice 2007, s. 11.

6 Gombrowicz, W.: *Deník II. (1957–1961)*. *Deník III. (1961–1966)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 129 [kurzíva RK].

7 Gombrowicz dokonce hovoří o dvou Argentinách: „Jsem přítelem Argentiny přirozené, prosté, přízemní, lidové. Vedu válku proti Argentině vyšší, již preparované – špatně preparované!“ (Tamtéž, s. 131.)

8 Tamtéž, s. 98.

9 Gombrowicz, W.: *Deník I. (1953–1956)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994, s. 124.

10 Tamtéž, s. 23.

11 Tamtéž, s. 24.

12 Nic na tom nemění ani fakt, že Gombrowicz se pokusil o vstup do argentinského kontextu cyklem novinových článků *Naše erotické drama* (přel. H. Stachová, Revolver Revue, Praha 2008).

*Jestliže je moje forma parodií formy, pak je můj duch parodií ducha a moje osoba parodií osoby. Cožpak tomu není tak, že formu nelze oslabit tím, že ji postavíme proti jiné formě, nýbrž jen uvolněním vlastního vztahu k formě? Ne, není náhoda, že ve chvíli, kdy je nahonem zapotřebí hrdiny, objeví se znenadání šašek... uvědomělý, a proto vážný.*²⁸

Gombrowicz je a chce být tím, kdo demaskuje Polsko, polskou kulturu jako hru a její aktéry jako herce, kteří si sami neuvědomují, jakouže hru to vlastně hrají, ba ani netuší, že vůbec hrají. Smích Gombrowiczových knih, zejména *Ferdydurke*²⁹ a *Trans-Atlantiku*, je smíchem gargantuovským, tedy vědoucím.

Witold Gombrowicz patří k těm autorům, jejichž dílo se vyznačuje tematicko-motivickou sevřeností a ideovou soudržností. Zkušenost exilu, jakkoli významně zasáhla do Gombrowiczova osobního života, nezměnila radikálně východiska autorovy tvorby, ani jeho poetiku či hodnotovou orientaci. Tato empirická vrstva jako by zůstávala „vně“ autorovy tvůrčí substance. Svědčí pro to fakt, že řadu motivů a témat, jež nacházíme v dílech napsaných v exilovém období, můžeme identifikovat i v dílech dřívějších – jak to ostatně dokládá úryvek z románového prvotiny *Ferdydurke*, který jsme mohli zvolit jako motto tohoto příspěvku a v němž se už v plném míře objevuje základní dilema mezi „já“ a „my“, mezi svobodou subjektu a formou kultury. Jde o rozmluvu mezi vypravěčem románem a profesorem Pimkem, typickým představitelem kulturního „my“:

„Jaký duch?“ [Táže se profesor Pimko, pozn. RK.]

Vykřikl jsem:

„Můj!“

A nato se zeptal:

„Náš? Náš rodný?“

„Ne náš, ale můj!“

„Váš?“ konstatoval dobromyslně. „Mluvíme o našem duchu? Copak známe aspoň ducha krále Vladislava?“ A seděl.

Jaký král Vladislav? Byl jsem jako vlak odstavený na vedlejší kolej krále Vladislava. Zabrzdil jsem a otevřel ústa, protože jsem si uvědomil, že neznám ducha krále Vladislava.

„A ducha dějin známe? A ducha helénské civilizace? A ducha civilizace keltské, ducha uměřenosti a dobrého vkusu? [...]“

Ta otázka mě překvapila. Sto tisíc duchů najednou škrtilo mého ducha [...].³⁰

Závěrem je ovšem nutné zdůraznit, že Gombrowiczova distance od polské kultury neznamenal její negaci a že romanopiscova kritika, mnohdy velmi zdrcující a sarkastická, byla *de facto* motivována pozitivně. Touto kritikou bral Gombrowicz polskou kulturu vlastně mnohem vážněji než všichni její obránci, kteří se o ni neustále obávali, psali o její krizi apod. Witold Gombrowicz věří síle polské kultury, a zároveň se snaží odhalit její zatajovanou tvář, objevit potlačované (nezralost, mládí, šaškovský smích) jako její autentickou hodnotu.

Literatura

Bell-Villada, G. H.: *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. University of Texas Press, Austin 1999.

Borges, J.-L.: *Zrcadlo a maska*. Přel. K. Uhlíř – J. Forbelský – F. Vrhel. Odeon, Praha 1989.

Borges, J.-L. – Ferrari, O.: *W dialogu*. Přel. E. Nawrocka. Helion, Gliwice 2007.

Fiut, A.: *V Evropě, čili... Eseje nejen o polské literatuře*. Přel. V. Burian – P. Zavřelová. Votobia, Olomouc 2001.

Gombrowicz, W.: *Deník I. (1953–1956)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994.

Gombrowicz, W.: *Deník II. (1957–1961). Deník III. (1961–1966)*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1994.

Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 2010.

Gombrowicz, W.: *Trans-Atlantik*. Přel. H. Stachová. Společnost Revolver Revue, Praha 2007.

Miłosz, Cz.: *Rodná Evropa*. Přel. H. Stachová. Votobia, Olomouc 1997.

28 Miłosz, Cz.: *Rodná Evropa*. Přel. H. Stachová. Votobia, Olomouc 1997, s. 59.

29 Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 2010.

30 Tamtéž, s. 22–23.

Kunderova estetická koncepce středoevropského románového dědictví.

Základy

Tomáš Kubíček

„Už mnoho let se veškerá moje práce a veškeré mé myšlení zabývá jediným problémem: jak člověka [...] znovu přivést na dráhu k větší humanizaci?“ píše Hermann Broch svému příteli Volkmaru Zühlsdorffovi 9. srpna 1945.¹

Co je pro Brocha *větší humanizace*? Co pro něj znamená ono stát se více člověkem? Odpověď nabízí sám Broch v jiném ze svých dopisů, který vznikl na sklonku téhož roku:

Dokud člověk nezíská pocit světoobčanství, takže Žid bude ochoten starat se nejen o Žida a Američan nejen o Američana [...], půjde všechno dál apokalyptickou cestou. Jinými slovy – a to je moje staré téma – jde o znovuprobuzení odpovědnosti; každý je zodpovědný za každého. (Broch Zühlsdorffovi 5. 11. 1945).²

Odpovědnost za každého přivede Musilova chovance Törlesse k vystoupení z masy. Odpovědnost za každého je tu postavena proti pudové potřebě splynout s druhými, skrýt se v nich a mezi nimi. Odpovědnost za každého znamená, jak Robert Musil ukazuje, vystoupení z kruhu společně sdílené ne-totožnosti do samoty jedinečnosti. Törlessovo vystoupení do samoty je ale motivováno potřebou vrátit společnost, kterou rozvrací násilí a přetvářka, humanistické hodnoty, které zpevní její základy a umožní jí ještě chvíli existovat. Zápas o hodnoty je přitom zápasem, jenž se vede na hranici mezi racionalitou a iracionalitou. A z toho souboje nevychází žádná z obou možností vnímání a organizování světa vítězně. Ale ani naopak. „Vím:“, říká Törlesse v závěru vyprávění, „věci jsou věci a zůstanou jimi asi navždy; a já se na ně navždy budu dívat brzy tak, brzy onak. Brzy očima rozumu, brzy jinýma ... A už se nebudu pokoušet srovnávat to navzájem.“³

V povídce *Kos* svede Robert Musil dohromady dva muže. Ten první je nazván Ájeden, druhý Ádvě. Jejich jedinečnost jako postav je tím současně ponížena i povýšena. Negací se zvýznamňují jako funkce. Druhý začne tomu prvnímu vyprávět tři příběhy. Jejich středem je vždy překročení jakési hranice. Hranice pravděpodobnosti, zkušenosti, přehledné skutečnosti. Je to zkouška nadsmyslnem. Kritická racionalita opírající se o bezpečí materiálního světa náhle naráží na iracionalitu. Střet má však paradoxní vyústění. Odpovědí vypravěče, kterého Musil na počátku charakterizuje jako horujícího „pro materialistický výklad života, který bez duše a bez Boha pohlíží na člověka jako na fyziologický nebo hospodářský stroj“, na hraniční prožitek, je vždy přitakání. Bezvýhradný souhlas s iracionalitou. Její potřeba: „A přesto, kdykoli si na to vzpomenu, hrozně rád bych něco takového prožil ještě jednou zřetelněji.“⁴ Okamžik střetu je momentem zakoušení skutečnosti v její plnosti. V jakési ne-zřetelnější plnosti. Iracionálně proniká racionálně a v tomto průniku se umocňují obě. Musil, tedy vypravěč,

1 Broch, H.: *Dopisy o Německu*. ERM, Praha 1996, s. 27.

2 Tamtéž, s. 50.

3 Musil, R.: *Zmatky chovance Törlesse*. Mladá fronta, Praha 1993, s. 185.

4 Musil, R.: *Povídky; Pozůstalost za života*. Odeon, Praha 2000, s. 372.

ale svůj souhlas nezdůvodní, ani nezpochybní. Nedochází k tomu, že by jeden svět byl náhle otřesen druhým v jeho jistotách. Ty dva prožitky, ty dvě možnosti, ty dva světy tu zůstávají paralelně vedle sebe, ironizující se navzájem svou vzájemnou potřebou. Není mezi nimi žádná mezera, ale chybí i zřetelné spojení.

*Naznačil jsi přece, pokusil se Á jeden opatrně ujistit se – že to všechno má nějaký společný smysl?
Bože na nebi, – odporoval mu Ádvě – takhle se to všechno událo: a kdybych ten smysl znal, nemusel
bych ti to asi vypravovat. Ale je to, jako když slyšíš šepot nebo šumot a nedovedeš to rozpoznat!⁵*

Dva základní paradoxy, na nichž jsou konstruovány fikční světy Musila i Brochův: Prvním je osamocení jako důsledek i forma převzetí odpovědnosti za druhé. Ale teprve v tomto vydělujícím osamění se vyjevují klíčové hodnoty pro celou společnost. Ten druhý paradox vyrůstá z trvalého napětí mezi duší a tělem, mezi světem materiálním (matematicky doložitelným, jak by řekl Musil) a světem duchovním, světem smyslu, který člověka přesahuje a který tu není jen tak jednoduše po ruce. Pro Brocha je důsledkem tohoto paradoxu konstrukce nového mýtu, mýtu o mimosmyslovém světě, o světě řádu, v němž vládne *logos*, slovo, které nemůžeme a nesmíme zachytit; jež je pro nás stejně jako pro Vergilia „čímisi nepochopitelně nevslovným, neboť přesahovalo veškeren jazyk“.⁶ Toto přesahování, v němž „zanikal vesmír, byl zrušen a vyvrácen slovem, ale zároveň ve slově obsažen a uchován, zničen i nově vytvořen na věky, protože nic se neztratilo, protože konec se sloučil s počátkem, znovuzrozený, obrozující“⁷ se přes všechnu svoji neuchopitelnost stává jistinou smyslu, jistinou jednání člověka i smyslu jeho činů. Prostorem, k němuž se zhodnocuje společenské i individuální. Čím jsou přitom oba, Broch i Musil, fascinováni, je sledování procesu rozpadu hodnot. A to je třetí a klíčový paradox, který vzniká jako důsledek prvních dvou paradoxů. Sledují-li rozpadající se hodnoty, svědčí více o hodnotách, nežli o procesu rozpadu. Pohybem Pasenowovým, pohybem Eschovým, pohybem Huguenauovým, pohybem Törlessovým, pohybem Ulrichovým – jejich společným pohybem románovým prostorem jsou vyznačovány základní hodnoty humanizace společnosti. A to je možná nejdůležitější podoba tohoto ironického protipohybu, tohoto definování negací.⁸

Kunderův román *Nesnesitelná lehkost bytí* otevírá esej o Nietzscheově myšlence věčného návratu. Nietzscheho mýtus o věčném návratu je momentem odmítnutí dějin a tedy hodnot. V opakování dějin se vytrácí jedinečnost činu, jedinečnost lidského života, jeho tíha se stává lehkostí a jeho lehkost se stává tíhou. Princip binarity, na němž funguje společnost, na němž společnost definuje svůj smysl, se stává nejasným. Dochází k rozpadu hodnot. To slovo u Kundery nezazní. Je ale dostatečně zřetelně vytečkováno vyslovenými opozicemi světlo – tma, lehkost – tíže, teplo – chlad. I tou nejzákladnější opozicí, která se stane kompozičním půdorysem celého románu: Tělo a duše.

5 Musil, R.: *Povídky; Pozůstalost za života*. Odeon, Praha 2000, s. 380.

6 Broch, H.: *Smrt Vergilova*. Odeon, Praha 1967, s. 402.

7 Tamtéž, s. 402.

8 Broch vede spor o hodnoty i ve svém románě *Smrt Vergilova*, který vzniká ve stejné době jako citované dopisy. Jádrem vyprávění, odehrávajícího se v průběhu osmnácti posledních hodin básníkova života, se stává pře mezi Vergiliem a císařem Octaviem Augustem o Aeneidu, Vergiliův epos, jenž má jeho autor v úmyslu zničit, neboť lidstvo podle něj směřuje do zkázy a poezie ztratila smysl. Závěr románu zastihuje Vergilia v okamžiku proměny jeho rozhodnutí. Důležité jsou přitom motivy, které podnítl Vergilia k přitakání potřebě hodnot. Umění se i v tomto Brochově románě prostřednictvím charakteristiky, která se dostává Aeneidě, zřetelně stává prostorem pro uchování hodnot. Finální ochota uchovat Aeneidu je pak zapřena o vědomí spoluzodpovědnosti: „Tvá báseň ukazuje cestu, bude ukazovat cestu.“ „Aeneida...“ „Ovšem, Vergile, Aeneida...“ [...] „Nesmím Aeneidu zničit...“ [...] „Zničit... ne, nechci už zničit Aeneidu.“ Broch, H.: *Smrt Vergilova*. Odeon, Praha 1967, s. 357.

Ludvíkův pohyb románovým prostorem *Žertu* je rovněž pohybem napříč světem, v němž došlo k rozpadu hodnot. A Ludvík si ve svém vydělujícím pohybu musí uvědomit, že on sám, jeho vlastní jednání je produktem znejasnění hodnot. A teprve toto poznání mu umožní, aby se opět mohl stát člověkem, aby mohl vystoupit z mechanismu své pomsty, který je věrným odlitkem mechanismu jeho vlastního pokoření. Aby přijal zodpovědnost za důsledky svých činů – tedy aby přijal zodpovědnost za druhé. Ve *Valčíku na rozloučenou* je to dokonce čtenář sám, kdo se ocitá ve vydělujícím osamění, když s rozpaky a zneklidněním a vlastně jako jediný svědek sleduje nevážnost vraždy. Hodnota viny a trestu, jejich svázaná logika se mu hrouť před očima, a on se stává jediným, kdo je schopen o tomto rozpadu svědčit. Toto spoluúčastenství však pomáhá znovu pojmenovat obsah i význam hodnot, na nichž a kvůli nimž románový svět vzniká. „Terezo, posláni je blbost. Nemám žádné posláni. A je to ohromná úleva zjistit, že jsi volná, že nemáš posláni.“⁹ říká Tomáš Tereze v závěru *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Jenomže za tímto poznáním už je pro ně pro oba připravena jen románová smrt. Odmítnutí spoluzodpovědnosti je cestou k nebytí, dokládá to Agnes z *Nesmrtelnosti* i Josef z posledního Kunderova románu.

Být cizincem znamená stát v kruhu samoty, mluvit jinou řečí, vidět zvnějšku. Být cizincem ale rovněž může znamenat nahlédnout na svět jinak, zaostřit na mechanismy jeho fungování, které jsou jinak obaleny masem konvencí. Důsledkem strategie románů Milana Kundery se stává, že nejenom postavy, jeho antihrdinští Sisyfové odliší z Camusova kadlubu¹⁰, jsou vyvedeni do světa jako cizinci, i čtenář se stává cizincem, a rozpoznává přitom, že cizí není vně.

Spor duše a těla, spor o odpovědnost za činy, které k nám tak zcela nepatří a přesto jsou od nás neoddelitelné, spor o hodnoty i těch druhých, o smysl, který nás přesahuje – to jsou klíčové zápletky Kunderových románů. Jejich soustřednicí, sémantickou existenciálou fikčních světů, tedy jakýmsi hraničním bodem na tomto specifickém horizontu událostí se stává zodpovědnost. Vždy však jen jako možnost. A tak jako slovo hodnota není v Kunderových románech vysloveno, tak se i slovo zodpovědnost stává vytečkováným slovem. Zrcadlí se v negaci, v románovém protipohybu. Je klíčem k postavě Ludvíka z *Žertu*, k Tomášovi i Tereze, k Josefovi z *Nevědomosti* či k postavě Milana Kundery z *Nesmrtelnosti*. Jsme ale ve světě rozehraném brochovsko-musilovským dědictvím ironie. A tak ani zodpovědnost za druhé nemůže nebyť ironizována. Svě o tom ví Franz i Sabina, čtyřicátník z románu *Život je jinde*, i Rubens z *Nesmrtelnosti*.

Kunderův estetický projekt románu, k němuž se hlásí, když sleduje způsoby založení románových světů Musila, Brocha, Kafky či Gombrowitze, je současně přihlášením se k jejich axiologickému projektu. K projektu jehož cílem, jak říká Broch, je potřeba člověka „znovu přivést na dráhu k větší humanizaci“. A to je základní půdorys, na němž může a snad i musí dojít k definování hodnot. To je onen půdorys, který Kundera dědí od Brocha a Musila. To je vlastní půdorys střední Evropy, jejího románového dědictví. V případě Kunderových vyprávění se navíc ukazuje, že jejich anti-negující pohyb, jenž potvrzuje hodnoty, je výrazem nostalgie po moderně. A jako takový se radikálně staví proti častým výročkům o postmoderní povaze Kunderových románů. Pro Kunderovy romány i pro jeho přemýšlení o románech jsou důležitá slova kontinuita a hodnota. Být součástí dějin právě této vývojové linie románu znamená ne přihlášení se k formě, ke tvaru, k jazyku, ale ke způsobu vidění, k roz-

9 Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006, s. 330.

10 Viz Albert Camus: *Mýtus o Sisyfovi*. Volím ten průměr nejenom proto, že podobně jako Camusův Sisyfos valí před sebou Kunderovy postavy (alter ega naléhavých otázek po smyslu a možnostech lidského jednání) stále znovu balvan hodnot, ale že i jejich pád je (zdá se mi) provázen podobnou hrdostí, jakou přisuzuje Camus svému Sisyfovi.

vrhu hodnot. Musilův román *Muž bez vlastností* je o rozpadu světa, o jeho znesmyslňování. Brochovi *Náměsíčníci* se pokoušejí svědčit o tomtéž. Do tohoto posledního velkého evropského projektu zápasu moderny o hodnoty se Kundera zapojuje. I jeho nástrojem se stává ironie, která boří, aby mohla uchovat. Je to specifická ironie, jejímž výsledkem je obnažení hodnot a potvrzení jejich významu. Už jen toto je antipostmoderní pohyb. Je to tento způsob Kunderovy nostalgie po moderně jako po smyslu hodnot, co mu zabraňuje stát se postmoderním autorem.

Teprve pochopíme-li podstatu dědictví, k němuž se jako romanopisec Kundera hlásí, můžeme soustředit svou pozornost k vlastním hodnotám, které na tomto půdorysu vyrůstají jako stavební kameny jeho fikčních světů. A musíme je prověřovat nikoliv jen jako kategorie poetické či estetické, ale současně jako kategorie noetické a etické. Jejich funkce totiž nachází své zúročení v pragmatice literární komunikace, počítá tedy s námi. Nejdeme tím proti Kunderovu tvrzení (které si ostatně rovněž vypůjčuje od Brocha), že jedinou morálkou románu je poznání. Paradoxně právě naopak. A to je finální a možná nejhlubší paradox mistra paradoxů. Prostorem, kde se rozhoduje o hodnotě těchto pojmů, jsou fikční světy. Ty však neexistují ve vzduchoprázdnu, ale jako součást systému hodnot. Respekt k fikčním světům nezakládá jejich izolaci. A jsou to právě hodnoty jako esteticko-etické kategorie, jako nástroje specifické, totiž románové axiologie, které fikční světy spojují s naším světem, které nám umožňují to, co Patočka nazval *vztahováním se ke smyslu*.

A nyní by bylo možné se soustředit ke Kunderovým klíčovým pojmům, které patří k jeho pojetí či k jeho příspěvku na projektu středoevropského románového dědictví. Jsou přítom, řečeno s Musilovou vášní pro matematiku, veličinami, pro něž jmenovatelem na jedné straně se stává nejasný pojem střední Evropy, který pak najdeme jako neznámou i na druhé straně rovnice.

Podle frekvenčního slovníku, který můžeme rekonstruovat na podkladě Kunderových románů i jeho esejů, sem patří pojmy: kontinuita, patriotismus, nacionalismus, sionismus, byrokracie, kulturní mnohotvárnost, malý národ, emigrace, exulantství, domov, kýč, idyla, stud, čin, paměť (zapomnění), nesamozřejmost, krize či ironie.

Příměr s rovnicí však pokulhává. Výsledkem pojmu střední Evropy není prostý součet obsahu jednotlivých pojmů. Vstupují totiž do vzájemného nematematického napětí. Smysl se brání přehlednosti a spočitatelnosti a vzniká někde na hranici mezi racionálním a iracionálním. Jak o tom ostatně svědčili Musil i Broch.

Literatura

- Broch, H.: *Náměsíčníci*. Mladá fronta, Praha 1966.
- Broch, H.: *Smrt Vergílova*. Odeon, Praha 1967.
- Broch, H.: *Dopisy o Německu*. ERM, Praha 1996.
- Camus, A.: *Mýtus o Sisyfovi*. Svoboda, Praha 1995.
- Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006.
- Musil, R.: *Muž bez vlastností. 1. kniha*. Odeon, Praha 1980.
- Musil, R.: *Muž bez vlastností. 2. kniha*. Odeon, Praha 1980.
- Musil, R.: *Zmatky chovance Törlesse*. Mladá fronta, Praha 1993.
- Musil, R.: *Povídky; Pozůstalost za života*. Odeon, Praha 2000.

Dvojí odcizení – písně Dáši Vokaté z českého undergroundu a z vídeňského exilu

Gertraude Zand

Ve svém příspěvku bych se ráda věnovala otázce, jakým způsobem se v textech písničkářky Dáši Vokaté projevila zkušenost z českého undergroundu a z vídeňského exilu. Underground zde zastupuje jakési první, svobodně zvolené odcizení, exil pak odcizení druhé a nedobrovolné.

Nejprve uvádím několik životopisných informací o Dáše Vokaté, které čerpají především z publikovaných a nepublikovaných rozhovorů.¹ Vokatá se narodila 27. ledna 1954 v Karviné a vyrůstala v Ostravě, kde dokončila chemickou průmyslovku a nastoupila jako laborantka ve Vítkovických železárnách. Zvrat v jejím životě nastal po sebevraždě otce a následném objevu zakázané literatury v jeho majetku. Vokatá, už poprvé vdaná, se s batohem a kytarou vydala autostopem po celém Československu, aby – podle vlastních slov – našla nový smysl života a lidi, „kteří by mi něco řekli“.²

Cesta ji zavedla do Rychnova u Děčína do domu Jana a Květoslavy Princových, kteří ho vedli jako „otevřený dům“ nebo „otevřený barák“: byl k dispozici všem podobně smýšlejícím, kteří tam chtěli pobývat i bydlet. Vokatá se v Rychnově usídlila v létě 1976 a ve stejném roce sem dorazil její pozdější druhý manžel Zdeněk Vokatý, zvaný Londýn, kterého právě propustili z vyšetřovací vazby v procesu proti The Plastic People of the Universe. Rychnov byl jedním ze středisek českého undergroundu; poté, co v září 1976 padl rozsudek proti čtyřem obžalovaným (Ivan Martin Jirous a Vratislav Brabenec, The Plastic People of the Universe, Pavel Zajíček, DG 307, a Svatopluk Karásek), zde v zimě téhož roku uspořádali podpisovou akci na podporu Charty 77. Zdeněk Vokatý patřil k prvním signatářům, Dáša s ohledem na své těhotenství zprvu nepodepsala, podpis ale připojila 11. června 1977.

Odezvou na podpis Charty 77 byly vlny tvrdé represe; 21. prosince 1977 vydal ministr vnitra rozkaz k takzvané akci Asanace, jehož záměrem bylo „docílit úplného rozložení a izolace hlavních organizátorů akce Charta 77 od ostatních signatářů, u vytipovaných organizátorů této akce dosáhnout vystěhování z ČSSR“. V rámci této akce byl stržen dům v Rychnově a Vokatí s dětmi (narozeními 1977 a 1978) bydleli střídavě u kamarádů, mimo jiné u Jana Litomiského ve Vyskytné u Pelhřimova nebo v Praze-Dejvicích v bytě Olgy a Václava Havlových v době, když byl Havel ve vězení.

V červnu 1979 vstoupil Zdeněk Vokatý do Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných, což situaci rodiny ještě ztížilo. Když se jedni z nejlepších přátel, evangelický farář Svatopluk Karásek s rodinou rozhodli emigrovat, rodina Vokatých se připojila. Odešli na jaře roku 1980 do Vídně, kde chartisty očekávaly relativně dobré podmínky:

Zvláštní skupinu tvořili signatáři Charty 77. Vzhledem k silnému pronásledování po zveřejnění Charty 77 jim rakouský spolkový kancléř Bruno Kreisky nabídl možnost přestěhovat se do Ra-

1 Mezi publikovanými viz např. rozhovor se Zuzanou Brejchou na homepage Dáši Vokaté. Brejchová, Z.: *Dáša Vokatá, Die Traumkämpferin* [online, cit. 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.dasavokata.com>>. K nepublikovaným patří především rozsáhlé interview, které dělal Matej Kundračik s Vokatou. Kromě toho jsem mluvila s Vokatou také osobně.

2 Viz rozhovor se Zuzanou Brejchou a rozhovor s Matejem Kundračikem.

kouska, pokud to bude jejich svobodné rozhodnutí. Této velkorysé nabídky využilo přibližně 400 osob. Byla jim poskytnuta speciální podpora a aktivní pomoc při hledání bydlení a práce.³

Chartisté nemuseli do uprchlického tábora v Traiskirchenu a ihned dostávali azyl. Vokatí byli spolu s dalšími uprchlíky ubytováni ve Vídni v Obere Donaustraße, zpočátku dostávali finanční podporu a mohli zde pobývat zhruba dva roky. Dáša Vokatá se musela naučit německy a našla si práci v grafické dílně.⁴ Dosáhla jisté finanční nezávislosti pro sebe i obě děti a v roce 1984 se rozvedla. Rakouské státní občanství získala až v roce 1990, politický zvrat v Československu mohla tedy sledovat pouze z povzdálí, neboť by případná cesta za hranice Rakouska znamenala ztrátu statutu azylanta. O návratu do vlasti po roce 1989 sice uvažovala, ale rozhodla se zůstat ve Vídni, protože dětem podle vlastních slov chtěla ušetřit osud, který zažila na vlastní kůži – osud cizince.⁵

Již od deseti let Vokatá zpívala a sama se doprovázela na kytaru, zprvu se jednalo o vlastní texty ke známým melodiím. Od roku 1976 stále častěji psala angažované a politické písně a byla mezi undergroundovými písničkáři zřejmě jedinou ženou. I v emigraci Vokatá opakovaně vystupovala, například ve Vídni (v klubu Metropol), v berlínském Friedenau, v Rohru a ve Frankenu, kde benediktin Anastáz Opasek a sdružení Opus bonum pořádali pravidelná emigrantská setkání, v Mnichově s Karlem Krylem, který zprostředkoval vysílání jejích písní přes Rádio Svobodná Evropa, a v neposlední řadě též v Nachstasylu, vídeňské hospodě českého undergroundu. Počínaje takzvaným českým Woodstockem v Trutnově v roce 1990 hraje i na jevištích v České republice. V následujícím rozboru, který se zabývá zkušeností pocitu odcizení jak v undergroundu, tak v exilu, nejsou písně složené až po roce 1989 zahrnuty. Předmětem příspěvku je zejména oněch celkově 27 zachovaných písní, které vznikly mezi lety 1976 až 1989.⁶

Underground

Rozhodnutím postavit se převzatému životnímu modelu a přijmutím za své bytí v undergroundu, determinované vlastní vůlí, se Vokatá odcizila původnímu a domáckému zázemí. Pro uvolněný styl života, pro který se Vokatá rozhodla, a pro způsoby, které v undergroundu panovaly, měla její matka zřejmě pramalé pochopení („Mámo proč nás nechceš“, 1977):

*že je Londýn zlej / jó to ti vadí prej // místo prachů / trocha strachu / nemá kvádro / kazí brá-
chu / [...] v zimě v létě / v stejných botách / nosí díru na kalhotách / [...] každý druhý má dnes
fáro / zato Londýn ten má háro [...] a proč se tak divně chová / a proč říká cizí slova / [...] proč
ho honí po baráku / věčně tlupa estébáků / [...] co mu vydělávat brání / pořád shání zaměstnání*

Texty písní Dáši Vokaté ze 70. let jsou typicky undergroundové: spontánní, autentické výpovědi o vlastním životě a světě, formulované zčásti poeticky, zčásti drasticky a bez respektu k jakýmkoli tabu. Čteme-li texty chronologicky, vyplývá z nich kusý osobní příběh. Nejstarší písně přináší úryvky

z neradostného ostravského každodenního koloběhu („Kabelky“, 1976) a touhu po lásce a po pravid-
vém a svobodném životě („Novomanželská“, 1977):

*pojď už se mnou spát / pro nějaký filosofování jsem si tě / nemusela brát / [...] kdo to neví ne-
poví / co to je mít rád / ale kdo to ví ten se nediví / že chci s tebou spát / až zas budeš v kriminále /
pak se budu kát / každá noc je první i poslední / jestli mě máš rád*

V průběhu roku 1977 se politická angažovanost písní vyostřila ve stejné míře jako kruté potlačo-
vání undergroundu a veškerého odporu, který usiloval o alternativní způsoby života. Vokatá temati-
zuje zásahy státu do soukromí jeho občanů („Zato že milujem“, 1977):

*co stihnem povědět / za jeden malej den / to musí odsedět / ten anebo zas ten / za to že milujem //
sejdem se v radosti / á už jsou tu hosti / zas chtějí doklady / a jiný blbosti / za to že milujem ... //
tak vzali obživu / malinkým výživu / bouraj nám baráky / přesto jsme naživu / protože milujem*

V jedné písni se staví Vokatá na obranu manželů Princových proti nařčení severočeských stranic-
kých novin Průboj, že v jejich domě v Rychnově se kouří hašíš („Hašíšárna“, 1977). Průboj mimo-
chodem otiskl fotografii Zdenka Vokatého jako odstrašující příklad; že Chartu podepsal jako dělník,
komunisty pájlo jako sůl v ráně:

*Víc než dělníkem je obdivovatelem smutně proslulé kapely „Plastic people of universe DG 307“
[sic!]. [...] Jinak tento „dělník“ vystřídal už na svých 26 let řadu zaměstnání u různých stavebních
podniků, státních lesů, v libereckém divadle, v Národním divadle v Praze apod. [...] V devatenácti
letech měl první střetnutí se zákonem, které skončilo podmíněným trestem na půl roku. Naposledy
byl v roce 1976 šest týdnů ve vyšetřovací vazbě a nyní čeká, jak to s ním dopadne. Takže Zdeněk
Vokatý [...] musí za lidská práva a svobodu pro sebe nyní moc bojovat.⁷*

Čím byl život v undergroundu těžší, tím jsou písně hněvivější. Vokatá stále trvá na životě, jehož
běh si chce určovat sama, například v písni „Najdi místo pro radost“ (1978), jejíž název kontrastuje
s obsahem:

*rozsudek je vykonán [...] / sejmou tě „sej nou“ [...] / bližní se rozejdou [...] / nesmíme žít spolu
tvořit [...] / cihly střechy začli bořit*

Titul „Bojovníci snoví“ (1978) připomíná husitskou bojovou píseň „Ktož jsú Boží bojovníci“:

*co se s hovnem přeš / tomu je to fuk / jakým lejtrem ho utřeš / ať popsáným / či podepsáným / furt
smrdí líně / páchne si na trůně / [...] tomu je to fuk / jakým lejtrem ho utřeš / žádostma výzvami
/ ztížnostma vtípama / [...] leptá se líheň shnilá / straší tu „androš“ síla / a z prachu vstávají noví
/ bojovníci snoví*

V tomto textu se mimochodem poprvé objevuje Rakousko, na emigraci autorka ale zřejmě ještě
nepomýšlí:

*jedou si v Rakousy / do ráje [...] / my jdeme za Bohem / máme to za rohem [...] já tu jsem /
patřím na tuhle zem / dal mě tady ten / za kterým jdem*

Již v roce 1977 věnovala Vokatá text jedné písně „grande dame“ undergroundu, Daně Němcové,
u níž vyzdvihla její křesťanskou lásku k bližnímu a absolutní popírání násilí („Dana Němcová“, 1977):

7 Karlík, V. – Pokorná, T. (ed.): *Anticharta*. Společnost pro Revolver Revue, Praha 2002, s. 29.

8 Píseň „Say no to the devil“, kterou zpíval Reverend Gary Davis, byla takzvaná hymna undergroundu.

3 Valeš, V. (ed.): *Doma v cizině. Češi ve Vídni ve 20. století / Zu Hause in der Fremde. Tschechen in Wien im 20. Jahr-
hundert*. Scriptorium, Praha 2002, s. 56.

4 Vokatá pracovala od roku 1983 v retušovacím závodě Kurta Zeina, v roce 2000 pracovní poměr ze zdravotních
důvodů ukončila.

5 Viz rozhovor s Matejem Kundračikem.

6 První nahrávky Vokaté pocházejí z emigrace: v roce 1984 nahrála za podpory Karla Kryla v mnichovském stu-
diu Rádía Svobodná Evropa desku „Láska“; financoval ji Pavel Tigrid a vydalo ji švédské nakladatelství Šafrán.
Obsahuje 13 písní, které spolu s dalšími 14 zatím nepublikovanými tituly ze stejného období tvoří textový
korpus následujícího rozboru; nepublikované texty mi poskytla Dáša Vokatá. CD, která vyšla po roce 1989, zde
nejdou zohledněna.

*znáš co je naostro / a neuvidím v tvoji dlani nůž // naostro a nastálo / [...] jako nás jasné slunce
oblilo / [...] jen tak se pole lásky rozrostlo.*

Zintenzivnění dalších zatýkání a procesů bylo důvodem pro další věnování. Písničkáři Karlu Soukupovi do vězení zpívá Vokatá („Čárlí čau“, 1979):

*žes moc nevšedních kousků natropil // proslulý policejní aparát / chystá se po sté dětem tátu brát /
zpíváš tu dál jdeš ovce podrbat / vždyť nablízku je Boží řád*

Také po zatčení Jana Litomiského, který byl později odsouzen na tři roky, složila Vokatá píseň („Jan Litomiský“, 1980). Pro undergroundovou kulturu jsou věnování písní konkrétním osobnostem přímo typická. Například v básnickém díle Egona Bondyho nebo Ivana Martina Jirouse je možné dohledat četnost věnování, uvádění konkrétních jmen a používání narážek.

Z posledních písní před emigrací je už občas cítit určité osamění a únavu pramenící z tíživé situace bez práce a bez stálého přístřeší („Kolejáček“, 1978):

jede vláček kolejáček / tak se vezu s ním / kousek nebe kousek sebe / to co neztratím

V některých písních autorka opouští „veselé ghetto“ undergroundu a tvrdě se konfrontuje s vlastní životní situací a se svou rodinou. Klade si otázku, jak si stojí („Moje poloha“, 1979), je jí líto dětí („Ukolébavka“, 1979), „co míst už prošli hned tak někdo nespátí“, a nastiňuje manželskou krizi, která v emigraci vyústí v rozvod:

jó manželský / aroma / to není žádná svěťová / pohroma

Z posledních písní před odchodem do emigrace číší zlost a zoufalství (například „Vánoce 79“, 1979, a „Jsem na světě host“, 1980):

*směšnej krám tu obývám / na pouti božím sálem / tu pachtíme se se svým málem / a vzdálenej je
svatej chrám*

*ó se mnou nepočítej / jsem na světě host / [...] tak se mnou nepočítej / nepatří ti zem / chceš spou-
tat Boží dílo / hlavně lidi v něm // tak se mnou nepočítej / modlu nehledám / že's mi ji vpálil mezi
oči / zrak svůj pozvedám*

Dáša Vokatá ve svých písních bezprostředně reflektuje svou konkrétní životní zkušenost a zprostředkovává atmosféru undergroundu pozdních 70. let. Popisuje touhu po lásce a svobodě, represi státní moci i odpor a vytrvalost, které by nebyly myslitelné bez undergroundové „lidské soudržnosti a silných přátelství“.

Exil

Soudržnost panovala do určité míry i ve Vídni, kde žilo relativně mnoho emigrantů z českého undergroundu. Vokatá v jednom rozhovoru vzpomíná:

*Nás přijelo do Vídně hrozně moc. [...] Nastěhovali nás tam i s rodinami do jednoho domu, kde
jsme asi dva roky žili [...] velká spousta kamarádů z undergroundu. Říká se, že jsme v té době
strašně chlastali, ale ono to bylo trochu jinak. Byli jsme všichni v šoku, protože jsme si nedovedli
poradit s tím naprosto odlišným světem, než který jsme dosud znali, neuměli jsme německy, nevěděli
kde začít, vlastně jsme tím odjezdem úplně ztratili identitu. A to vědomí, že se nemůžeme nikdy*

*vrátit... Takže v té ztrátě identity, v tom smutku ze ztráty příbuzných a kamarádů v Čechách jsme
si museli nějak pomoci. Ale byly to docela veselé zážitky, protože nás tam bylo hodně.⁹*

Postupně se přátelé ocitali na nejrůznějších koncích světa a odcizení se prohlubovalo: „Ale pak nás ‚rozprášili‘, museli jsme se odstěhovat a někteří se ocitli různě dál, v Americe, v Austrálii, po celé Evropě.“¹⁰

I nadále však Vídeň zůstala jedním z hlavních ohnisek českého undergroundu: Zbyněk Benýšek zde od roku 1983 vydává kulturní revue *Paternoster*, Jiří Němec pracuje spolu s Ústavem humanistických věd na německém vydání díla Jana Patočky, které začalo vycházet od roku 1987, Jiří Chmel zakládá *Nachtasyl* a tak dále. Dáša Vokatá vystupuje v různých zemích:

*Ale neustále jsme se navštěvovali, já třeba s Karáskovými, Soukupovými, jezdili jsme různě po
Evropě a taky dělali společná vystoupení. Hodně jsme vystupovali v sestavě Skalák, Karásek,
Soukup a já. [...] To nás vždycky někdo někam pozval, tam jsou různé české komunity v každém
větším městě. Ono to vypadá jednoduše, že jsme na jednom podiu, ale my jsme překonávali tisíce
kilometrů. Třeba Čárlí žil ve Francii, Sváta ve Švýcarsku, já ve Vídni, Třešňák ve Švédsku a do toho
jsme si střihli třeba Berlín. A to neexistovaly mobily! Ale ona nás držela právě ta soudržnost, láska,
přátelství.¹¹*

Vokatá mluví o společných domicilech podobných otevřeným domům v ČSSR, jako byl například zámek v dolnorakouském Klementu, který najal Zdeněk Vokatý, anebo Karáskův pozemek v Toskánsku, kde se společně pobývalo přes prázdniny. Na rozdíl od „veselého ghetta“ českého undergroundu však toto nové společenství mnozí vnímali jako vynucené, „smutné ghetto“ vídeňského exilu. Člověk byl definitivně odříznut od přátel a příbuzných, na pád železné opony a možnost návratu nebylo pomýšlení.

Ztrátu přirozeného prostředí doprovázely nové požadavky, které na člověka kladl exil: vyvstala nutnost naučit se cizí jazyk a na obživu bylo třeba vynaložit mnohem větší úsilí, než si v socialistickém Československu člověk dovedl představit; boj o hmotné přežití byl o to těžší, že byl veden v cizině a bez rodinného zázemí. V „Bojovnících snových“ (1978) Vokatá hrdě hlásala:

*nezpívám píseň práce / s píchačkou v ruce / nejdu k fabrice / tak kdo mě tu napálí // já si po svém
žiju / po svém se vyraduju / po svém se zamiluju / tak kdo mě tu napálí*

V Rakousku si emigranti takový postoj už nemohli dovolit. Nebylo zřejmě ani lehké najít vlastní pozici a zorientovat se v konzumní společnosti. V Československu člověk souputníky rozpoznal relativně rychle podle jednoduchých znaků, jako byly dlouhé vlasy a zelené vatované bundy. V písni „Najdi místo pro radost“ Vokatá zpívá:

skvělá doba je tu teď / člověka v ní poznáš hned

Ve Vídni bylo třeba nalézt nová poznávací znamení. Uniformitu většinového obyvatelstva tematizuje Vokatá v písni „Nikdo už nestrádá“ (1984):

všem vládne stejný vkus / zde končí exodus / našla se náhrada

⁹ Rozhovor se Zuzanou Brejchou. Brejchová, Z.: *Dáša Vokatá, Die Traumkämpferin* [online, cit. 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.dasavokata.com>>.

¹⁰ Rozhovor se Zuzanou Brejchou. Brejchová, Z.: *Dáša Vokatá, Die Traumkämpferin* [online, cit. 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.dasavokata.com>>.

¹¹ Rozhovor se Zuzanou Brejchou. Brejchová, Z.: *Dáša Vokatá, Die Traumkämpferin* [online, cit. 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.dasavokata.com>>.

Po prvním citátu z písně, která vznikla v emigraci, je na místě otázka, zda a jak se v emigraci změnila poetika Dáši Vokaté. I ve Vídni píše texty výhradně v češtině, ale objevují se zde nové reálie, jako například prostitutky kolem vídeňské ulice Gürtel („Peklo holky z ‚Gürtlu‘“, 1982), místa ve Vídni jako oblíbená hospoda v Kaiserebersdorfu, kde žilo hodně Čechů, („V hospodě u Váhy“, 1983), německá slova jako „špérstunde“ anebo německé slovní hříčky jako „ehe“ versus „eher“. Nová tematická zaměření se dají nastínit pojmy „emancipace“, „projekce“ a „náboženství“.

Emancipace se Dáši Vokaté ve Vídni dotýká dvěma způsoby. Jednak se v soukromém životě rozhoduje ukončit vztah se Zdeňkem Vokatým. Manželství bylo problematické už před odchodem do emigrace, ve ztížených podmínkách ve Vídni situace eskaluje a končí rozvodem, který zazní v písni „V hospodě u Váhy“ (1983):

*bacha prsten spad ti do püllitru / [...] tak nebřeč litovat tu není čeho / [...] kam půjdeš ty tam
jistě nepůjdu já / než bude špérstunde „U váhy“ / dávno už vsáknou slzy do podlahy*

Dále feministické úsilí 70. let vydalo na relativně široké emancipační hnutí i ve Vídni. Už v návzvech písní z 80. let jsou ženy docela často zastoupeny („Žena“, 1982, „Ženy“, bez datace, „Peklo holky z ‚Gürtlu‘“, 1982). Úryvek z „Žen“ pojednává o sebevědomí a seberealizaci žen:

*jen snů [...] má žena moc / nenašel se prostředek / jak jí odpomocť [...] / proč už se jednou
dámy / nedohodnou / že svět je též pro ně samy / jízdu lahodnou*

Zatímco jsou písňové texty ze 70. let bezprostředně spojeny s životem „tady a teď“, začíná autorka ve vídeňských textech promítat své představy do vzdálených míst a dob, třeba v písni „Popluju za tátou“ (1982) do vlastního dětství, anebo v písni „Až přijdu do Států“ (1983) do Ameriky. Do poetického světa Dáši Vokaté se vlévá nejen svět, v kterém žije, jak tomu bylo doposud, ale také ireální svět snů a tužeb.

V této souvislosti je zajímavá píseň „Až se rozejdem“ (1984), která byla mimořádně úspěšná mezi posluchači a stala se slavnou „emigrantskou hymnou“. V 80. letech se zdálo, že návrat do vlasti anebo shledání s odloučenými přáteli a příbuznými je zcela nemožný; „Až se rozejdem“ ovšem nabízí fiktivní shledání v budoucnu:

*až se rozejdem / prej se nesejdem / neboť nám brání / hranic pruh // sejdem se stejně / na hoře
stejně / na hoře té / kde pánem je Bůh*

Touto písní mimochodem Vokatá také ironicky zve do Rakouska:

kdo uchránil si / každý fous / ať nemešká / jen ať se přidá / jó ať se vydá / do Rakous

Ve snaze o pravdivý život se český underground samozřejmě nevyhnul otázkám víry, které byly o to lákavější, že se přičily komunistickému dogmatickému ateismu. Vůdčí osobnosti undergroundu jako Jiří a Dana Němcovi působili jako zprostředkovatelé křesťanských hodnot; jako pojítka fungoval i společný odpor proti režimu. Ve svém způsobu života připomínajícím raně křesťanskou pospolitost se underground mohl vnímat i jako společenství mučedníků pronásledovaných za svoji víru.

Biblické motivy a jméno Boží se v písni objevují u Vokaté už od 70. let. Teprve v 80. letech jsou citovány častěji a jednoznačněji, například v písni „Čáp“ (1982):

chval Boha všeho země dění / co ti život dal / Boha svého jediného / v radosti chval

Velký dojem na Vokatou zcela bez pochyb udělal Anastáz Opasek, jeho emigrantská setkání v německém Rohru na ni hluboce zapůsobila. V roce 1981 se od něj ve Vídni nechala pokřtít. Setkání pořádaná Opasem ale pranýřovala, protože nebyla otevřená pro všechny – například v písni „Jen pro zvané“ (1985):

*co když jednou nepoznán / vstoupí do tvých dveří Pán / co když sám Ježíš zaklepal / a ty nevpustíš
ho dál // že nemáš v ruce pozvánku / tak táhni k čertu Beránku*

V emigraci náboženství přinášelo útěchu – především křesťanská představa, že náš pobyt na zemi je pouze přechodným zastavením na cestě k věčnému životu na onom světě. Je-li člověk na světě pouze přechodně („jsem na světě host“), pak není rozhodující, zda stojí na tom nebo na onom břehu. Rozhodující je shledání „na hoře té“, jak se zpívá v citované písni, „kde pánem je Bůh“.

Závěrem lze konstatovat, že poetika Dáši Vokaté se sice v emigraci nijak zásadně nezměnila: jedná se i nadále o autentické a spontánní výpovědi o vlastním životě, který se ovšem výrazně odlišuje od let strávených v českém undergroundu. Poetická reflexe se už nevztahuje na život „teď a tady“, ale na svět, který vzniká projekcí v prostoru a v čase.

Literatura

Brejchová, Z.: *Dáša Vokatá, Die Traumkämpferin* [online, cit. 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.dasavokata.com/>>.

Karlík, V. – Pokorná, T. (eds.): *Anticharta*. Společnost pro Revolver Revue, Praha 2002.

Valeš, V. (ed.): *Doma v cizině. Češi ve Vídni ve 20. století / Zu Hause in der Fremde. Tschechen in Wien im 20. Jahrhundert*. Scriptorium, Praha 2002.

Vokatá, D.: Interview Matej Kundračik – Dáša Vokatá, 20. 1. 2009 (unveröffentlichtes Manuskript – neuveröffentlichter Manuskript, Forschungszentrum für historische Minderheiten Wien, Projekt „TschechInnen und SlowakInnen in Wien – Identitätskonstruktionen und Migrationserfahrungen“).

Vokatá, D.: Rozhovory Gertraude Zand – Dáša Vokatá 4. 3. 2011 a 7. 3. 2011.

Vokatá, D.: *Víra a láska mě drží při životě*. Rozhovor Zuzana Brejcha – Dáša Vokatá [online, citováno 7. 6. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.guerilla.cz/>>.

Reflexe problematiky přistěhovalců z republik bývalé Jugoslávie v současné slovinské literatuře

Bojana Maltarić

Pro snadnější orientaci uvedu na začátku příspěvku několik statistických dat ze sčítání lidu ve Slovinsku v roce 1991. Celkový počet obyvatel byl 1 913 355, z nichž se k nějaké národnosti přihlásilo 1 845 022. Slovinci představovali necelých 89 % z tohoto počtu (tedy 1 689 657) a k příslušnosti k národům a národnostním skupinám bývalé Jugoslávie se přihlásilo necelých 140 000 lidí (139 098); tento počet představuje 89,5 % všech cizinců, kteří v roce 1991 žili ve Slovinsku.¹

Po desetidenní válce v červnu 1991, která zahájila fyzický rozpad Jugoslávie, se stala otázka řešení statutu skoro 140 tisíc příslušníků národů a národnostních skupin z republik bývalé Jugoslávie palčivým problémem nově se formujícího slovinského státu. Politická situace se vyhrtila v únoru 1992, kdy Ministerstvo vnitra RS z rejstříku trvale hlášeného obyvatelstva přesunulo přes 18 tisíc osob do rejstříku cizinců, čímž je prakticky přes noc připravilo o všechna občanská, sociální a jakákoliv další práva. Oficiální vysvětlení znělo, že koncem roku 1991 vypršela lhůta, ve které mohli požádat o slovinské občanství – stát dlouho tvrdil, že většina z těchto lidí je nedostala proto, že o něj prostě nepožádali.² Takto vznikl politický skandál, který rozdělil slovinskou veřejnost na dva tábory a který vyprodukoval skupinu obyvatel Slovinska dnes známých jako „vymazaní“. V roce 2002 někteří z těchto lidí založili spolek, zajistili si právní podporu a kromě zahájení soudních procesů ve Slovinsku podali i žaloby proti státu u Evropského soudu pro lidská práva ve Štrasburku. Slovinský ústavní soud však teprve v roce 2009 prohlásil, že šlo o protiprávní jednání státu a že se mají těmto lidem vrátit všechna práva se zpětnou platností od roku 1991. Teprve tehdy ministerstvo vnitra poprvé zveřejnilo i skutečný počet lidí, kterých se toto rozhodnutí týkalo: 25 761. Současná slovinská vláda již připravila zákony, kterými se tato situace pomalu, ale přece řeší.

* * *

- 1 Zdroj: Statistický úřad Republiky Slovinsko. Jen pro srovnání uvádím i čísla z roku 2002: celkový počet obyvatel se zvýšil o padesát tisíc (1 964 036), počet příslušníků národů a národnostních skupin bývalé Jugoslávie však výrazně klesl: 127 502. K tomu je třeba podotknout, že při sčítání lidu v roce 2002 nebylo povinné odpovédět na otázku o národnostní příslušnosti, přičemž možnost neodpovédět na ni využilo 2,47 % obyvatelstva. Statistični urad Republike Slovenije. Prebivalstvo po narodni pripadnosti, popisi 1961–2002 [online, cit. 4. 3. 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.stat.si/letopis/2009/04_09/04-03-09.htm>.
- 2 O skutečných důvodech se psalo hodně ve Slovinsku i jinde, a asi nejlépe a nejstručněji tuto složitou problematiku vylíčil ve své recenzi románu Gorana Vojnoviče, o kterém bude řeč v pokračování, Aleš Kozár: „Příběh mladíka Marka, který se snaží o hledání svého místa na slunci, poukazuje na stíny současné slovinské společnosti. Svě autochtonní menšiny – maďarskou a italskou – vybavila poměrně luxusními národnostními právy, které má málokterá menšina v Evropě, pokud vůbec některá (např. zaručeného poslance v parlamentu s právem veta u zákonů, které se menšin dotýkají), na druhou stranu další nově příchozí menšiny – srbskou, bosenskou, chorvatskou aj., z nichž se mj. rekrutují tzv. izbrisani – vymazaní, tedy lidé, zbavení občanství pro podezření ze spolupráce s bývalou JLA v době války ve Slovinsku, resp. nedostatečně vyjádřených sympatií k nově vzniklé republice.“ Kozár, A.: Vojnovič, Goran: Čefurji raus! [online, cit. 2. 8. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24737/vojnovic-goran-cefurji-raus->>.

Otázka soužití bývalých jugoslávských „bratrských“ národů ve Slovinsku na začátku 21. století časem pronikla i do současné slovinské literatury. Příspěvek sleduje tematizaci této problematiky v románech dvou autorů střední a mladší generace. V roce 2001 vyšel román **Andreje Skubice** *Fužinski bluz* (český překlad 2004) a v roce 2008 vyvolal značný společenský rozruch **Goran Vojnović** svou románovou prvotinou *Čefurji raus!* (český překlad v tisku). Než se však dostaneme ke konkrétním textům, musím učinit dvě terminologické poznámky či spíše vysvětlit dva výrazy těsně spjaté s děním obou románů.

* * *

(NOVE) FUŽINE je lublaňské sídliště, proslulé hlavně velkým počtem obyvatel z bývalých jugoslávských republik. S tím jsou spjaté četné stereotypy a klišé o vysokém stupni kriminality, nevzdělanosti atd., což přimělo řadu sociologů, antropologů a jiných vědců k tomu, aby tyto otázky vědecky prozkoumali. Samozřejmě zjistili, že jsou Fužine jednou z nejbezpečnějších čtvrtí v Lublani, že většina pachatelů trestných činů pochází z jiných částí města a že infrastruktura Fužin je jednou z nejlepších v celé Lublani...³ Z výsledků sčítání lidu v roce 2002 také vyplývá, že 57,4 % obyvatele Fužin tvoří Slovinci. Vědci však zatím výsledky svých průzkumů veřejnost nepřesvědčili a veřejné mínění se stále chýlí ke spíše negativnímu vnímání tohoto sídliště, jež je dějištěm obou románů, o kterých pojednává tento příspěvek.

ČEFUR (duál ČEFURJA, plurál ČEFURJI) je hanlivé slangové označení pro přistěhovalce ze zemí bývalé Jugoslávie žijících ve Slovinsku. Původ tohoto označení není úplně jasný, uvádím zde definici ze Slovinského etymologického slovníku, i když s ní někteří autoři nesouhlasí:

[...] Nejspíše přejato z chorv., srb. Čift, Čivut, Žid', což je ve většině rčení hanlivé označení příslušníka toho národa. Slovinské zakončení -ur místo původního -ut se po vzoru němčur (němčour) zavedlo pro příznak hanlivosti.⁴

Výraz „čefur“ se objevuje přímo v názvu Vojnovičova románu, najdeme ho však (i když řidčeji) i v Skubicově románu *Fužinské blues*, kde je většinou nahrazen jinými hanlivými označeními se více méně stejným významem („jugovič“, „južnjak“...).

* * *

Andrej Skubic je slovinský spisovatel, překladatel a jazykovědec, narozený v roce 1967, který shodou okolností žil několik let na Fužinách a vytvořil tam jednu ze stěžejních prací svého dosavadního autorského opusu, která vyšla v roce 2001 – román *Fužinski bluz*. Slovinskou veřejnost šokoval, neboť byl jedním z prvních spisovatelů, který se – i když z povzdálí, jako nezáčastněný pozorovatel – věnoval problematice přistěhovalců ze zemí bývalé Jugoslávie na proslulém lublaňském sídlišti. O sedm let později vyvolal nový společenský rozruch autor mladší generace **Goran Vojnović** (narozený v roce 1980) svou románovou prvotinou s provokativním titulem *Čefurji raus!* Jde o intimní „vnitřní“ příběh mladíka z rodiny bosenských přistěhovalců, který se přes všechny potíže, které mu na cestu klade jak neporozumění uvnitř rodiny, tak i život v cizím prostředí, snaží najít své místo v nepřívětivém světě. I přes rozdílnou perspektivu i skutečnost, že problematika přistěhovalců není jediným tématem Skubicova románu, se srovnání obou děl přímo nabízí a nejsem první, kdo se o to pokouší. Kromě různých recenzí a časopiseckých článků se dosud nejdůkladněji věnoval rozboru obou románů Mladen Pavičić

ve dvou pracích.⁵ Oba romány byly přeloženy do češtiny. *Fužinski bluz* v překladu Petra Mainuše vyšel v roce 2004 v nakladatelství Větrné mlýny v Brně s českým titulem *Fužinské blues*. Román Gorana Vojnoviče bude v nejbližší době publikován v nakladatelství Dauphin pod českým titulem *Proč na tebe každej sere aneb Čefurové, raus!*, v překladu Aleše Kozára.

* * *

Obsah a výstavbu obou románů nejsnadněji a nejpřesněji uchopíme tak, že se seznámíme s jejich vypravěči.

Fužinské blues je psáno jako propletenec vnitřních monologů čtyř hlavních literárních postav. Přestože tyto postavy spojují jen velmi letmé vztahy (všichni bydlí v jednom paneláku na Fužinách), dokázal autor svým vypravěčským mistrovstvím vykreslit celistvý příběh a nezapomenutelnou podobu lublaňského sídliště. Pro problematiku, kterou zde sledujeme, jsou důležité zejména dvě románové postavy – Igor Ščinkovec a Janina Pašković, kterým bude proto věnováno více pozornosti než zbývajícím dvěma, o nichž se zmíníme jen krátce.

Román začíná vypravěčským pásmem Petra Sokiče. Je to bývalý heavymetalový zpěvák, Slovinc, i když jeho příjmení zní podezřele neslovinsky, alkoholik, zcela žijící minulostí, jemuž se stýská po partě z 80. let a který stále nemůže uvěřit, že jeho kamarádi buď zemřeli, nebo jsou ve vězení, na léčení z drogové závislosti anebo – což je podle něho nejhorší možnost – „se institucionalizovali“ (stali se z nich slušní, spořádaní občané se zaměstnáním a rodinou). Petrova část příběhu se odehrává v jakémsi alkoholickém deliriu, které končí poměrně vágním naznačením sebevraždy. Úlohou postavy Petra Skokiče v hlavním příběhu je komentování jednotlivých událostí, přičemž si nikdy nemůžeme být jisti tím, zda se něco skutečně stalo, anebo to byla pouze jeho halucinace způsobená alkoholem. S přistěhovalci žádné problémy nemá. Totéž platí i pro další vypravěčku, Veru Erjavec, univerzitní profesorku slovinštiny v důchodu, jejíž příběh se odvíjí mimo hlavní dějovou linii. Místy se zdá, že Vera funguje jenom jako jakýsi protipól Petra a hlavně Igora Ščinkovce, jednoho ze dvou pro nás nejdůležitějších protagonistů.

Ščinkovec je majitelem a makléřem realitní kanceláře. Je to Slovinc, pro kterého Skubicovi recenzenti použili celou řadu nepřívětivých označení, jako třeba „nacionalista, šovinista“, ale za nejtrefnější bych označila „přílišný Slovinc“, které ve svém článku použil literární kritik Matej Bogataj.⁶ Igor Ščinkovec se vyznačuje velkou odvahou ve svých verbálních projevech, ale jakmile hrozí nebezpečí, že by se tak mohl dostat do nějakého opravdového „průšvihů“ (jako je třeba střet s černohorskou mafí), okamžitě se stahuje do pozadí. Kupodivu dobře si rozumí se svým jediným spolupracovníkem a zaměstnancem, přistěhovalcem Zokim, a jejich „přátelství“ zdůvodňuje příšernými argumenty, jako například: „Koneckonců on je taky jugovič, i když je už úplně náš. [...] Já nemám nic proti čefurům, když jsou kulturní, tak jako Zoki. Když mluví pěkně slovinsky a nepouštějí mně ty svoje duc duc zpěvačky na plný koule z aut pod oknem.“⁷ Zajímavé je, že většina kritiků k Igoru Ščinkovci vlastně nezaujímá negativní postoj, často je prostě označován za osobu, která je kvůli neúspěchům v zaměst-

5 Pavičić, M.: Deveta dežela, podobi pojugoslovanske sedanjosti in antiutopična podoba (evropske?) prihodnosti. *Slavia centralis*, 2, 2009, č. 2, s. 182–192.

Pavičić, M.: Odnosi med Slovenci in prišleki s področja nekdanje Jugoslavije v romanih *Fužinski bluz* Andreja Skubica in *Čefurji raus!* Gorana Vojnoviča. In: Vojtechová Poklač, S. – Vojtech, M. (eds): 90. výročí vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublane: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dnoch 22. 10.–23. 10. 2009 pri príležitosti jubilea oboch univerzít. 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi: zborník príspevkov z mednarodne znanstvene konferencie, ki je potekala od 22. 10. do 23. 10. 2009 ob jubileju obeh univerz. Univerzita Komenského, Bratislava 2010, s. 293–305.

6 Bogataj, M.: *Bluz* (na tri gole). *Literatura*, 175/176, 2006, s. 164.

7 Skubic, A.: *Fužinské blues*. Přel.: P. Mainuš. Větrné mlýny, Brno 2004, s. 40.

3 Leskošek, V.: Esej o slepoti (po slovensko). *Gledališki list SNG Drama*, 85, 2005/06, č. 2, s. 31–35; Močnik, R.: Kjer je Ljubljana skoraj metropola. *Gledališki list SNG Drama*, 85, 2005/06, č. 2, s. 26.

4 Snoj, M.: *Slovenski etimološki slovar*. Modrijan, Ljubljana 2009. Český překlad Aleš Kozár.

nání nespokojená jak se sebou, tak i s celým světem, a přistěhovalci žijící v jeho okolí (a představující také značnou část jeho zákazníků) jsou jen „nevinou obětí“ jeho životního postoje.

Tím se dostáváme i k pro nás nejdůležitější postavě románu. Tou je šestnáctiletá Janina Paškovič, dívka černoohorského původu (z otcovy strany; matčina národnost není přesně určena), typická „pubertáčka“ řešící hlavně své milostné problémy a vzpírající se všemu a všem, kdo se do jejího pojetí světa nehodí. I přes tento postoj velice usiluje o to, aby na své okolí udělala dobrý dojem a aby ji měli všichni rádi, což se jí však moc nedaří. Rozporuplnost jejího charakteru je jakýmsi leitmotivem celého jejího příběhu. S otcem a strýcem mluví svým mateřským jazykem, černoohorštinou, ale stydí se, když jí otec touto řečí osloví před její slovinskou kamarádkou Dašou. Její usilovné hledání kluka, který by jí poskytl něhu a porozumění, po kterém touží, ji nakonec přivede k lesbickému milostnému zážitku s kamarádkou Dašou, kterým příběh končí. Ale i ve chvíli největší rozkoše Janina přemýšlí o tom, jaká by to byla ostuda, kdyby se o tom někdo dozvěděl.

Jakýmsi protějškem Skubicovy Janiny je vypravěč Vojnovičova románu Marko Đorđić. Sedmnáctiletý syn bosenských přistěhovalců ve své intimní, ale přitom i silně společensky kritické výpovědi pomalu, ale razantně, systematicky a s humorem, jaký si v politické a obecně společenské situaci, která je v současném Slovinsku stále přítomná, může dovolit snad jen puberták, odhaluje (a zároveň prožívá) všechny stereotypy, spjaté s podobou sebe sama a svého národa v mentalitě většinového obyvatelstva. Stereotypy a jejich odhalování jsou vlastně i základním stavebním prvkem románu – sepsán je totiž formou krátkých kapitol, které mají příznačné názvy ve většině případů zaměřené buď proti slovinské většině (*Proč je slovinská policie na hovno, Proč mě Slovinsko pije krev*), anebo proti vlastnímu těsnému okolí (*Proč čefuri nemluví o sexu, Proč čefur pouští muziku v autě na plný koule*). Příznačné pro celý román je, že Marko tyto stereotypy očividně vnímá, ale nebourá je – právě naopak. V souvislosti s tím M. Pavičić upozorňuje na scénku, kdy je Marko hluboce uražen faktem, že jej servírka v restauraci podezírávě pozoruje, aby neodešel bez placení, a on vzápětí její očekávání samozřejmě splní – odejde bez placení.⁸

* * *

Je asi nejvyšší čas položit si otázku, jaká podoba vztahů mezi většinovým slovinským obyvatelstvem a přistěhovalci tedy vůbec z obou textů vyplývá? Přes razantní kritiku v obou směrech musíme konstatovat, že ani v jednom z románů k žádnému většímu střetu (přes všechno očekávání) vlastně nedochází.

Veškeré napětí v Skubicově románu vychází ze skutečnosti, že se příběh odehrává během jediného dne (13. 6. 2000), kdy se hrál dnes už pověstný fotbalový zápas mezi Slovinskem a Jugoslávií na Mistrovství Evropy. K tenzím způsobeným důležitou sportovní událostí přispěly ještě dvě další skutečnosti: bylo vedro a v paneláku, kde žili všichni protagonisté, netekla kvůli havárii voda. Během samotného večerního utkání sice dochází v místní hospodě k verbálnímu střetu, v němž je na jedné straně vypravěč Igor Ščinkovec a na druhé dva Paškoviči – Janinin otec a strýc. Chvilí hrozí, že hádka přeroste ve fyzický konflikt, ale nakonec se situace přeci jen uklidní a zbytek fotbalového zápasu proběhne ve smířlivé náladě.

Také jednotlivé výroky, zaměřené proti přistěhovalcům ze zemí bývalé Jugoslávie, jsou – kromě již zmíněné poznámky Igora Ščinkovce o „kulturních čefurících“ – vloženy do úst vedlejším postavám. Nejextrémnější ukázkou toho je rozhovor mezi Igorovými zákazníky při koupi bytu:

8 Pavičić, M.: Odnosi med Slovenci in prišleki s področja nekdanje Jugoslavije v romanih Fužinski bluz Andreja Skubica in Čefurji raus! Gorana Vojnoviča. In: Vojtechová Poklač, S. – Vojtech, M. (eds): 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublane: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dnoch 22. 10.–23. 10. 2009 pri príležitosti jubilea oboch univerzít. 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi: zborník príspevkov z mednarodne znanstvene konferencie, ki je potekala od 22. 10. do 23. 10. 2009 ob jubileju obeh univerz. Univerzita Komenského, Bratislava 2010, s. 301.

„Ale jugoviču tady na chodbě moc není, ne? [...] Díval sem se na zvonky na začátku chodby,“ říká, „a zdá se mně, že tam nebyl žádný jugovič.“

No, to sice jo, to je chvályhodný, týpek je zmatenej a na injekcích, ale vlastenecký vědomí má nezkažený, tvrdý jak kámen.

„Jo,“ říká Iršič, má najednou nějak přivřený oči, díky bohu, že je skinhedí, kteří tady bydlí o dveře dál, všechny srovnali.“⁹

Nejpodstatnějším rysem Skubicova románu tedy nejsou napjaté vztahy mezi většinovým a menšinovým obyvatelstvem, ale spíš osamělost, izolace, ve které žije každý z nás bez ohledu na národnostní příslušnost. Podoba je trochu jiná – jak ve své stati zdůrazňuje M. Pavičić – jenom u nejmladší generace, do které patří Janina a „pro kterou je loajalita ke konkrétnímu místu bydliště důležitější než původ“.¹⁰ Skubic tuto tezi dokládá četnými scénkami, ve kterých popisuje střety Janininy „party“ s obyvateli jiných částí města. Svědčí o tom i fakt, že její nejlepší kamarádka Daša je Slovinka.

Zdá se, že i ve Vojnovičově románu nad veškerou kritikou většinových obyvatel a jejich vztahu k přistěhovalcům přeci jen také převládají rozporuplné a často tragické vztahy uvnitř menšiny jako takové (a ještě výrazněji uvnitř samotných rodin, neschopných komunikace a neschopných přizpůsobit se světu, do kterého se přestěhovaly). Drsnou ilustrací této teze je událost, která je v románu určitým dramatickým převratem. Marko a jeho kamarádi se opilí vracejí v noci domů městským autobusem, a protože dělají výtržnosti, zavolá na ně řidič autobusu policii. Policie je zatkně a Marka s jeho kamarádem Acem ještě brutálně zmlátí. Později se zjistí, že řidič je také přistěhovalec, který bydlí na Fužinách. Od této chvíle Aco už přemýšlí jen o tom, jak se zrádnému krajanovi pomstít. A tady Vojnovič napsal několik snad nejděsivějších vět současné slovinské literatury. Aco uvažuje takhle:

[...] Když s tebou vyjebe Slovinc, řekneš fajn, protože víš, že s tebou budou vyjebávat celý život a nic s tím nenaděláš. To je jejich stát a tečka. Ale když s tebou vyjebe čefur, musíš s ním zatočit, to je jasný. Nesmíš nechat čefury, aby s tebou vyjebávali, protože když jo, si v pytlí.¹¹

A na jiném místě:

Slovinci tě nechaj na pokoji, protože se tě bojí. Jenom když je ty chceš nasírat, vyjedou po tobě a pak tě totálně zmasej. Jinak tě ignorují. Čefurové tě ale každé den nasíraj trošinku, protože jen sledují, kam až můžou zajít. A když vidí, že si blbeček, si v háji, protože tě zadupou do země. Proto se čefurům nesmíš dát. [...] Čefurové sou nebezpečný. Slovinci sou sralbotkové. Maj za sebou policii a zákony a stát a všechno. Čefurové nemaj nic, a proto jenom čekaj, kdy tě sejmou. Když vidí, že se nemůžeš bránit, si vyřízenej.¹²

Jakýmsi smutným ponaučením by tedy mohlo být, že zrada, která přichází z vlastních řad, je mnohem horší než všechno, co může člověku udělat někdo cizí. Menšina přežije jenom tehdy, když si

9 Skubic, A.: *Fužinské blues*. Přel.: P. Mainuš. Větrné mlýny, Brno 2004, s. 40–41.

10 Pavičić, M.: Odnosi med Slovenci in prišleki s področja nekdanje Jugoslavije v romanih Fužinski bluz Andreja Skubica in Čefurji raus! Gorana Vojnoviča. In: Vojtechová Poklač, S. – Vojtech, M. (eds): 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublane: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dnoch 22. 10.–23. 10. 2009 pri príležitosti jubilea oboch univerzít. 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi: zborník príspevkov z mednarodne znanstvene konferencie, ki je potekala od 22. 10. do 23. 10. 2009 ob jubileju obeh univerz. Univerzita Komenského, Bratislava 2010, s. 298.

11 Vojnovič, G.: *Proč na tebe každé sere aneb Čefurové, raus!* Přel. A. Kozár. Dauphin, Praha 2011, s. 136. Několik ukávek z českého překladu, který má v nejbližší době vyjít u nakladatelství Dauphin, zde otiskujeme s laskavým dovolením překladatele Aleše Kozára.

12 Tamtéž, s. 174–175.

zachová svou soudržnost. A toto je vlastně pravým opakem toho, jak vyznívá Skubicův román: síla kolektivu proti osamělé existenci.

I když se tomu Marko velice snaží zabránit, Aco se přeci jen pomstí: zbije řidiče, který skončí v nemocnici – v kómatu. Autor záměrně nechává situaci otevřenou – nedozvíme se, jestli řidič útok přežil nebo ne. Ale tato tragická situace způsobí důležitou změnu uvnitř Markovy dysfunkční rodiny – jeho otec (zklamaný synovým neúspěchem ve škole a jeho selháním ve sportovní kariéře, ke kterému ale nedošlo Markovou vinou) se o celé příhodě dozví a předpokládá, že se o ní brzy dozví i policie, a proto se snaží svého syna zachránit před novým střetem se státní mocí (i když tentokrát neoprávněným, ale kdo mu bude věřit?) a udělá to velice drastickým způsobem – Markovi koupí jednosměrnou jízdenku do Bosny, kde bude žít s babičkou a dědečkem. A tady Marko, i když původně dojat otcovou péčí, ve svých sedmnácti letech poznává další hořkou životní pravdu: jediná věc, která je horší než být čefurem ve Slovinsku, je být Janezem¹³ v Bosně.

* * *

Než se dostaneme k závěru, je nutné se alespoň krátce zmínit o jazyku obou románů. Bez obav z nadsázky lze tvrdit, že oba texty představují vrchol současné slovinské literatury jak v tematické, tak i v jazykové rovině. Každý ze Skubicových čtyř vypravěčů se vyznačuje svým osobitým diskurzem. Igor Ščinkovec používá mluvenou slovinštinu, promíchanou s některými prvky jiných jazyků a dialektů. Peter Sokič mluví „ušlechtilou“ lublanštinou, která často přechází do slangových poloh, narozdíl od Very Erjavcové, která, jak se na profesorku slovinštiny sluší, mluví spisovnou až knižní slovinštinou, a jejíž vypravěčské pásmo je plné i reflexí o jazyce. I z jazykového hlediska je však nejzajímavější opět Janina: v jejím pásmu se totiž pravidelně střídá hovorová slovinština a mateřská černohorština, a to zajímavým způsobem. Když popisuje vnější události, mluví vždycky slovinsky, jakmile o nich začne přemýšlet, reflektovat je, její řeč přechází do mateřštiny.¹⁴ V mateřštině mluví i s členy rodiny. Takže slovinština stále zůstává „vnějším“ jazykem, jazykem okolí, kdežto intimita si žádá mateřštinu. Nejvýrazněji se to projevuje v milostné scéně s Dašou, kde Janina (i když se dřív před kamarádkou ostýchala mluvit černohorsky), ve chvíli milostné rozkoše na Dašu najednou promluví mateřskou řečí.

Malebný jazyk Marka Đorđiće v Vojnovićově románu nelze popsat jinak než slovem, na kterém se shodla i většina recenzentů a kritiků – fužinština. Autor svým dílem vytvořil úplně nový diskurz, v slovinské literatuře dosud zcela neznámý. I když pracuje s prvky několika různých jazyků, povedlo se mu je smísit do živého, nesmírně zábavného (i když různá traumatická témata tento rozměr knihy občas zahálí, je nutno podotknout, že se bude čtenář při čtení hlasitě smát od první až do poslední stránky) a hlavně funkčního celku. I pro tento text je typické, že se uvnitř rodiny mluví výlučně mateřskou řečí, a – podobně jako u profesorky Very ve *Fužinském blues* – i v Markově diskurzu často najdeme jazykové reflexe, které však mají jiný účel (stěžuje si třeba, že Slovinci „poslovinštují“ jeho příjmení Đorđić do podoby Djordjič, vadí mu, když mu učitelka nesprávně vyčítá, že používá kroatizmy – on přece používá „bosančizmy“, ne kroatizmy; i z tohoto detailu vyplývá, že jsou vztahy mezi příslušníky menšiny často důležitější než vztahy k většině).

Nezbývá tedy než se ještě jednou shodnout s míněním četných autorů, že Skubic a Vojnović svými romány poskytli cenný studijní materiál jak pro (ne jenom) slovinské sociology, psychology a etnografy, tak i pro jazykovedce.

* * *

Oba romány měly velký ohlas u slovinské veřejnosti. Oba byly navrženy na četné státní a jiné ceny (Vojnović dostal jak státní cenu Prešernova fondu, tak i cenu Kresnik, kterou uděluje nejdůležitější slovinský deník *Delo*; na cenu Kresnik byl navržen i Skubicův román, který ji však nedostal zřejmě z jediného důvodu – tato cena byla totiž autorovi udělena rok předtím za jiný román). Oba romány byly přeloženy (nebo se překládají) do mnoha cizích jazyků a oba byly úspěšně přepracovány i do divadelní podoby.

Vojnovićovi „čefurji“ se však dočkali i poněkud nežádoucí pozornosti. V lednu 2009 totiž slovinská policie proti autorovi zahájila policejní šetření, v rámci něhož proběhla i domovní prohlídka, oficiálně kvůli „hanobením a nactiutrháním slovinské policie“. Vyšetřování našťásti hned o den později zastavila ministryně vnitra. Novináři samozřejmě na celé trapné situaci pohotově našli i kladnou stránku – že totiž slovinská policie čte.¹⁵

* * *

Na závěr se ještě jednou vraťme k úloze sportu v obou románech. Markův spor s otcem začíná v momentě, kdy přestane trénovat košíkovou a zklame tak otcovy (i své) naděje na úspěšnou sportovní kariéru. Přesto, když přijede do Bosny, je jednou z prvních věcí, které si všimne, opuštěné basketbalové hřiště. A toto setkání s něčím, co zná, co měl rád v cizím světě, přináší jakousi novou naději do jeho jinak bezvýhodné situace. Uvědomí si, že nakonec všechno dopadlo dobře, že se o něj někdo postaral, že ho zachránil.

Podobnou funkci katarze měl v *Fužinském blues* plnit fotbalový zápas mezi Slovinskem a Jugoslávií. Měl přinést odpovědi na četné palčivé otázky, změnit situaci buď k horšímu, nebo k lepšímu, ukázat, kdo v tom věčném boji vyhrál a kdo prohrál... My jsme však už zjistili, že se Skubicovi hrdinové žádné „očisty“ nedočkali, a proto na závěr uvedu ještě informaci, jak ten pověstný zápas skončil:

JUGOSLÁVIE : SLOVINSKO

3 : 3

Literatura

Skubic, A.: *Fužinski bluz*. Knjižna zbirka Beletrina. Študentska založba, Ljubljana 2001.

Skubic, A.: *Fužinské blues*. Přel.: P. Mainuš. Větrné mlýny, Brno 2004.

Vojnović, G.: *Čefurji raus!* Knjižna zbirka Beletrina. Študentska založba, Ljubljana 2008.

Vojnović, G.: *Proč na tebe každej sere aneb Čefurové, raus!* Přel. A. Kozár. Dauphin, Praha 2011. (V tisku.)

* * *

Bogataj, M.: Bluz (na tri gole). *Literatura*, 175/176, 2006, s. 164–176.

Kozár, A. 2009. *Goran Vojnović: Čefurji raus!* [online, cit. 2. 8. 2009].

Dostupné z WWW: < <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24737/vojnovic-goran-cefurji-raus>>.

Krečič, J.: Gorana Vojnovića preiskuje policija. *Policija proti Čefurjem raus. Delo*, 51, 2009, č. 18 (23. 1. 2009).

13 Hanlivé označení pro Slovince, které se často používá v zemích bývalé Jugoslávie. Jakýsi opak označení čefur.
14 Český překladatel pro znázornění toho využil kombinace českých a moravských jazykových prvků, ale přitom nedodržel přesně zásady, které si stanovil původní autor.

15 Krečič, J.: Gorana Vojnovića preiskuje policija. *Policija proti Čefurjem raus. Delo*, 51, 2009, č. 18 (23. 1. 2009).
Krečič, J.: Preiskava organov pregona proti pisatelju. Šala o policajih z resnim sporočilom. *Delo*, 51, 2009, č. 19 (24. 1. 2009).

- Krečič, J.: Preiskava organov pregona proti pisatelju. Šala o policajih z resnim sporočilom. *Delo*, 51, 2009, č. 19 (24. 1. 2009).
- Leskošek, V.: Esej o slepoti (po slovensko). *Gledališki list SNG Drama*, 85, 2005/06, č. 2, s. 31–35.
- Močnik, R.: Kjer je Ljubljana skoraj metropola. *Gledališki list SNG Drama*, 85, 2005/06, č. 2, s. 26.
- Pavičić, M.: Deveta dežela, podobi pojugoslovanske sedanjosti in antiutopična podoba (evropske?) prihodnosti. *Slavia centralis*, 2, 2009, č. 2, s. 182–192.
- Pavičić, M.: Odnosi med Slovenci in prišleki s področja nekdanje Jugoslavije v romanih Fužinski bluz Andreja Skubica in Čefurji raus! Gorana Vojnovića. In: Vojtechová Poklač, S. – Vojtech, M. (eds): 90. výročí vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublâne: zborník príspevkov z mezinárodnej vedeckej konferencie konanej v dnoch 22. 10.–23. 10. 2009 pri príležitosti jubilea oboch univerzít. 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi: zborník príspevkov z mednarodne znanstvene konferencie, ki je potekala od 22. 10. do 23. 10. 2009 ob jubileju obeh univerz. Univerzita Komenského, Bratislava 2010, s. 293–305.
- Snoj, M.: *Slovenski etimološki slovar*. Modrijan, Ljubljana 2009.
- Statistični urad Republike Slovenije. *Prebivalstvo po narodni pripadnosti, popisi 1961–2002* [online, cit. 4. 3. 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.stat.si/letopis/2009/04_09/04-03-09.htm>.

K postavám cudzincov v ponovembrovej slovenskej próze

Marta Součková

Vo svojom príspevku sa zameriam na modelovanie postáv cudzincov v textoch slovenských autorov, debutujúcich po roku 1989. Zaujímať ma bude stvárnenie cudzincov, čiže ľudí, ktorí prichádzajú na naše územie z rôznych krajín, a naopak, konkretizácia postáv odchádzajúcich do zahraničia, t. j. stávajú sa cudzincami v inom ako slovenskom prostredí. Pokúsim sa odpovedať na otázku, ako sa mení sémantický protiklad „naše“ – „cudzie“, častý v slovenskej literatúre od romantizmu (dobří Slováci – zlí Turci, Maďari, Nemci, Rusi atď.), či pretrváva nostalgia, smútok za domovom (ako sme to mohli pozorovať pars pro toto v tvorbe katolíckej moderny a exilových autorov), alebo či sa pocity súčasných protagonistov v globalizačnom svete menia. Možno sa tiež pýtať, do akej miery je cudzinecť postáv v texte funkčné, či je atraktívnym prostriedkom tematickej výstavby diela, alebo i jej „hlbším“ spracovaním, nakoľko súvisí geografická zmena s personálnou izoláciou. Kým postáv zo sociálnej periférie či vytesnených zo society kvôli (aj duševnej) chorobe je v slovenskej ponovembrovej literatúre veľa, migranti do iných krajín sa v nej objavujú menej. Je zaujímavé, že problémovo stvárajú cudzinecťvo najmä ženské autorky (Ivana Dobráková, Svetlana Žuchová, Jana Bodnárová, Michaela Rosová a iné), kým v textoch mužských autorov (Petra Karpinského, Tomáša Horvátha, Pavla Rankova atď.) vystupujú cudzinci často buď ako vedľajšie postavy, pochádzajú z arteficiálnej reality, t. j. z cudzích textov (napríklad v tvorbe Ballu), alebo naopak, domáci protagonisti sa stávajú prirodzenou súčasťou globalizačného sveta (najmä v prózach Michala Hvoreckého, Petra Bilého, čiastočne tiež v románe Petra Šuleja *História*). Dá sa tiež uvažovať o autentickom tematizovaní cudzinecťva v textoch autorov, ktorí žijú alebo pracujú v zahraničí (Peter Bilý, Ivana Dobráková, Svetlana Žuchová), prípadne spracovávajú vlastné zážitky z cudzieho kontinentu (Marek Vadas). V neposlednom rade si nemožno nevšimnúť problém jazyka, ak cudzinecťvo postáv podmieňuje využívanie inonárodných prvkov. V ďalších poznámkach sa pokúsim o vymedzenie rôznych spôsobov modelovania postáv cudzincov vo vybraných textoch slovenských prozaikov a prozaičiek.

Cudzinecťvo ako „inakosť“ a odraz multikultúrneho sveta

Frekventované postavy cudzincov v ponovembrovej próze súvisia s vonkajšími, mimoliterárnymi okolnosťami (možnosť cestovať, pracovať v zahraničí a naopak). Autor môže prostredníctvom cudzincov ozvlášťňovať tematickú výstavbu svojho diela, respektíve, zatriktívňovať text pre čitateľa, alebo sa cudzinecťvo prejavuje aj v sujetových vzťahoch. V tomto smere úzkosti mnohých Bodnárovej postáv súvisia s frekventovaným motívom cudzinecťva, a to geografického (ľudia v zahraničí, postavy cudzincov – študentov, novodobí emigranti a dočasní prisťahovalci) i symbolického (mnohí protagonisti sa cítia vyčlenení zo spoločnosti aj vďaka svojej inakosti). Napríklad hrdinka Bodnárovej knihy *Z denníkov Idy V.* je pre svoju sestru „chladnou cudzinkou“¹, hoci nežije v zahraničí, na druhej strane jej matka je reálnou migrantkou: „Vieš, stále som v tejto zemi cudzinka. Tunajší nie sú síce

1 Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 13.

ku mne nepriateľskí, to nie, skôr opatrní a vyčkávajúci.“² Autorka konkretizuje rôznych cudzincov, ktorí sa ocitajú na Slovensku z rozličných príčin. Darja, Ruska z poviedky *Fragmenty z malomesta* zo zbierky *Neviditeľná sfinga*, „je človek na úteku, večná cudzinka, len nemala to šťastie uniknúť tak ďaleko ako on, Blumenfeld“³, ktorý je židovského pôvodu. Prostredníctvom cudzincov J. Bodnárová ozvláštňuje sujetové vzťahy, ak títo priťahujú ženské postavy, usilujúce sa uniknúť z každodenného stereotypu. Lilly z prózy *Dievča, ktoré tančí Taiji (II.)* z knihy *Závojevaná žena* (1996) fascinuje správanie a rozdielna kultúra Čiňana Lianga Tenga; v iných textoch Bodnárovej hrdinky zatúžia utiecť s cudzincom, či už s náhodným francúzskym motorkárom (v poviedke *Čas do popoludňajšieho kina* zo zbierky *Závojevaná žena*), alebo s neznámym mužom, ktorý považuje protagonistku textu *Žena s jedným okom hnedým a druhým fialovým* z tej istej zbierky za stratenú Elsu Stern a nabáda ju k odchodu z malého mesta.

V *Popríbehoch z Insomnie* (2005) sa mailová komunikácia s cudzincami stáva súčasťou textu, podobne ako do neho patrí keltská bohyňa, maďarská emigrantka, mníchovská fotografka, chorvátska výtvarníčka, básnik z Brazílie, arabské ženy, ruské ikony, černošské skulptúry či žobrajúci Róm v Košiciach. V poviedke *Pražské nokturno* (z knihy *bleskosvetlo/bleskotma*) si dievča s polovicou hlavy vyholenou vyberie chlapca, ktorý môže byť kýmkoľvek: „[...] cíti iba pach jeho tela, toho anglického alebo švédskeho alebo bosnianskeho alebo litovského tuláka.“⁴ Podobným spôsobom tematizuje cudzinecstvo Svetlana Žuchová v zbierke *Dulce de leche* (2003), v ktorej sa na Park Street v poviedke *Niekoľko príkladov nemožností* ocitajú rôzne národnosti: Mexičan Ricardo, Argentínčanka Manuela, Čilanka Yolanda i Španielka Myriam. Žuchovej postavy migrujú z Bostonu do Miami a Litvy, navštevujú Viedeň, Paríž, Kanárske ostrovy, Miláno, New York, Marakéš i Buenos Aires, bývajú v bratislavskom internáte, africkej komunite alebo v Nepále. Cudzinu komentuje Žuchovej narátor aj kriticky: „Mesto bolo horúce a plné prisťahovalcov, ilegálnych robotníkov a tých, čo celé mesiace nevedeli nájsť prácu.“⁵ Obdobne ako protagonisti J. Bodnárovej i Žuchovej postavy sa môžu stretnúť kdekolvek a spoznať kohokolvek, na rozdiel od textov Bodnárovej je však na pohľad náhodné zauzľovanie sujetových vzťahov v Žuchovej poviedkach vopred dané, determinované osudom. Postavy v knihe *Dulce de leche* patria k sebe, často presahujú vlastné, personálne kompetencie: napríklad brat Rosario v próze *Zjavenie v Klaipede* vidí Pannu Máriu; jašterica v poviedke *O tajomstve* určuje otočením hlavy správne dovarenie zemiakov; nemecký vedec Tebesi v texte *Calamus Scriptorius* pochopí cez svoj výskum tektosť sveta a podobne.

Prelínanie rôznych kultúr a ľudí z celého sveta nie je v textoch J. Bodnárovej a S. Žuchovej iba prostriedkom exotizácie prózy a atraktivity sujetových vzťahov, je tiež svedectvom o dnešnej multikultúrnej spoločnosti, v ktorej človek stráca svoje „korene“: „Všetko je rozbité na drobné úlomky. Svet už asi naozaj nie je bezpečným miestom. Je nezretelný a nepevný. Možno preto by takmer každý chcel byť niekde inde, než kde práve je“⁶.

J. Bodnárová varíruje lexikálne prostriedky aj častým využívaním cudzích slov, ktoré sú charakterizačnými a atmosférotvornými prostriedkami. Napríklad v knihe *Závojevaná žena* dané lexémy typu diaspora, synagóga, bakšiš, mešita, beduini, felah, felúky, vésetská nekropola, gabíz, moslimka, mihráb, džebel a iné dokumentujú kultúru, zvyky či spoločensko-politickú situáciu krajín, v ktorých sa pohybujú protagonisti. Podobne v textoch S. Žuchovej svedčia o inakosti postáv a krajín nielen ich mená a označenia rôznych reálií, ale tiež úryvky v inonárodných jazykoch.

K modelovaniu sociálneho aspektu cudzinecstva

Od kritického svedectva o svete môže byť len pomyselný krok k jeho sociálnej stratifikácii a miestami i sentimentu, čo platí o niektorých textoch oboch interpretovaných autoriek, predovšetkým o novele S. Žuchovej *Yesim* (2006). Autorka v nej kreuje príbeh tureckej prisťahovalkyne, ktorá pracuje ako speváčka vo Viedni, no napriek tomu sa nezabaví stigmy cudzinky, nepatrí nikam, zostáva osamotená v novom prostredí a izolovaná od blízkych svojho priateľa: „Ani ich nenapadlo, že patríť k nim. Oddelená od Maxovej usporiadanej rodiny nepriedušnou plachtou. Keď Max povedal bratovi, že som jeho známa.“⁷ *Yesim* je tiež odlúčená od svojho brata Fatiha reálnymi hranicami, no symbolika nepriedušnej plachty je evidentná: akokoľvek *Yesim* získava profesionálne uznanie, jej disociácia je zrejma. Sociálne rozdiely naznačuje S. Žuchová najmä prostredníctvom intímneho vzťahu *Yesim* a Maxa, pričom sú zjavné sympatie autorky voči protagonistke. Narácia v novele je síce subjektívna a – ako sme v textoch tejto prozaičky zvyknutí – aj experimentálna (o čom svedčia predovšetkým príznakové konštrukcie, osamostatnené, krátke vety z podradovacích súvetí), pre tematizáciu cudzinecstva je však relevantné, že pocity *Yesim* sú ľahko odôvodniteľné vonkajším, nespravodlivým svetom. Žuchovej písanie evokuje naliehavé, no trochu moralizátorské posolstvá typu Človek len ťažko hľadá sám seba a prisťahovalec ešte ťažšie, lebo žije sám za zavretými dverami požičanej izby. *Yesim* sa usiluje nájsť domov, prispôbiť sa novej situácii, cudzina tu nie je exotickým pozadím, ak vyvoláva traumy, s ktorými sa protagonistka potrebuje zveriť (narácia je písaná ako akási spoveď psychoanalytikovi). Problémom Žuchovej textu je lyrizácia, ktorá je v protiklade s predpokladanou extatickosťou, spontánnosťou rozprávania i so sociálnou témou, preto zostáva ornamentom:

Keď sme sa po koncerte stretli pred univerzitou. Pred starou budovou univerzity. V štvrti, do ktorej takí ako my nechodia. Kde nie sú žiadni Turci. Turci, ktorým koža nežiarí. Nežiarí ako fotografie vytlačené na matnom papieri. Ako potretá masťou, aby sa neleskla. Ale vo svete, v ktorom sa spieva, sa všetko ligoce. Ako sklené gule na vianočných trhoch. Ako metalíza Maxovho auta.⁸

Cudzina ako pozitívny fenomén

Exotizácia tém súvisí v ponovembrovej slovenskej próze s multikultúrnou spoločnosťou, ale tiež s objavovaním nevšedného, kreovaním magických svetov. Zbierka poviedok *Liečiteľ* (2007) od Mareka Vadasa dokazuje, že Afrika poskytla autorovi látku, ktorá vyhovuje jeho deformačnej poetike. Mnohé bizarné, absurdné, šokujúce situácie pôsobia v tematizovaní inej kultúry prirodzene, percipient „uverí“ Vadasovým textom, v ktorých duchovia čakajú na živých príbuzných; smrť sedí v krčme a číta noviny; nepripadá nám čudná výmena duší a spolu s domorodými obyvateľmi vkladáme nádeje do šamanov. Afrika, na rozdiel od európskej civilizácie, ponúka mýtické a rozprávkové prvky, ku ktorým patrí antropomorfizácia prírody, fatalizmus, paralela medzi animálnym a personálnym bytím, existencia mýtov, viera v schopnosti šamana, akéhosi sprostredkovateľa medzi ľuďmi a Bohom či rozličné rituály.

Postavy zo zbierky *Liečiteľ* sa pohybujú v inom prostredí, v ktorom je „normálne“, že smrť v krčme čaká na svoju obeť, napravuje si čiapku a konverzuje s ľuďmi; muž sa prebudí ako žena a celkom sa mu to zapáči; duchovia sa „pravidelne vracajú na svet, aby si pokecali s rodinou“⁹; mŕtvym sa nosí dobré palmové víno a zomretý otec nemôže „odísť“, kým nepríde jeho najstarší syn. M. Vadas modeluje v *Liečiteľovi* priestorovo vzdialený svet, v ktorom rastú banánovníky, pomarančovníky, palmy, man-

2 Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 22.

3 Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 15.

4 Bodnárová, J.: *Bleskosvetlo/bleskotma.* HEVI, Bratislava 1996, s. 37.

5 Žuchová, S.: *Dulce de leche.* Drewo a srd, Bratislava 2003, s. 20.

6 Bodnárová, J.: *Insomnia.* Aspekt, Bratislava 2005, s. 85.

7 Žuchová, S.: *Yesim.* Koloman Kertész Bagala, LCA Publishers Group, Levice 2006, s. 73.

8 Tamže, s. 79.

9 Vadas, M.: *Liečiteľ.* Koloman Kertész Bagala, LCA Publishers Group, Levice 2006, s. 15.

govníky či papáje. Ďalekú Afriku evokujú okrem konkrétnych názvov hlinené chalupy, polička s maniokom, arašidmi a planténami, tanec makossa, kúzla džudžu, zlý duch Imbu, mastičkári či liečiteľ nganga. Najlepšia ryba sa tu volá kanga, výborné jedlo je fufu, Vadasove čierne i biele africké postavy pijú palmové víno, matango i mimbo, ženy čistia barakudu, svokra prekladá v komore kalabasy a starostova žena nabalí kráľovým synom kasavu.

Hoci sa prostredníctvom Vadasových „afrických“ próz posúvame v priestore, zároveň sa tu žije v akomsi bezčase. Ich hrdinovia takisto ako Európania či Američania pijú Guinness, colu, whisky a rum, cestujú autobusom alebo taxíkom, fajčia fajku i lacné cigarety a v dialke „trčali obrovské pylóny ropného vrtu a na obzore kotvili tri tankery“¹⁰. Dievčatá v prózach Vadasa nosia minišaty, no ženy vláčia na hlavách ťažké nádoby s vodou, tancujúcej dievčine presvitajú prsia pod bielym tričkom, bosé deti sa hrajú s kokosovými orechmi a podobne. Mýtus krásy je v poviedke *Slnečná obloha* prezentovaný takto:

*Majiteľkou podniku bola madam Buke. Pobiehala v dlhých pestrofarebných šatách, čistých napriek tomu, že sa od rána babrala s omáčkami a špinavými taniernami. Mohla mať dobrých sto kí, ale jej prsia nevystupovali tak ako u iných žien u nás, ale splývali pod látkou spolu s bruchom do ohromnej masy. Obdivoval som ju.*¹¹

Vadasove stvárnenie afrického prostredia je dištančné a zároveň empatické, o narátorovom pohľade zvonka i zblízka svedčí tiež prelínanie slov z cudzieho a slovenského jazyka. M. Vadas Afriku neidealizuje ani nemýtizuje – krčmy a bary sú špinavé, garáž je plesnivá, z kútov vybehnú potkany a dievča má brucho plné hlíst. Priamy rozprávač vystupuje ako jedna z postáv, príbeh prežíva, azda preto hovorí veľmi sugestívne. Narácia miestami pripomína ústnu slovesnosť, avšak absentuje v nej členenie na dobré a zlé postavy i happy end. Naopak, rozprávač so záujmom pozoruje tento zvláštny, napriek všetkej biede očarujúci svet – výsledkom sú buď lyrizujúce postrehy (pars pro toto *Lietajúce ženy*), alebo texty s tendenciou ku gnómickejšiemu (napríklad *Ako vznikla smrť*). Podobne zaniká striktná opozícia medzi cudzím (africkým) a domácim (európskym), ak do Afriky prenikajú prvky z iných kontinentov. Možno povedať, že exotické prostredie vníma Vadas nie s odstupom cudzinca, ale s empatiou človeka, ktorý v ňom rád pobudol.

Arteficiálne modelovanie cudzinecťva – cudzí text

Názov nateraz poslednej knihy Ballu *Cudzí* (2008) pripomína okrem iného rovnomennú novelu Alfonza Bednára. Ballova poviedka *Cudzí* však nie je tvorená podľa Bednárovho textu takým spôsobom ako *Tekuté poviedky* z jeho zbierky *Unglik* (2003) – prototext Balla neimituje¹², neparoduje cudzie diela, ani z nich nepreberá postavy alebo sujet. V Ballových *Cudzích* len vzdialene zaznieva myšlienka z Bednárovej prózy o blízkych ľuďoch, ktorí sú človeku cudzejší ako cudzí: „Traja najbližší, a cudzí... Celkom cudzí... Prečo žijú spolu? Prečo žili?“¹³; „Prečo je cudzí lepší než svoj?“¹⁴ Balla totiž nepíše o blízkych ľuďoch, cudzota nie je zvýraznená intímny poznáním druhého: „Cudzí ľudia. Navonok jeho kolegovia z fušiek. Ale v skutočnosti?“¹⁵ Odcudzenosť zasahuje postavy z viacerých Ballových textov, cudzinecťvo, cudzota, odcudzenie je stváňňované aj v dielach autorov, na ktoré Balla odkazuje. Cudzota však nie je spôsobená neznalosťou inej reči – cudzincami sú takisto ľudia, ktorí rozumejú

jazyku, ako to výstižne dokumentuje poviedka *Tirol*. Protagonista, ironicky (aj vzhľadom na romantickú lektúru) nazývaný *slovenský mládenec*, je zamestnaný v rakúskom záhradníctve:

*Mládenec reči rozumie, študoval, má isté skúsenosti s cudzinou. Nechápe však dôvod, prečo sa ozývajú, čo ich vedie k tej nutkavej komunikácii. Všetko by sa predsa dalo potichu, gestami, posunkami, rečou tela... Alebo, naopak, rozrušeným krikom, alebo žoviálne, alebo hulvátsky, alebo veselo, spevavo, len nie v tej strednej, vyžehlenej, dezinfikovanej a sterilizovanej modalite.*¹⁶

Odhliadnuc od evidentnej ironie, Ballovým postavám je cudzia priemernosť, sterilnosť, „vyžehlenenosť“, autor presne stváňňuje ľudí z rôznych sociálnych vrstiev, s autentickým, často expresívnym jazykom.

Vo vstupnej poviedke zbierky *Diabol* sa rozprávač explicitne zmieňuje o Albertovi Camusovi, nemožno si potom nespomenúť na *Cudzince*, hoci narátor (na dvoch stranách) jedným dychom hovorí tiež o Nachtweyovi, Caravaggiovi, implicitne tiež o biblii. Motív z filmu, obrazu či literatúry je v Ballových *Cudzích* využitý často voľne, sémantika predlohy sa tu presahuje, ba v niektorých prípadoch titul, prevzatý od iného autora, môže zavádzať čitateľa (poviedka *Cudzí*). Percepciu veľakrát komplikuje fakt, že v tej istej próze nachádzame alúzie na viaceré (literárne, filmové, filozofické či výtvarné) diela. Povedzme v poviedke *Squat* je protagonistom Odlomov z románu I. A. Gončarova, ku ktorému prichádzajú podivné návštevníčky, evokujúce poetiku Vadasových próz alebo africké prostredie ako také, ženy kopnú do Koránu, za ním nasleduje i filozofická literatúra: „Za ním letel *Liber Alef*, letel aj *Svet ako vôľa a predstava*, letel aj *Sein und Zeit*, letela aj časť Odlomovovej sánky, rozdrvená strašným úderom.“¹⁷ Ďalej narátor spomenie Yeatsa a jeho predstavu o kráse, Gauginovu poviedku, (pravdepodobne Fabryho zbierku) *Utáťte ruky*, pričom takáto atomizácia výpovede nie náhodou smeruje k záverečnému torzu Odlomovova, ktoré zostane ležať na ulici. Zlomky textu a tela dokumentujú tiež prelínanie duchovnosti a telesnosti, ktoré sú v Ballových textoch zmrzačené, cudzie.

Cudzinecťvo ako vnútorný problém, človek cudzí sám sebe

Literárne produktívne sa ukazuje najmä stvárnenie cudzinecťva medzi blízkymi ľuďmi i jeho problematizácia vo vnútri postavy. Migrácia je potom prostriedkom na uvedomenie si izolácie, respektíve umocnenie disociácie postavy. Protagonistka druhej knihy Ivany Dobrakovovej, románu *Bellevue* (2010), Blanka, odchádza na prázdniny do Marseille, kde má pracovať ako opatrovateľka v ústave pre telesne postihnutých. Blanka sa nielenže ocitá v priestore, v ktorom je cudzinkou (hoci rozumie reči, nechce ňou nahlas hovoriť, ba má problém komunikovať vôbec) medzi ďalšími cudzincami (ako dobrovoľníci tu pracujú Slovinec, Rumunka, Alžírčanka, Arabky, Češka, Talian a Švédka)¹⁸, ale navyše sa má starať o hendikepovaných ľudí, fyzicky neschopných i hovoriť. Takéto prostredie, ako konštatuje M. Suchánková, „prirôdzené vedie k zvýšenej sebareflexii, intenzívnemu sebaopozorovaniu – svojho tela, ale tiež vnútra“¹⁹. Ak spočiatku nechápeme príčiny Blankiných preexponovaných negatívnych emócií voči rezidentom, obyvateľom Bellevue (možno si ich vysvetliť aj ako prejav človeka, ktorý sa cíti vinný za vlastné zdravé telo), postupne zisťujeme, že protagonistka trpí psychickou chorobou. Je síce dosť nepravdepodobné, aby devätnásťročná dievča, ktoré sa opakovane lieči na depresiu a ktorého otec zomrel na schizofréniu, odišlo opatrovať vozičkárov a za hranice si nezobralo antidepresíva,

10 Vadas, M.: *Liečiteľ*. Koloman Kertész Bagala, LCA Publishers Group, Levice 2006, s. 51.

11 Tamže, s. 49.

12 Bližšie pozri Součková, M.: *P/r / ózy po roku 1989*. Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 199–232.

13 Bednár, A.: *Cudzí*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1986, s. 260.

14 Tamže, s. 240.

15 Balla: *Cudzí*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 148.

16 Balla: *Cudzí*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 12.

17 Tamže, s. 67.

18 Z. Prušková uvažuje o rozprávaní plnom „iných“ hlasov a iných vsuviek, často aj v inom jazyku, možno kvôli topografickej vernosti.“ In: Prušková, Z.: „Bellevue beletria“ – biograficky, diskurzívne, pútavo. *Romboid*, 45, 2010, č. 9, s. 24.

19 Suchánková, M.: Román ako vyplnenie ruptúr. *Romboid*, 45, 2010, č. 9, s. 22.

avšak narastanie Blankinej paranoje zvládla autorka pomerne presvedčivo. Viaceré motívy (háremu, sebadeštrukcie či otcovej choroby) sa v románe postupne osvetľujú a stávajú sa súčasťou personálnej patológie. Prvé prejavy choroby sú nenápadné: Blanka si myslí, že Arab rozumie po slovensky; je vystrašená pri umývaní vozičkárov; desia ju akékoľvek prejavy náklonnosti rezidentov; začne sa jej zmocňovať úzkosť; neskôr má chorobné fyzické prejavy (omdlie, býva jej zle, chudne, mení farbu tváre atď.). Akýmsi spúšťačom patológie je nôž, súvisiaci s potenciálnym sebapoškodzovaním Blanky. Protagonistka nenávidí rezidentov i samu seba (motív chudnutia, sebatýrania a tela vôbec), neverí ľuďom, kreuje si v cudzom prostredí vlastný, uzavretý svet, do ktorého vpustí len Slovinca Draga. Sujetové vzťahy sa zamotávajú, pretože úzkosti a strach Blanky sú vysvetliteľné aj jej zamilovaním sa do Draga, t. j. neverou voči priateľovi Petrovi. Keď však Blanka začne podozrievať i Draga, ba viacnásobne sa pokúša ujsť z Bellevue domov, pretože si myslí, že ju chcú predať do háremu, je hospitalizovaná na psychiatrii. Ústav pre telesne postihnutých tak vystrieda oddelenie pre duševne chorých. Prostredie postupne paralyzuje postavu, čím sa naplnia Blankina fóbia z vozička, hrdinka nie je schopná sa ani hýbať.

Disociácia postavy je podčiarknutá izoláciou ústavu od Marseille i mora, teda od „normálnych“ ľudí aj od prírody, Bellevue „sa rozkladal na kopci nad mestom“²⁰, navyše Blanka aj ostatní opatrovatelia bývajú mimo hlavnej budovy, v stiesnených izbách bez nábytku. Geografický priestor tak má symbolický význam, názov nadobúda ironický modus, pretože protagonistku na prázdninách nečakajú žiadne ružové výhľady, výstup na kopec takisto neznamená pohyb k pozitívnym riešeniam protagonistky. Hoci Blanka zmení prostredie, túži cestovať a naučiť sa jazyk, uniknúť sama sebe, ovládať svoje telo bez liekov, presun do iného mesta jej nepomôže zbaviť sa depresie:

A tiež som si v tej chvíli uvedomila, že som na svete celkom sama, zrazu nahá a bezmocná ako vozičkář pri rannej toalete, neistá si aj tým, či udržím v tele moč, stolicu, s vedomím, že v tomto novom priestore nie je nič, čoho by som sa mohla zachytiť, žiadna istota, že moje telo je úplne bezbranné, neovládateľné.²¹

V románe nie je bezpečím a istotou ani domov, kde na Blanku po príchode čaká matka i sestra – psychiatrička, no tiež priateľka Svetlana, ktorá sa dá chápať ako Dragove alter ego, keďže aj ona rozumie Blankinej nenávisti. Bellevue sa v tomto zmysle presúva na Slovensko, oživa, cudzina – cudzota zostáva v postave. Bellevue potom nie je rekreatívnym miestom pri mori s loďami a plážami, ale je patologickým priestorom, podmieňujúcim agresivitu, nenávisť, zlo, ktoré si človek nosí sám v sebe:

Svetlanine modré oči sú ako azúrové zátoky calanques, v ktorých vidieť morské dno až do posledného detailu, ten pohľad je ako priepasť, ktorá sa mi otvára pod nohami, vír, ktorý ma vytrháva zo zeme, vtahuje do svojich útrob (Bellevue bol tiež opisovaný ako miesto s útrobnosťami – pozn. M. S.), závratnou rýchlosťou sa rútim do svojho stredu, zrazu vidím, nalavo plastové stoličky a bazén s vexom, napravo šumiace stromy a odstavené vozíky, nado mnou Martina s Dragom a sanitári, zrazu vidím, cítim, viem, že ešte stále som, že vždy aj budem, v centre Bellevue.²²

Záverom možno konštatovať, že dlhodobá opozícia modelovaná v slovenskej próze (dedina – mesto) sa po novembri narušuje, priestor sa rozširuje z Európy do iných kontinentov, literatúra sa takpovediac globalizuje, svet prestáva byť voči postave nepriateľský. Protagonisti viacerých próz J. Bodnárovej či S. Žuchovej sa stávajú súčasťou multikultúrnej spoločnosti, v knihe M. Vadasa *Lie-*

čiteľ je narátor očarený inou kultúrou, vlastnú cudzotu protagonisti skrývajú do sveta cudzích textov (v tvorbe Ballu), pre mnohých z nich neexistuje vonkajší nepriateľ, ale človek je cudzí sám sebe, ako to dokazuje napríklad román I. Dobrakovovej *Bellevue*. Takéto cudzinecstvo je však na rozdiel od konkrétneho, fyzického, teda i pomerne ľahko zničiteľného nepriateľa takmer nezdolateľné.

Literatúra

Balla: *Cudzí*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008.

Bednár, A.: *Cudzí*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1986. 5. vydanie.

Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991.

Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993.

Bodnárová, J.: *Závojevaná žena*. Tranoscius, Liptovský Mikuláš 1996a.

Bodnárová, J.: *bleskosvetlo/bleskotma*. HEVI, Bratislava 1996.

Bodnárová, J.: *Insomnia*. Aspekt, Bratislava 2005.

Dobrakovová, I.: *Bellevue*. Marenčin PT, spol. s. r. o., Bratislava 2010.

Prušková, Z.: „Bellevue beletria“ – biograficky, diskurzívne, pútavo. *Romboid*, 45, 2010, č. 9, s. 19–24.

Součková, M.: *P / r / ózy po roku 1989*. Ars Poetica, Bratislava 2009.

Vadas, M.: *Liečiteľ*. Koloman Kertész Bagala – LCA Publishers Group, Levice 2006.

Žuchová, S.: *Dulce de leche*. Drewo a srd, Bratislava 2003.

Žuchová, S.: *Yesim*. Koloman Kertész Bagala, LCA Publishers Group, Levice 2006.

Suchánková, M.: Román ako vyplnenie ruptúr. *Romboid*, 45, 2010, č. 9, s. 19–24.

²⁰ Dobrakovová, I.: *Bellevue*. Marenčin PT, spol. s. r. o., Bratislava 2010, s. 10.

²¹ Tamže, s. 63.

²² Tamže, s. 190.

O zkušenosti stěhování v české próze posledních let

Izabela Mroczek

Když Zygmunt Bauman hodnotí dnešní dobu, tvrdí, že „chtě nechtě jsme všichni v pohybu“.¹ Považuje přemísťování (jak v perspektivě fyzické, tak virtuální) za jeden z nejdůležitějších – ne-li za vůbec nejdůležitější – příznak postmoderního světa, z čehož vyvozuje novou charakteristiku vzdálenosti (jako sociálního konstruktů opírajícího se o vztah já vs. cizí)² a vymezuje nové kategorie sociálních typů (člověk na procházce, hráč, tulák, turista)³. Ve svých úvahách zdůrazňuje, že tím, že jsme v neustálém pohybu, nespočineme nikde delší čas a nikde se necítíme „u sebe doma“. Snadno překračujeme hranice, dostáváme se tak do pasti „bytí mezi“: zakotvení je nahrazeno kočovnictvím⁴, i „ta naše“ místa jsou nahrazena pseudo-místy a prázdnými prostory.⁵

V této perspektivě se jako neobyčejně zajímavá ukazuje realizace kategorie pohybu a přemísťování v literaturách západoslovanských. Výraznou cézurou se zde stává rok 1989, kdy v důsledku politických změn dochází k otevření hranic států, jejichž obyvatelé byli v posledních desetiletích donuceni podřizovat se ve svém životě mnohým omezením. Tento proces skončil roku 2004, když se vstupem postkomunistických států do struktur Evropské unie došlo k úplnému otevření hranic, čili když stát zcela upustil od kontroly přemísťování se občanů za hranice jeho vlastního území (avšak výlučně v rámci EU, výjezd na východ je paradoxně stále ještě kontrolován). Zrušení prostorových omezení způsobilo řadu změn ve fungování národních společenství a kultur. V rámci problematiky, které se zde věnujeme, je třeba především zdůraznit, že fenomén emigrace z důvodů politických nebo světonázorových, který do té doby v českém (a dříve i československém) kontextu převládal, byl nahrazen jevem emigrace z důvodů ekonomických (výdělečných). Téma stěhování má v současné české literatuře konotace a smysly odlišné od stěhování pojímaného v kontextu politické emigrace, k níž docházelo před rokem 1989 – zde znamenalo opuštění rodného domu definitivní uzavření cesty zpátky do vlasti⁶, a v souvislosti s tím se s motivem stěhování nutně vynořila i problematika vytváření nové identity. Kromě změny vlastních důvodů k rozhodnutí stěhovat se (které je výsledkem volby neovlivněné faktory politickými nebo světonázorovými) se zásadní přesun od pojetí dřívějšího k nynějšímu týká dosažených výsledků stěhování: dnes se stěhováním dává najevo pocit provizoria, „podmínečného příměří“ mezi minulostí a budoucností; rovněž se jím vyvolává vědomí ztráty vlastnictví „vlastního“ prostoru. V dílech autorů starší generace – např. u Daniely Hodrové nebo Jiřího Kratochvíla – se stává stěhování východiskem fragmentarizace času, měření času s výraznými časovými prahy, danými okamžikem stěhování (u Kratochvíla jsou to stěhování z domu u Schodové ulice a ulice Běhounské;

1 Bauman, Z.: *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Přel. E. Klekot. PIW, Warszawa 2000, s. 6.

2 Tamtéž, s. 18.

Bauman, Z.: *Płynna nowoczesność*. Přel. Tomasz Kunz. WL, Kraków 2006, s. 147.

3 Bauman, Z.: *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Přel. E. Klekot. PIW, Warszawa 2000, s. 92.

Bauman, Z.: *Etyka ponowoczesna*. Přel. J. Bauman – J. Tokarska-Bakir. PWN, Warszawa 1996, s. 326.

4 Bauman, Z.: *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Přel. E. Klekot. PIW, Warszawa 2000, s. 92.

5 Bauman, Z.: *Płynna nowoczesność*. Přel. Tomasz Kunz. WL, Kraków 2006, s. 152.

6 Czaplínska, J.: *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*. WUSz, Szczecin 2006, s. 8.

u Hodrové je mezním okamžikem stěhování z domu na Olšanech do bytu na náměstí Jiřího z Poděbrad). V tvorbě autorů mladších je stěhování vázáno na nové existenciální podmínky, v nichž hrdinové jen s obtížemi nacházejí samy sebe. V takové podobě je nalézáme např. u Petry Hůlové, která však téma stěhování ukotvuje do vzdáleného kulturního kontextu. Pavel Brycz, Při konstrukci literárního hrdiny popisuje vlastní problémy s bydlením v pražské aglomeraci. Stejně tak je tomu u Jana Balabána, který evokuje problém osidlování Ostravy a při té příležitosti předvádí prostor města v perspektivě strachu a nepodařených životních rozhodnutí. U Jaroslava Rudiše a Bogdana Trojaka se stěhování stává derivátem životního rozhodnutí hrdinů nebo důsledkem útěku před odpovědností.

Stěhování je podporováno bohatým repertoárem prostorových *topoi* opírajících se o příznaky alokace / pohybu, mezi nimiž si zvláštní pozornosti zaslouží letiště, nádraží a vlak, metro i tramvaj. Zvláštního významu začíná v české literatuře posledních let nabývat **hotel** – prostor, pro nějž je charakteristická dočasnost, prostor, který evokuje provizorium, chvilkovost, ale zároveň prostor, který zvýrazňuje potřebu „zabydlení se“, „zastavení se na cestě“. V tomto smyslu je náhražkou prostoru domu, ochuzeného však o kulturní kód domestikace. Pozornosti si zaslouží zejména dva obrazy hotelu přítomné v české literatuře posledních let: hotel Avion u Jiřího Kratochvila (v románu *Avion*) a Grandhotel u Jaroslava Rudiše (v románu *Grandhotel*). Zdánlivě odlišné realizace spojují řada společných bodů. V obou povídkách je jméno hotelu zároveň i titulem, čímž se signalizuje dominantní úloha hotelového prostoru v textu. Nadto již sám způsob prezentace hotelového prostoru se vyznačuje výraznou tendencí k redukci reálných znaků a zároveň ke zvýraznění přenesených významů.

V Rudišově povídce se titulní hotel stává pro hlavní hrdiny – Franze a Fleischmanna – prostorem osudovým. Franz, který musel před léty emigrovat z Liberce ležícího u nohou Grandhotelu, se do něj vrací na konci života s rozhodnutím zůstat zde (v městě i v hotelu) navždy. Mladému Fleischmannovi přitom předává obraz města uchovaný v paměti; Franzova paměť se stává ručitelkou paměti města. Jestliže se pro Franze milované město stává zcela přirozeně místem ukončení životní cesty, pak pro mladého Fleischmanna se totéž město stává pastí, z níž se bezvýsledně pokouší prchnout. „Mám rád věci v pohybu. Možná proto, že sám se pohnout neumím,“ říká Fleischmann, když popisuje své neúspěšné pokusy překročit hranice města (výrazným omezujícím příznakem se stává tabule označující konec města, za níž se Fleischmannovi nikdy nepodařilo dostat). Klid nenachází do té doby, dokud se nepřestěhuje do Grandhotelu, který – tím, že si uchovává výrazné charakteristické rysy labyrintovosti – zdánlivě není místem příznivým: „[...] Pracuju v hotelu, který nemá rohy, ale i tak si tu můžete rozbít hlavu a přijít o rozum. V hotelu, kde je vše kulaté a kde můžete zabloudit stejně snadno, jako můžete zabloudit v mlze, ve velkém městě nebo sami v sobě [...]“⁷ Vzhledem ke své poloze Grandhotel zaručuje, že si uvědomíme i to, co se nachází v oblasti významů přenesených (např. Liberec, ležící u nohou hory – hotelu, je jednou „středem Evropy“⁸, jednou zas „nočníkem Evropy“⁹). Jako speciální prostor se poddává různým modifikacím, vyplývajícím z jeho dominantní role: jednou připomíná raketu, jednou bleskosvod, jednou zase loď obklopenou nekonečným mořem. Zavěšený mezi nebem a zemí (po celé týdny mizí v mracích a mlze), charakterizovaný bezčasovostí (čas „stojí na místě“ – po hotelu se plouží duchové hostů z minulých dob) nabývá existenciálního rozměru. Když se Fleischmann ponořuje do snu, který se mu pravidelně vrací – nejprve se v něm vznese nad město, načež spadne dolů – řekne: „Vidím všechny lidi z grandhotelu mého života, ze všech jeho pokojů, i z těch, které jsem nikdy neotevřel.“¹¹ Je to právě v Grandhotelu, kde hrdina činí své životní

rozhodnutí při přípravách útěku z města. Fleischmannovi, kterému je po prozkoumání architektury hotelu jasné, že útek se dá uskutečnit jedině směrem vzhůru, se nakonec podaří vznést se balónem nad mraky, Franz spáchá v hotelu sebevraždu a jeho popel (podle poslední vůle zemřelého) rozsypává Fleischmann při svém útěku na město, které Franz tak miloval.

Hotel Avion je v tvorbě Jiřího Kratochvila prostorem mimořádně důležitým. Tento objekt, který byl projektován Bohuslavem Fuchsem a devastován v letech komunismu, si Kratochvil zapsal do „soukromého“ seznamu *geniorum loci* Brna (autor při konstrukci mentálního prostoru Brna, který je budován na principu vzpomínek a stesku, vymezuje ve svých esejistických i povídkových výpovědích soubor symptomatických míst, mezi nimiž zaujímá hotel Avion jedno z nejdůležitějších postavení – vedle pasáže Alfa, cukrárny „U Dorotíků“ nebo Římského náměstí). Vstupem do pojetí charakteristického pro povídku *Avion* je kratičký text z roku 1990 (zahrnutý do souboru *Brno nostalgické a ironické*), v němž se setkáváme s pojetím výtahu jako přechodu do paralelního světa. Záminkou se tu staly vzpomínky na blízkou rodinu, která po komunistickém převratu emigruje do Spojených států a přitom využívá právě prostorově časové vertikální chodby výtahu. Odhalení tohoto záhadného zmižení se odehrává na terase hotelu Avion, který – jak se ukazuje v povídce *Avion* – skrývá podobná tajemství. Jak nás o tom přesvědčuje Kratochvil, hotel i literární text se podmiňují navzájem: hotel je modelem povídky, avšak i povídka je modelem hotelu (čemuž nasvědčuje už jen grafická úprava povídky, která kopíruje vertikální strukturu hotelu).¹² Hotelový pokoj plní u Kratochvila i dimenzi existenciální: dochází tu ke „schůzce“ postav ze dvou doposud oddělených povídkových rovin, tady si autor jedné z rovin uvědomuje, že je hrdinou v druhé povídkové rovině.¹³

Úlohu podobnou jako hotel hrají **pronajaté byty nebo pokoje**: zdůrazňují dočasnost a nutně mají za následek zůstat v pohybu. Pěkným příkladem jsou Haniny osudy v povídce Jaroslava Rudiše *Potichu*. Hana, která se sěhuje do Prahy z malého městečka na hranicích Polska, nedokáže v novém prostoru najít své místo. Společně se svou přítelkyní Milenou zažívá zkušenost člověka přijíždějícího do aglomerace: nenavazuje žádná přátelství a čas zde strávený počítá podle počtu přestěhování.¹⁴ Pouze setkání s Milenou umožňují Haně, aby byla upřímná: panicky se bojí životní stagnace, a proto raději volí život v neustálém pohybu. Svůj život popisuje Mileně takto: „Všude seš na tak krátkou chvíli, že tam vlastně ani pořádně nejses. Přílet, mítink, odlet.“¹⁵ Rozhodnutí Mileny, že si koupí vlastní dům, má pro Hanu dvojitý význam: Milena chce založit rodinu a „usadit se“ na jednom místě. Takový model života Hana odmítá a tak postupně zvětšuje citový odstup od své dlouholeté přítelkyně.

S podobným pojetím pronajatých bytů – prostoru anonymity – se setkáváme ve vyprávěních Pavla Brycze ze svazku *Miloval jsem Teklu*. Hrdinové – příchozí, neschopní vytvořit si jasnou představu budoucnosti, pasivní a neschopní navázat kontakt s prostředím, které je obklopuje, se ubytovávají ve čtvrti Holešovice, pro něž je charakteristický dynamický demografický pohyb, tedy ve čtvrti kypící životem. Ještě silněji zdůrazňuje provizorium podnájmu Petra Hůlová ve své předposlední povídce *Umělohmotný třípokoj* (2006). Titulní M3 je pro hlavní hrdinku – stárnoucí prostitutku – místem, kde pracuje, ale zároveň i místem, kde zúčtovává se svým životem. Motiv podnájmu se objevuje také u Jiřího Kratochvila, prostor provizoria a anonymity je zde však naznačen prvky osudovým, např. v povídce *Avion* se v jednom z bytů nachází sestup do brněnského podzemí, vchod do bytu znamená poznání pečlivě strážného tajemství o „jiném světě“.

Dalším místem podmiňujícím alokaci je **letiště**. Vzhledem k tomu, že se změnil způsob cestování, zastoupilo letiště dosud neobyčejně nosný prostor nádraží a získalo přitom další dodatečné atributy.

7 Rudiš, J.: *Grandhotel. Román nad mraky*. Labyrint, Praha 2006, s. 75.

8 Tamtéž, s. 18–19.

9 Tamtéž, s. 66–67.

10 Tamtéž, s. 43.

11 Tamtéž, s. 44.

12 Kratochvil, J.: *Avion*. Druhé město, Brno 2007, s. 188.

13 Tamtéž, s. 191.

14 Rudiš, J.: *Potichu*. Labyrint, Praha 2007, s. 148–149.

15 Tamtéž, s. 149.

Velmi dobrým příkladem úlohy letiště a cesty letadlem v perspektivě současnosti je výše uvedené dílo Jaroslava Rudiše *Potichu*. Pro hrdinku povídky (jde o již vzpomínanou Hanu), která zosobňuje současný typ člověka, a je proto neustále v pohybu, jak cesta letadlem, tak i prostor letiště má terapeutickou funkci. Když se Hana vrací z Lisabonu do Prahy, konstatuje: „Všechna letiště v Evropě jí přijdou stejná. Kdysi Evropu spojovalo křesťanství, později Mozart nebo Fellini. Dnes ji spojují letadla, úředníci, supermarkety, kola, iPod a značky keček.“¹⁶ Hana začíná během cesty hodnotit místo své provizorní existence. Prostor letiště i letadla se pro ni stává místem účtování se svým životem a se svými problémy. Čím více se blíží přistání v Praze, tím větší je Hanina agresivita a zlost:

*Do Prahy se jí nechtělo. A nebylo to jen tím, že jí město se starým hradem a kamenným mostem s davy turistů trochu smrdí. [...] jak mrtvé a unavené město Praha dneska je. Upocené smradlavé muzeum. Místo na jeden opilý prodloužený víkend a kocovinu cestou zpátky. Nic víc.*¹⁷

*Hana se začala cítit trochu spoutaná. Sevřená. Jako pokaždé, když se vrací do Prahy.*¹⁸

Při první procházce Prahou po přistání převládají estetické dojmy: Praha páchnoucí, ošklivá a s výraznými znaky omezenosti: „Teď jí Praha připadá všelijaká, jen ne voňavá, krásná a velká. Velká a krásná může být jen v knedlíkových představách lidí, co tu žijí a co nikdy nebyli někde jinde.“¹⁹ Hana začíná chápat, proč tak často z Prahy utíká: „Celé tohle utahané město je přece jako ze včerejška, proto sem jezdí turisté s digitálními foťáky, a proto odsud Hana tak ráda mizí pryč.“²⁰ Potřeba změny je tak velká, že se Hana rozhoduje vystěhovat se z prozatímního bytu a ukončit dlouholetý svazek se svým životním partnerem. Můžeme se domýšlet, že zakrátko opustí také nenáviděnou Prahu.

S podobnou nechutí k rodnému městu se setkáváme rovněž v dílech jiných českých autorů. Např. v díle *Mé ztracené město* Pavla Brycze se hlavní hrdina stěhuje z Mostu do Prahy, záminkou je zahájení studií a práce. V noci před odjezdem do hlavního města se koná hlučné rozloučení s rodným městem a dělají se plány na definitivní odstěhování: „Vzpomínám si, že tu noc, než jsem vypadl ze svého rodného města (a domníval se s mladickou pýchou, že už navždycky), jsme s otcem zašli do hospody na rozlučku, opravdickou pánskou jízdu.“²¹ Zničené, uměle rekonstruované rodné město měl hrdina vyměnit za aglomeraci tepající životem, která mu dovolí realizovat životní plány, kde se bude moci zasvětit své lásce – filmovému umění – a probudit k životu vzpomínky a minulost Mostu. Neboť, jak sám tvrdí, „jen na filmovém plátně ožívaly rovné i křivolaké ulice mého dětství.“²² Brzy se však ukazuje, že přestěhování tyto plány nesplňuje: Praha se stává místem osamění v davu a definitivní ztráty iluzí o vlastních možnostech. Bohatší o životní zkušenosti se rozhoduje k návratu do dříve nenáviděného Mostu. Když hlavní hrdina staví do protikladu Prahu a Most, říká:

Tam v Praze [...] jsem pořád bojoval. Jenom jsem neměl ani jednu z mých zaprášených uniforem, netahal na zádech kvěry a plnou polní, nemusel se nechat vozit do ztracena... Přesto jsem se cítil stále jako voják na nepřátelském území. [...] ale jakmile můj modrý hranatý autobus projel kolem křivé městské cedule, na níž jsem si mohl přečíst „vítejte v hlavním městě Chile“, mé napětí a neurotické problémy pominuly. Všechno ze mě spadlo a já cítil, že tady, kde je dobojováno, mi nikdo neublíží a bojovat nemusím. Tady ne! Mír do mě vstupoval všemi póry, buňky se regenerovaly.“²³

16 Rudiš, J.: *Potichu*. Labyrint, Praha 2007, s. 45.

17 Tamtéž, s. 21, 37.

18 Tamtéž, s. 45.

19 Tamtéž, s. 61.

20 Tamtéž, s. 103.

21 Brycz, P.: *Mé ztracené město*. Listen, Jihlava 2008, s. 83.

22 Tamtéž, s. 97.

23 Tamtéž, s. 103.

Hlavní hrdina nachází v rodném městě svoje místo na zemi, tady vymezuje svého vlastního, soukromého *genia loci*²⁴. Pohled z odstupu (prostorového a časového) podmiňuje rozhodnutí o výběru vlastního prostoru, stěhování a rozčarování z nového prostoru se stává základem k vytvoření silných citových vazeb k rodnému městu, kterému hrdina – vyprávěč říká *mé město*. V titulu knihy najdeme přívlastek s dvojnásobným významem: *mé ztracené město* znamená „ztracené“, tj. zničené fragmentarizací, rozbitím jeho prostoru; znamená to však také město, které hlavní hrdina ztratil a na konci příběhu znovu získal ve své paměti:

*[...] zjistil jsem, že už se nikdy neodtrhnu od místa, kde můj otec bude stále válčit se sochami a kultury. Od města, do kterého se mohu vrátit jen ve vzpomínkách, protože jediné tam stále existuje, neboť vzpomínky, jak jsou ukotvené v hlavě, se nedají srovnat žádným těžkým buldozerem.*²⁵

Podobně píše Brycz i ve svých jiných textech. Ve vyprávění *Zvratky na rohu ulice* má v úmyslu odjet z Prahy, „dřív než bude pozdě“²⁶. Při loučení s hlavním městem necítí ani zármutek, ani štěstí. Ochromený svým nečekaným rozhodnutím odstěhovat se nejdříve odříkává jako mantru větu „nejsou kořeny, není domov, není láska, není nic, člověk nikam nepatří“²⁷, aby odcházející z Prahy navždy porozuměl, že vždycky je svá vlastní „čtvrtá strana světa“ – metafora vlastního, ničím neovlivněného rozhodnutí.

Jiný autor mladé generace – Bogdan Trojak – poukazuje na dvě kontrastní prostředí: rodné Beskydy a Brno, do něhož se stěhuje hrdina – *alter ego* autora. Je-li rodinný prostor v jeho díle silně idealizován (autor využívá jak atributů kulturního, tak i civilizačního kontrastu města a vesnice, který promlouvá na úkor toho druhého prostoru jako prostoru nefalšovaného), naproti tomu v prostoru Brna se hrdina snaží najít znaky přitažlivé pro obyvatele – občasného návštěvníka. Nejdůležitějším z nich je tajemství spojené s existencí podzemí Brna, které je připraveno spojit odlehlé okraje města sítí metra a nese dvojí tajemství: objevení sestupu do podzemí znamená dosažení tajemství existence paralelního světa a poznání smyslu básnického umění. Ačkoli zde Trojak používá klíč ironicko-parodického popisu, je třeba o položené otázce uvažovat jako o pokusu vytvořit „soukromého“ *genia loci*, který se stane procesem osvojování si cizího prostředí a zápasu s ním, tj. s prostředím, v něm musí sám Trojak žít.

Dalšími znaky přemístování jsou vlak, tramvaj a metro. **Vlak**, jehož úlohu nejrychlejší komunální spojky přebírá letadlo, se stává v české próze posledních let nositelem charakteru středověčného Evropy. Například u Jáchyma Topola v *Supermarketu sovětských hrdinů* postavy románu podnikají sentimentální cestu po bezcestí Střední Evropy a využívají k tomu vlaku – který umožňuje v malém prostoru vagonu integraci – a stimuluje k úvahám o zanikajícím světě. V tom smyslu je cesta vlakem současně i cestou po zákoutích Polska, Čech a Slovenska, jejichž místní kolorit se ještě nepoddal globalizačním tendencím. Podobně je tomu i u Jaroslava Rudiše v povídce *Potichu*. Cesta vlakem zde poskytuje příznivé možnosti pro výroky o středoevropské kultuře (jež vyslovuje Wayne, Američan, Hanin životní partner, když se rozhoduje k návratu do USA): „České vlaky jsou upocené, jezdí pomalu a nejistě, ale taková je přece celá tahle země. Celá střední Evropa.“²⁸

Rozhodně významnější úlohu hraje v současných textech **tramvaj**. Pro Petra, jednoho z hrdinů díla Jaroslava Rudiše *Potichu*, je prostorem nezkaženým, neztotožňujícím se s prostorem Prahy, který ji obklopuje: „Možná je tramvaj ponorka, která se noří pod hladinu smogu. Možná Prahu prozkou-

24 Brycz, P.: *Mé ztracené město*. Listen, Jihlava 2008, s. 21.

25 Tamtéž, s. 140.

26 Tamtéž, s. 27.

27 Tamtéž, s. 28.

28 Rudiš, J.: *Potichu*. Labyrint, Praha 2007, s. 39.

mává, ohmatává pod smradlavou slupkou, která se vznášá nad městem a vidět je už od Bílé Hory.²⁹ V prostoru tramvaje se setkávají všichni hrdinové vyprávění a nachází se zde průsečík příběhů jednotlivých dějových rovin. Petr – řidič tramvaje – pozoruje svět zpoza řídicí desky. Jízda tramvají se stává časem vzpomínek, ale také účtování se svou existencí. Pod vlivem okamžitého impulsu se rozhoduje ke změně ve svém životě: konec směny je symbolickým koncem jisté etapy života a počátkem etapy nové: „Když ve vozovně odevzdával papíry, věděl, že si pro ně už nikdy nepřijde. Že brigáda skončila. Možná začne zase něco pořádného dělat. Možná se přihlásí zpátky do školy. Možná se zamiluje. Možná to všechno dohromady.“³⁰ V již uvedeném Rudišově díle *Grandhotel* se tramvaj stává atributem minulosti. Franz projíždí městem křížem krážem, prostor tramvaje zastavuje a posunuje čas: Franz vidí dřívější ulice, přátele, minulost. Prostor bezpečí, který dovoluje zakotvit v milovaném čase a prostoru: „Jeli jsme s Franzem tramvají. Jen tak z jednoho konce města na druhý a ani o chlup dál. Dělalí jsme to často. Franz se rád kochal. Rozhlížel se po městě, hrabal se ve vzpomínkách, vyprávěl a občas přitom usnul.“³¹

Jinak tramvaj najdeme v *Mém ztraceném městě* Pavla Brycze, kde tramvaj, která jede podle jízdního řádu, a hlavní hrdina, mající přijít na svět, závodí spolu o čas.³² Obraz tramvaje najdeme ještě u Bogdana Trojaka v *Brněnském metru*, kde se tamvaj – kaple poezie stává prvkem obřadu, který má vyústit do kulminačního bodu, tj. k setkání „zasvěcených“ v podzemí Brna.³³ Zvláštní úlohu hraje v současných textech **metro**. Objevuje se jako silně příznakový prostor v debutu Jaroslava Rudiše *Nebe pod Berlínem*, v němž se hlavní hrdina Petr Bém rozhoduje pod vlivem chvilkového impulsu odjet do Berlína. Chce uniknout před odpovědností a životem plným závazků (utíká z Prahy, kde se narodil jeho syn).³⁴ Váhá a nedokáže se rozhodnout o své budoucnosti, pouze konstatuje: „A tak utíkám dál a dál.“³⁵ Jeho výběr není náhodný – Berlín je město kulturně přitažlivé, směr kultur. Do Berlína přichází s plánem „nemít žádné plány“³⁶, navazuje kontakt s lidmi sobě podobnými – lidmi, kteří si cení nezávislosti a mají podobné hudební zájmy a blízký pohled na svět. Cílem jeho přesídlení do Berlína je nalézt cíl života. Klid nachází v prostoru metra. Je fascinován berlínským metrem (zde se koneckonců odrážejí zájmy Rudiše samého), přirovnává linky metra k cévám živého organismu. Konstatuje, že metro je tím, co naplňuje Berlín životem, co způsobuje, že město je integrálním celkem:

Koleje jsou pro město bytostně důležité. Nemyslím jen dopravně, že tady nevidíš takový zácpy, ale hlavně proto, že tohle město drží díky kolejím pohromadě. Koleje ho držely pohromadě i potom, co lidi selhali a nechali ho rozpadnout na kousky. [...] Kdyby těch linek nebylo, tak tohle město se rozpadne ještě víc, než ve skutečnosti je [...].³⁷

Podzemí metra je pro hrdinu jiný prostor, který se řídí vlastními zákony: jezdí tu vlaky – duchové jako spojky mezi světem živých a mrtvých.³⁸ Metro má také svou mytologii, ukrytou v tajemných chodbách a tunelech spojujících různé části města. Těžiště zájmu o město se přenáší na město pod zemí: „[...] nikde jinde v Berlíně není město tolik v pohybu, tak proměnlivé a zajímavé jako tady

dole.“³⁹ Na tomto místě je třeba podotknout, že zájem o podzemí charakterizuje řadu současných autorů: stačí uvést aspoň Michala Ajvaze, Jiřího Kratochvila, Pavla Brycze nebo Bogdana Trojaka. Poslední ukazuje podzemí Brna jako prostor tajemství a prostor zasvěcení. Jedním z jeho znaků je využití zamítnuté myšlenky o vybudování metra v údajně existujících opuštěných podzemních chodbách pod povrchem Brna. Autor tu rozvíjí koncepci vnitřního města vytvářeného zdvojeným iniciačním prostorem: podzemní, paralelní Brno tvoří ve skutečnosti neexistující linka metra, umístěného v chodbách na březích pravděpodobného, neprozkoumaného podzemního toku dvou brněnských řek – Svatky a Svitavy. Odhalení vchodu a následující sestup do podzemního světa znamená přiblížit se k dvojímu tajemství: existenci vnitřního města, jakož i odkrytí pravdy o literární tvorbě na břehu podzemních řek. V Prologu k *Brněnskému metru* hlavní hrdina, básník Kojál (*alter ego* autora), s úlevou přijímá začátek prací na stavbě metra: „Tak už to začalo, děkoval bohu Kojál.“⁴⁰ Stavba metra je pro něho příslibem odhalení tajemství. Úloha metra se cení rovněž u Pavla Brycze. Ve vyprávění *Kapitán Poppler* z díla *Miloval jsem Teklu* titulní hrdina tvrdí, že modelové situace lidského chování je možno pozorovat výhradně v metru, jehož prostor odráží skutečnou povahu člověka.⁴¹

Jak vyplývá z uvedených zjištění, stěhování je do té míry přitažlivou metaforou přítomnosti, že se stává jedním z oblíbených témat české prózy posledních let. Nezávisle na tom, zda je prezentována pohybem v lokálním měřítku (v rámci jednoho města), nebo přemísťováním s důrazem na větší prostorovou vzdálenost (v rámci země nebo za hranice země), odráží neklid a stav současného světa. Pocity, které provázejí migranty, balancují na širokém spektru: od nenávisti, která se stává impulzem ke stěhování (vystěhování), až po stesk, jehož výsledkem je návrat do míst v minulosti opuštěných. Pohyb, tematizovaný stěhováním, a příznaky alokace jsou jedním z nejnosnějších způsobů popisu chaotické, proměnlivé současnosti.

Literatura

Bauman, Z.: *Etyka ponowoczesna*. Přel. J. Bauman – J. Tokarska-Bakir. PWN, Warszawa 1996.

Bauman, Z.: *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Přel. E. Klekot. PIW, Warszawa 2000.

Bauman, Z.: *Płynna nowoczesność*. Přel. T. Kunz. WL, Kraków 2006.

Brycz, P.: *Mé ztracené město*. Listen, Jihlava 2008.

Brycz, P.: *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*. Hněvín, Most 2000.

Czaplińska, J.: *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*. WUSz, Szczecin 2006.

Kratochvil, J.: *Avion*. Druhé město, Brno 2007.

Rudiš, J.: *Grandhotel. Román nad mraky*. Labyrint, Praha 2006.

Rudiš, J.: *Nebe pod Berlínem*. Labyrint, Praha 2002.

Rudiš, J.: *Potichu*. Labyrint, Praha 2007.

Trojak, B.: *Brněnské metro*. Host, Brno 2006

29 Rudiš, J.: *Potichu*. Labyrint, Praha 2007, s. 72.

30 Tamtéž, s. 154.

31 Rudiš, J.: *Grandhotel. Román nad mraky*. Labyrint, Praha 2006, s. 126.

32 Brycz, P.: *Mé ztracené město*. Listen, Jihlava 2008, s. 7.

33 Trojak, B.: *Brněnské metro*. Host, Brno 2006, s. 195.

34 Rudiš, J.: *Nebe pod Berlínem*. Labyrint, Praha 2002, s. 76.

35 Tamtéž, s. 77.

36 Tamtéž, s. 10.

37 Tamtéž, s. 62.

38 Tamtéž, s. 35.

39 Rudiš, J.: *Nebe pod Berlínem*. Labyrint, Praha 2002, s. 135.

40 Trojak, B.: *Brněnské metro*. Host, Brno 2006, s. 9.

41 Brycz, P.: *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*. Hněvín, Most 2000, s. 130.

„Přijmout cizince za vlastního“. K některým aspektům recepčního příběhu Jáchyma Topola v českém a německém kulturním kontextu

Andrea Kapustová

Metaforou „přijmout cizince za vlastního“ mířím k bytí literárního textu v jiném kulturním prostředí než je jeho vlastní. Chtěla bych se ptát na to, jakým způsobem putuje text z jednoho kulturního prostředí do druhého, jakým se „vyvazuje“ ze svého prostředí původu a dostává se do nového, jak z kultury výchozí – mateřské přechází do kultury přijímající, cizí. Text pro přijímající kulturu vystupuje v roli cizího elementu, přichází jako „cizinec“ a začleňuje se do prostředí nového. Je však otázka, na základě čeho lze ono začleňování textu popsat, jak probíhá přibližování se k druhé kultuře a zda lze vůbec mluvit o tom, že se dá „přijmout cizince za vlastního“?

Spojitost literárního textu s kulturou lze popsat na základě různých způsobů přijetí daného textu. Vycházím z předpokladu, že jak originál, tak překlad jsou dvě svébytně existující díla. Lze postupovat od popisu textové struktury, takové zkoumání by bylo zaměřeno na rozdíl mezi textem originálu a textem překladu a zkoumaly by se právě rozdílné způsoby převedení z jednoho jazyka do druhého, jednalo by se o kritiku překladu.

Vymezovala bych text ale šířeji, je odrazem nebo nositelem své kultury, nese v sobě její znaky, ale také recipročně ji svou existencí spoluutváří. Na druhé straně si tedy lze kulturu představit „jako soubor textů, z hlediska badatele bude přesnější mluvit o kultuře jako mechanismu vytvářejícím soubor textů a o textech jako o realizaci kultury.“¹

Komplexnější fungování kulturního transferu by bylo lze dle mého soudu zkoumat na tom, jak se literární dílo začleňuje do kultury dané země. Za jeden ze způsobů „začleňování se“ lze považovat recepci literárního díla a sekundární literární komunikaci, která je s recepcí úzce spojena. Ve slovníkovém zpracování hesla kulturní transfer Nünning zdůrazňuje, že se kulturní transfer soustředí zejména na zprostředkování mezi kulturními prostory a na sféru zprostředkovatelů.

V popředí zájmu jsou dva momenty: Divergence mezi významem kulturního exportu v tom či onom kontextu, resp. způsob, jak se v novém okolí vědomě mění význam sdělení, do čehož může navíc zasáhnout někdo třetí. 2. Akulturace importovaného statku, tzn. tvůrčí přístup, který přistupuje k přijímání a zprostředkování cizího statku. Praxe příjemce tak může změnit funkci a účel toho, co přijímá, což vede až k tomu, že zanikají charakteristické strukturální znaky. Tato změna významu se však považuje za vědomou intencionalitu recepčního procesu, a nikoli za deficit recipienta.²

1 Lotman, J. M. – Uspenskij, B. A.: O sémiotickém mechanismu kultury. Přel. T. Hroch. In: Glanc, T. (ed.): *Výbor z prací tartuské sémiotické školy*. Host, Brno 2003, s. 45.

2 Nünning, A.: heslo kulturní transfer. In: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 43–432.

Sekundární literární komunikace: Obaly a nánosy, trnitá cesta k textu

Základ mého uvažování nebude tvořit analýza a interpretace textu samotného, ale spíše popis a interpretace těch prvků a jednotek, které vstupují do sekundární literární komunikace a vrství se na text, vytvářejí jakýsi obal textu, skrze který se teprve čtenář k textu dostává, ale který na něm ulpívá již před čtením a jež si lze stěží odmyslet. Předmětem mého zájmu je rekonstrukce těchto prvků a jednotek na základě analýzy paratextů a jejich následná interpretace. Neboť právě tyto prvky předpřipravují předrozumění recipienta a spoluvytvářejí ho.

Kultura jako překlad? Paratexty jako kulturní jednotky?

Od pojetí kultury jako textu v rámci tzv. cultural turn³ se v kulturně-teoretických a literárně-kulturních konceptech přechází k tzv. translational turn⁴, k pojetí kultury jako překladu, nepracuje se tedy pouze s překladem samotného textu, ale šířeji s převodem kulturních jednotek, kdy do cizího prostředí nejsou převáděny pouze texty, ale právě jisté „kulturní entity“.

„Naše chápání kulturně specifických významů je vždy výsledkem explicitní nebo implicitní komparace různých kultur.“⁵ Okolní svět pojímá člověk prostřednictvím různých schémat, stereotypů a klišé, přičemž se nejedná pouze o zjednodušení jevů, které člověka obklopují, nejde o negativní kvalitu věci, ale o způsob nebo prostředek, jak vnímat přehledněji svět, do něhož jsme vsazeni. „Kulturu přitom nechápe jen jako svět umění, rituálů a hodnot, nýbrž v nejšířším smyslu jako sféru představ a reprezentací, jež nám umožňují orientaci v realitě.“⁶ Kulturní jednotky pak mohou fungovat jako jisté kategorie pro rozumění.

Domnívám se, že za kulturní jednotky lze považovat to, co se odehrává v rámci sekundární literární komunikace a především paratexty, které právě umožňují pro čtenáře orientaci v realitě, tím, že vytvářejí předrozumění k literárnímu textu. Paratexty jsou často konstruovány na principu informací, jež se opakují a jsou opakovány, na tomto základě se pak mohou vytvářet jisté stereotypy, schémata nebo klišé. „Klišé nejsou špatná. Bez nich není možné pojmut svět do lidské řeči, a tudíž o něm ani přemýšlet.“ (Štefan Švec.)⁷

Předpokládejme, že pokud je text přenášen do jiného kulturního prostředí, je to doprovázeno vznikem nových paratextů (v tom smyslu, jak pojem používá G. Genette)⁸, a to jiných než těch, které doprovázely literární text v mateřské kultuře. Tyto paratexty (např. recenze, doprovodné texty ke knize, texty na obálce, prezentace autora, samotná obálka, název knihy) připravují pak samotnou interpretaci textu, vytvářejí pro čtenáře jakýsi způsob předrozumění a podílejí se na tvorbě stereotypu o autorovi (např. redukováný obraz autora) nebo o výchozí kultuře.

Paratexty, kromě toho, že se na vzniku stereotypů mohou podílet, také s jistými stereotypy pracují, protože jednak se informace neustále opakují a jednak to musejí být informace, které jsou již do jisté míry v cizím prostoru známé, nebo jinak řečeno, mohou to být takové informace, které cizí

čtenář může identifikovat s onou kulturou, o které čte nebo jejíž text chce číst. Na podkladě těchto stereotypů (informací, které se opakují) pak lze lépe demonstrovat to, jakým způsobem je jistá kultura vnímána a chápána a z těchto stereotypů by bylo možné vyvodit i jisté „čtení“ celé naší kultury a rozumění jí.

Agens kulturního transferu

Na rovině recepce textu je nutné obrátit pozornost na entitu čtenáře. V rámci hypotetického modelu recepce textu je třeba odlišit několik typů čtenáře. Na jedné straně figuruje čtenář konkrétní, jako jednotlivý vnímatel, který spojen s danou kulturou, a jeho proces čtení. Otázka by pak zněla, zda se individuální čtení textu jednoho konkrétního čtenáře liší od čtení jiného konkrétního čtenáře, příslušníka jiné kultury, zda a co z toho pak pro pojetí (nebo vnímání) těchto dvou kultur vyplývá. Tato otázka by však byla spíše předmětem empirického výzkumu (výzkumu sociologie čtení), který by se dal realizovat například na dotazníkovém šetření mapujícím jednotlivá čtení konkrétních čtenářů s odlišným kulturním zázemím.⁹

Vzhledem k tomu, že v centru naší pozornosti je paratext, je třeba se soustředit na jiný typ čtenáře, jenž je zároveň recipientem a současně původcem paratextu. Jednalo by se o čtenáře poučeného, čtenáře – recenzenta, čtenáře – tvůrce záložek knih textů na obálku knih nebo anoncí knih. Přívlastek „poučený“ může být zavádějící, nevíme, zda označuje čtenáře poučeného v recipování jakýchkoliv textů, vzdělaného v práci s texty nebo poučeného o fungování kultury, jejíž text čte. Proto pro tento typ čtenáře volím pojmenování agens kulturního transferu (agenti kulturního transferu). Fungování kulturního transferu by tak mohlo být popisováno i prostřednictvím působení agentů kulturního transferu, resp. pomocí doprovodných textů, které agens kulturního transferu produkuje, doprovází tak literární provoz a utváří porozumění druhé kultuře, kterou pomáhá přenášet a zprostředkovávat zkušenost s ní. Agens kulturního transferu by byl hybatelem převodu, mohl by být i zprostředkovatelem zkušenosti se čtením textu v rámci jiné kultury.

Na základě typů čtenáře by pak bylo lze myšlenkově dělit přijetí na intimní / individuální a přijetí celokulturní. Celokulturní přijetí by bylo zaměřené na modelového čtenáře dané kultury, vytváří ho právě agens kulturního transferu, který pomocí znalosti jistých kulturních schémat připravuje (např. v již zmíněné podobě – paratextů) předrozumění, agens kulturního transferu zprostředkovává nejenom svoji zkušenost se čtením textu, ale vlastně i zkušenost s kulturou, z níž text pochází a pomocí určitých zachytných bodů ji přibližuje čtenářům druhé kultury. Naopak v přijetí intimním se vytváří úzký vztah mezi čtenářem (laikem) a textem, jde o subjektivní přijetí textu v rámci konkrétního čtení.

Vzhledem k předpokládanému rozdílu mezi přijetím mateřské kultury a kultury cizí lze předpokládat i dvě odlišné pozice agenta kulturního transferu, a to pozici toho, kdo přibližuje cizí text „své“ kultuře nebo z pozice toho, kdo je sám cizí a jako „cizinec“ ukazuje odlišnou zkušenost.

Jáchym Topol: Solitér, ale reprezentant?

Zdůvodnění výběru autora

Teoretická východiska bych chtěla ilustrovat na příkladu recepce současné české literatury, konkrétně Jáchyma Topola, v německém jazykovém a kulturním prostoru. Jedná se totiž o autora do toho kontextu soustavně překládaného a zde recipovaného (např. recenze renomovaných německých peri-

⁹ Takový typ výzkumu např. In: Grafnetrerová, L. – Cosset P.-L.: *Jak Češi, Francouzi a Němci čtou Hrabalova Anglického krále*. SLON, Praha 2009.

³ Bachmann-Medick, D.: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Francke, Tübingen und Basel 2004.

⁴ Bachmann-Medick, D.: Translational turn. In: Bachmann-Medick, D.: *Cultural turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt, Hamburg 2009, s. 238–283.

⁵ Holý, Ladislav: *Malý český člověk a skvělý český národ*. SLON, Praha 2001, s. 17.

⁶ Schmidt, S. J.: *Přesahování literatury*. ÚČL AV ČR, Praha 2008.

⁷ Švec, Š.: Klišé ve čtení generací. In: Šmahelová, H. – Vojvodík, J. (eds.): *Generace, skupiny a programy v literatuře: Příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Pistorius & Olšanská, Příbram – FF UK, Praha 2009.

⁸ Genette, G.: *Paratexte*. Suhrkamp, Berlin 2001.

odik *Berliner Zeitung*, *Der Tagesspiegel*, *Die Zeit*, *Neue Züricher Zeitung*, *Die Presse Wien* apod.). Vedle argumentu „překládanosti“ lze uvést i argument existence souvislejšího recepčního příběhu, určité vývojové linie přijetí jeho textů v německém kontextu. Podle Holta Meyera¹⁰ platí Topol za „vývozního autora“.

Srovnání recepčních příběhů

Zatímco v českém prostředí je tvorba Jáchyma Topola sledována kontinuálně od básnických počátků k próze a recepcce tak může reflektovat proměnu podoby lyrického subjektu k subjektu vypravěčskému, německá recepcce má v překladech k dispozici především subjekt vypravěčský a obraz implikovaného autora tvoří zejména na základě jeho prózy.¹¹

V německém kontextu je posunuto vydávání jednotlivých Topolových knih, překlady mají jinou posloupnost než v mateřském prostředí. Mateřská recepcce sleduje vývoj autora kontinuálně, německá naopak nekontinuálně. Nejprve je do německého prostředí uvedena Topolova kratší próza *Anděl*¹². *Sestra*, která v českém prostředí vychází jako první Topolův román, následuje až poté, a to zejména kvůli náročnosti textu na překlad a snad rozsahové rozmáchlosti textu¹³. Už tato změněná posloupnost, ač působí na první pohled jakkoliv formálně, může mít vliv na jiné přijetí autora.

Kromě toho, že německá recepcce přináší zprávu o jednom autorovi, přináší s ní implicitně vlastně zprávu o pozoruhodném českém textu a jeho kontextu, kdežto mateřská recepcce reflektuje vývoj své vlastní literatury, resp. kultury. Tyto typy recepcce pak podávají dva druhy sdělení, jedno je o tom, jací jsme my a jak se vyvíjí naše literatura, a druhé je jako zpráva o tom, co se děje v českém (nebo širěji středoevropském) kulturním a literárním prostoru.

Pokud se vedle textu budeme opírat i o zprostředkování mezi oběma prostory, používá německý prostor obraz implikovaného autora jako „geniálního rebela“¹⁴ a jeho „vstup do literatury“ spojuje výrazně s undergroundem a vyjádřením odporu proti komunistickému režimu. Tato charakteristika je v německých recenzích zdůrazňována bez ohledu na to, jakou knihu recenzují a bez ohledu na to, že od období „undergroundu v Čechách“ uběhlo bezmála již 20 let. Jako by recenzenti pracovali s charakteristikou, která jednak tvoří spojitý obraz o autorovi, který se opakuje a na základě toho se stává známým, a kromě toho pomocí této charakteristiky zasazuje autora do českého kulturního prostoru, který německý čtenář může identifikovat také na základě pro něho známé skutečnosti, že zde panoval komunistický režim. „Topol je ‚popstar‘ disentu.“; „Der ehemalige junge Wilde“¹⁵; „mit 16 unterschrieb Charta 77“¹⁶.

Zatímco v českém kontextu může být Jáchym Topol na základě recenzního přijetí chápán jako ten, kdo vyjádřil „příběh naší zkušenosti“¹⁷, ten, kdo popsal „výbuch času a my žili v rozvalinách“¹⁸, tedy

10 Meyer, H.: Literatur der tschechischen Republik: Trauma zwisch Post-dissidenz, Prä-Normalität und Neomystik. Přednáška Holta Meyera, Erfurter Rathausfestsaal. TLZ, 28. 1. 2005.

11 Topolovy básně v němčině jsou k dispozici jen ve výběru. Natascha Drubek-Meyer: *Das hier kenne ich. (Topolgedichte)*. 48 Gedichte. Aus dem Tschechischen übertragen von Natascha Drubek-Meyer, Sascha Anderson, Jörg Schieke, Thomas Kunst, Lutz Seiler und Jo Lendle. Edition Galrev, Berlin 1996.

12 Engel Exit, překlad Peter Sacher: Engel Exit, Volk und Welt (1997).

13 Topol, J.: *Die Schwester*. Přel. E. Profousová – B. Smandek. Suhrkamp, Berlin 2004. (1. vydání Volk und Welt 1998)

14 „Jáchym Topol ist ein Rebell mit Sinn für Tradition, ein Originalgenie...“ (Jáchym Topol je rebel se smyslem pro tradici, originální génius...). Gauss, K. M.: Berserker mit Augenmass. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. 6. 1998.

15 „dříve mladý divoch“

16 „v 16 letech podepsal Chartu 77“

17 Vojtěch, D.: Příběh naší zkušenosti. *Literární noviny*, 5, 1994, č. 27, s. 6.

18 Gabriel, J.: Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách. *Literární noviny*, 5, 1994, č. 24, s. 6.

jako nositel společně sdílené zkušenosti, který dokázal vtisknout tvar společně sdílenému prožitku, tak v kontextu německém už toto „ztotožnění“ nefunguje, Topol je pojímán spíše jako reprezentant středoevropského prostoru a chápán jako jeden z nových velkých evropských autorů, který napsal román přelomu století a „probudil“ jím východoevropskou literaturu.¹⁹

Tvorba redukováného autorského obrazu na základě paratextu

Při recepci Jáchyma Topola se vytvořila jistá hesla, „nálepky“, které jsou velmi působivé, dobře fungují, dá se s nimi zacházet při tvorbě obrazu o autorovi. Navíc, pokud se jisté texty jednoho autora přenášejí do cizího kontextu, recenzenti mohou používat stejný medailon, který vydalo nakladatelství (Suhrkamp)²⁰ k jeho propagaci. Na základě opakování je pak jednoduché vytvořit jistou redukcí.

Pokud se obrátíme do prostředí mateřské kultury, jedná se o autora, který má v jejím rámci ojedinelé postavení, zejména to lze dokladovat bouřlivým přijetím románu *Sestra* v roce 1994, jehož vydání a vstup do literárních vod znamenal zcela jistě rozvíření porevoluční hladiny české literatury. Mateřská recepcce nenechala *Sestru* nepovšimnutu, ať už byly reakce kritiky velmi vstřícné, či velmi negativní. „...cosi je ve vzduchu, či spíše cosi v našem prostoru a našem čase.“ (Putna)²¹.

Už dávno jsem nečetl žádnou novinku české prózy s tak rozpolceným vědomím, stejně přitahován jako odpuzován. Byl to román cizí a generačně vzdálený, ale umělecky tak strhující. Představuje výzvu a pro část dnešní mladé generace se stane asi kultovní knihou. Dá se německé Kultbuch do češtiny tak přeložit? (Chvatík)²²

„...text se vzpouzí zaběhnutým interpretačním nástrojům a jedná se o jeden z tří nejlepších románů 90. let. Romány s vlastnostmi.“ (Bílek)²³. Mateřská recepcce je nadšená, stržená proudem vyprávění, podivující se, prožívající vstup knihy (ať už pozitivně, nebo negativně), která je výjimečná.²⁴

„Spoutat“ Topola aneb „opěrné body“ v německé recepci

Na základě čtení recenzí na překlady Jáchyma Topola v německém prostoru lze říci, že se uvádějí jisté informace, které mají spojit autora a text s místem vzniku, resp. vytvořit kontextuální oporu pro přijetí textu. Vytvářejí se tak jisté „záchytné body“ v přejímající recepci, tyto často se opakující body odkazují k prostoru, z něhož vzešel, a pomáhají čtenáři k zasazení textu. Na základě těchto „opěrných

19 „...ein großer europäischer Schriftsteller“ (Christian Schmidt-Häuer, Zeit), „Jáchym Topol hat den Europa Roman der Jahrhundertwende geschrieben.“ (Christian Schmidt-Häuer, Zeit), Häuer Ch. S.: Ei am Kanake! Und juh? *Die Zeit*, 18. 2. 1999. „...Die Schwester in Osteuropa der Literatur zu einer neuen Vitalität verhilft.“ Ziolkowski G.: Die Explosion der Zeit. *Berliner Zeitung*, 11. a 12. 7. 1998.

20 „...war nicht nur der Star des literarischen und musikalischen Underground vor 1989 sondern ist auch heute noch der bekannteste tschechische Autor seiner Generation. Als Sechzehnjähriger unterzeichnete er die Charta77, 1985 begründete er das Underground-Magazin *Revolver Revue*, seine Zeit als Wehrpflichtiger verbrachte er mit anderen Intellektuellen in der Irrenanstalt, er arbeitete als Heizer und Lagerarbeiter.“ Medailon Jáchyma Topola, nakladatelství Suhrkamp [online, cit. 25. 9. 2010]. Dostupné z WWW: < http://www.suhrkamp.de/autoren/jachym_topol>.

21 Putna, M. C.: Jáchym Topol (1962) & Martin Komárek (1961): Hněv nad světem nedovokoupeným. In: Putna, M. C.: *My poslední křesťané: hněvivé eseje a vlídné kritiky*. Herrman a synové, Praha 1994, s. 209–217.

22 Chvatík, K.: Zběsilost. *Tvar*, 5, 1994, č. 16, s. 17.

23 Bílek, P. A.: Topolův román... uličnický... *Tvar*, 5, 1994, č. 16, s. 17–18.

24 Na šíři recepcce *Sestry* upozorňuje i Gertraude Zand ve svém příspěvku. Zand, G.: „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*. In: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 2001, s. 793–800.

bodů“ je pak text popisován, interpretován, ale také vztahován k výchozí kultuře. Domnívám se, že je to tak proto, že Topolovy texty vykazují značnou míru nekoherence vyprávění, může to být dáno například tím, že v narativním světě žije nespoutaný vypravěč, který má spíše podobu lyrického subjektu, který způsobu vyprávění a uspořádání příběhu udává tón, příběh je tedy často strukturován chaoticky a je rytmizován řečí lyrického subjektu umístěného nebo spíše „vhozeného“ do světa vyprávění.

„Čas explodující a čas zamrzající“

Příběh recepcce Topola v německém kontextu by se dal přirovnat k příběhu interpretace času v jeho dílech. Postupuje se od exploze času – od času, který explodoval („Die Zeit explodiert“) až k času, který zmrzl, zamrzl, „gefrorene Zeit“. Čas explodoval po převratu, změnilo se naprosto chápání plynutí času, což Topol tematizuje v knize, která se stala „kultovní“, *Sestra*. Naopak čas, který zamrzá, rychle přechází od léta do zimy, tuhne, je předmětem recenzí Topolových textů, které se tematicky vracejí k srpnu 1968 a k invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Kromě výrazné metafory času pracují recenzenti s metaforou dějin, která je také jednou z cest k Topolovým textům, umožňuje texty uchopit, čitelně interpretovat a navíc odkázat ke specifickému literárnímu zpracování „dějin“. Nejenomže Topol tematizuje podstatné okamžiky pro Čechy, střední Evropu a vyrovnává se s nimi, jsou to také body, kterým „západní“ čtenář rozumí nebo může rozumět a vybavit si je na své mapě východní Evropy.²⁵

„Literární vnuk Bohumila Hrabala“²⁶

V recenzích je zmiňováno, že Topol navazuje na českou tradici jako pokračovatel Haška a Hrabala, a to zřejmě na základě výrazného řečového proudu, což je dominantní prvek kompozice Topolových textů.²⁷ Topol je dokonce nazýván „literárním vnukem Bohumila Hrabala“, ve smyslu práce s jazykem, „orgiemi mluvenosti“, zároveň jako mistr surrealistické grotesky. Kromě toho tyto úvahy však doprovázejí „hrabalovské“ atributy Čechů (jako např. jak přestáli komunismus s historkou u piva apod.)²⁸. V německé recenzi má však uvedení této souvislosti ještě jinou funkci, Bohumil Hrabal i Jaroslav Hašek mohou být do jisté míry považovány za ikony české literatury, a pokud je v německém prostoru z české literatury něco všeobecně známo, tak je to právě Hrabal nebo Hašek. Zmínka o nich tedy funguje i jako připomenutí pro německého čtenáře, co to je „český prostor“, z něhož je Topol přenášen.

Praha jako magický prostor střední Evropy a Topol jako „pražský autor“

Zásadní je také prostor, kde se romány odehrávají, a tím je Praha. (Praha jako Perla v *Sestře*, Praha jako zaštitující prostor v próze *Anděl*, Praha jako místo úniku z města v *Noční práci*²⁹.) Praha je bod

25 Jandl, P.: Die Ruhe über Böhmens Wipfeln täuscht – bei Topol tobt sich darunter die Geschichte aus. *Neue Zürcher Zeitung*, 3. 7. 2010.

26 Anonce nakladatelství Suhrkamp k románu Chladnou zemí, nakladatelství Suhrkamp [online, cit. 25. 9. 2010]. Dostupné z WWW: < http://www.suhrkamp.de/buecher/die_teufelswerkstatt-jachym_topol_42144.html>.

27 Např. v recenzi Petra A. Bílka. Bílek, P. A.: Topolův román...uličnický... *Tvar*, 5, 1994, č. 16, s. 17–18.

28 „Da war einmal weder vom alten Prag, dieser Stadt aus Papier und Mythen, zu lesen noch vom realen Sozialismus und wie ihn die Tschechen biertrinkend und ehebrechend wenigstens in der Literatur gut gelaunt übersanden.“ Gauss, K.-M.: Berserker mit Augenmass. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. 6. 1998.

29 Název Topolovy knihy *Noční práce* umožňuje svým tvarem výklad pro singulár i plurál, ta Noční práce nebo ty Noční práce, domnívám se, že je možné ponechat tuto otázku otevřenou, může se jednat i o hru, kterou se čtenářem chce autor hrát. Ve svém textu se přidřím použití singuláru, ač se domnívám, že lze používat obou forem. Např. německý překlad názvu „Die Nacharbeit“ používá formu singuláru. Názvy českých recenzí (Vágner, Chuchma) používají také singulár.

ve střední nebo východní Evropě, který na západě lze identifikovat jako magický prostor pražské německé literatury.³⁰ Český kulturní prostor je ztotožňován s hlavním městem. Především v německých recenzích na *Noční práci* se o Topolovi mluví jako o „pražském autorovi“. Karl-Markus Gauss píše, že Praha je totiž silnější než její básníci a je to tak díky jim a nyní právě také díky Jáchymu Topolovi.³¹

České, ale zároveň velmi specifické, speciální „Topol sound“

Jáchym Topol není však vnímán pouze jako reprezentant českého, resp. středoevropského nebo východoevropského prostoru, snoubí v sobě jak příslušnost k českému prostoru, tak to, že jde o autora velmi výjimečného a specifického, jehož jinakost, zejména ve způsobu vyprávění je výrazná natolik, že je viděn jako velký evropský autor.

Příklad posunu v recepci mateřské kultury a kultury cizí: Noční práce

Zatímco český kontext je k novému románu Jáchyma Topola, který vychází po dlouhé odmlce, nechává na sebe čekat, skeptický, jako by nic nemohlo předčít vstup *Sestry* na literární scénu. „Noční práce je přikrytá podivnou tmou“ (Chuchma)³² nebo „demytizuje vyprávěním“ (Vágner)³³. Také byla *Noční práce* v dobových českých recenzích hodnocena jako „nezdařený výlet na vesnici od ryze městského autora.“³⁴ Strategie Topolova psaní je už známa a další text ji jen potvrzuje, nepřichází s ničím novým, což české prostředí nebere jako kvalitu. Naopak cizí kontext oceňuje pročištění do té doby nekoherentního a těžce srozumitelného textu, tvrdí, že se Topol stal jasnější ve výstavbě textu a všechny kvality svého psaní dokázal zpřehlednit. Přístupnost textu pro čtenáře je také jedním z často zmiňovaných rysů v německých recenzích, Topol je autor pro kritiky.³⁵ Je oceňováno také to, jak píše Katharina Granzin, že nadměrná řečová aktivita lyrika již nevybočuje z břehů, ale je do jisté míry svázána narativitou.³⁶ V próze *Noční práce* vystupuje na scénu „jiný Topol“. *Noční práce* je v německých recenzích hodnocena jako nejlepší³⁷, nejvýraznější dílo české literatury po roce 1989 a Topol je považován za největšího českého žijícího autora. Dokázal totiž své vypravěčské umění svázat do ucelenějšího a kompaktnějšího tvaru. Je otázka, zda česká recepcce svůj původní postoj bude postupně přehodnocovat.

30 „das phantastische Prag Kafkas und Meyrink“ Schindhelm, M.: Nachts schreien in der Ferne manchmal fremde Tiere. *Der Tagespiegel*, 20. 6. 1999.

31 „Prag ist eben stärker als seine Dichter. Und es ist so dank ihnen, und neurdings auch dank Jáchym Topol.“ Gauss, K.-M.: Berserker mit Augenmass. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. 6. 1998.

32 Chuchma, J.: Noční práce je přikrytá podivnou tmou. MF DNES, 12, 2001, č. 269, s. B4.

33 Vágner, O.: Noční práce demytizuje vyprávěním. *Aluze*, 6, 2002, č. 1, s. 161–165.

34 Chuchma, J.: Noční práce je přikrytá podivnou tmou. MF DNES, 12, 2001, č. 269, s. B4.

35 „... blieb er hierzulande Autor für Kritiker... Die chaotische Struktur seine Romane, die langen, assoziativ dahinleitenden Satzgefüge machten Die Schwester und auch Engel Exit schwer zugänglich. Der ehrgeizige Versuch die Explosion von 1989 und das soziale Babylon des Postkommunismus abzubilden, ging ma deutschen Leser vorbei. Doch bei aller mit Recht gerührten Originalität waren erzählerische Schwächen auch unübersehbar. Nachtarbeit dagegen ist streng durchgearbeitet und hält seine Erzählstränge an der kurzen Leine.“ Kämmerlings, R.: Die Zeit heil alle Wunder. Prager Winter: Jachym Topol führt an die Grenze der Geschichte. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 11. 2003.

36 „Der überbordende Gestus des jungen Wilden ist verschwunden. Die sprachliche Überkapazität des Lyrikers tritt nicht mehr allerorten über die Ufer, sondern wird gebändigt durch eine einigermäßen Narrativität.“ Granzin, K.: Die aus dem Zwischenreich. Mit Nachtarbeit hat der tschechische Autor Jachym Topol einen vielstimmigen und dichten Roman geschrieben. *Taz Mag*, 10, a 11. 1. 2004.

37 „Protože je disciplinovaný, kompaktní a přiměřený, je to nejlepší jeho kniha doposud.“ Bartman, Ch.: Orgien der Mündlichkeit. Jachym Topol und die Kunst des dicken Auftrags. *Süddeutsche Zeitung*, 7. 1. 2004.

Fyzický pohyb textu mezi kulturními prostory: obálka a název knihy

Dalšími sledovanými paratextovými fenomény³⁸ by byly obálka knihy, název knihy a jeho překlad nebo doprovodné reklamní texty ke knize. Všechny tyto paratexty ilustrují vyvázání se z vlastního kulturního prostoru a vynesení knihy z jejího přirozeného prostředí. Jde až o fyzické přenesení do prostoru jiného, kniha opouští svůj kulturní prostor a stává se jinou knihou (s jinou obálkou nebo jiným názvem) v rámci nového kulturního prostředí, dokládá tak změnu kontextu, funguje jako „index“ vyvázání se z domovského kulturního prostoru. Probíhá nová a jiná literární komunikace.

Podstatnou otázkou je pak to, jak se staví mateřský a cizí kontext k této nové literární komunikaci. Zatímco mateřský kontext by mohl výpověď literárního textu interpretovat v paratextu jako výpověď o sobě samém, prožívat jej skrze vlastní zkušenost, cizí kontext se nejspíše nebude ztotožňovat s nabízeným světem, ale spíše ho bude vnímat jako doprovodnou výpověď o jiné zkušenosti.

Literatura

Bachmann-Medick, D.: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Francke, Tübingen und Basel 2004.

Bachmann-Medick, D.: Translational turn. In: Bachmann-Medick, D.: *Cultural turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt, Hamburg 2009, s. 238–283.

Bartman, Ch.: Orgien der Mündlichkeit. Jachym Topol und die Kunst des dicken Auftrags. *Süddeutsche Zeitung*, 7. 1. 2004.

Becker, S.: *Literatur – und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Rowohlt Verlag, Hamburg 2007.

Bílek, P. A.: Topolův román... uličnický... *Tvar*, 5, 1994, č. 16, s. 17–18.

Drubek-Meyer, N.: *Das hier kenne ich. 48 Gedichte. Aus dem Tschechischen übertragen von Natascha Drubek-Meyer, Sascha Anderson, Jörg Schieke, Thomas Kunst, Lutz Seiler und Jo Lendle*. Edition Galrev, Berlin 1996.

Gabriel, J.: Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách. *Literární noviny*, 5, 1994, č. 24, s. 6.

Gauss, K.-M.: Berserker mit Augenmass. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. 6. 1998

Genette, G.: *Paratexte*. Suhrkamp, Berlin 2001.

Grafnetrerová, L., Cosset P. L.: *Jak Češi, Francouzi a Němci čtou Hrabalova Anglického krále*. SLON, Praha 2009.

Granzin, K.: Die aus dem Zwischenreich. Mit Nacharbeit hat der tschechische Autor Jachym Topol einen vielstimmigen und dichten Roman geschrieben. *Taz Mag*, 10. a 11. 1. 2004.

Häuer Ch. S.: Ei äm Kanake! Und juh? *Die Zeit*, 18. 2. 1999.

Hodrová, D. a kol.: *... na okraji chaosu*. Torst, Praha 2001.

Hillgruber K.: Winter im August. Böhmisches Gleichnis: Jachym Topol träumt vom Jahr 1968. *Das Tagesspiegel*, 25. 7. 2004.

Holý, L.: *Malý český člověk a skvělý český národ*. SLON, Praha 2001.

Chuchma, J.: Noční práce je přikrytá podivnou tmou. *MF DNES*, 12, 2001, č. 269, s. B4.

Chvatík, K.: Zběsilost. *Tvar*, 5, 1994, č. 16, s. 17.

Iser, W.: Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. Přel. V. Vlková. *Aluze*, 8, 2004, č. 2/3, s. 135–143.

Jandl, P.: Die Ruhe über Böhmens Wipfeln täuscht – bei Topol tobt sich darunter die Geschichte aus. *Neue Zürcher Zeitung*, 3. 7. 2010.

Jandl, P.: Gefrorene Zeit. Jachym Topols wild wuchernder Nacharbeit. *Neue Zürcher Zeitung*, 7.10. 2003.

Kämmerlings, R.: Die Zeit heil alle Wunder. Prager Winter: Jachym Topol führt an die Grenze der Geschichte. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 11. 2003.

Lotman, J. M. – Uspenskij, B., A.: O sémiotickém mechanismu kultury. Přel. T. Hroch. In: Glanc, T. (ed.): *Výbor z prací tartuské sémiotické školy*. Host, Brno 2003.

Lotman, J. M.: *Kultur und Explosion*. Suhrkamp, Berlin 2010.

Miko, F.: *Tvorba a recepcia*. Tatran, Bratislava 1978.

Meyer, Holt: Literatur der tschechischen Republik: Trauma zwisch Post-dissidenz, Prä-Normalität und Neomystik. Přednáška Holta Meyera, Erfurter Rathausfestsaal. TLZ, 28. 1. 2005.

Nünning, A.: heslo kulturní transfer. In: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 431–432.

Patočka, J.: Was sind die Tschechen? In: Nellen, K. (ed.): Patočka, J.: *Schriften zur tschechischen Kultur und Geschichte*. Klett – Cotta, Stuttgart 1992. s. 29–107.

Putna, Martin C.: Jáchym Topol (1962) & Martin Komárek (1961): Hněv nad světem nedovokoupeným. In: Putna, Martin C.: *My poslední křesťané: hněvivé eseje a vlídné kritiky*. Herrman a synové, Praha 1994, s. 209–217.

Schindhelm, M.: Nachts schreien in der Ferne manchmal fremde Tiere. *Der Tagespiegel*, 20. 6. 1999.

Schmidt, S. J.: *Přesahování literatury*. ÚČL AV ČR, Praha 2008.

Topol J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.

Topol, J.: *Anděl*. Hynek, Praha 1995.

Topol, J.: *Die Schwester*. Přel. E. Profousová – B. Smandek. Suhrkamp, Berlin 2004. (1. vydání Volk und Welt 1998)

Topol, J.: *Engel Exit*. Přel. P. Sacher. Volk und Welt, Berlin 1997.

Švec, Š.: Kliše ve čtení generací. In: Šmahelová, H. – Vojvodík, J. (eds.): *Generace, skupiny a programy v literatuře: Příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Pistorius & Olšanská, Příbram – FF UK, Praha 2009.

Vágner, O.: Noční práce demytizuje vyprávěním. *Aluze*, 6, 2002, č. 1, s. 161–165.

Vojtěch, D.: Příběh naší zkušenosti. *Literární noviny*, 5, 1994, č. 27, s. 6.

38 Za paratextové záležitosti považuji i samotné recenze.

Zand, G.: „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*. In: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 2001, s. 793–800.

Ziolkowski G.: Die Explosion der Zeit. *Berliner Zeitung*, 11. a 12. 7. 1998.

Vyhnanec z ráje, cizinec ve světě tom – základní pocit hlavních postav Jana Balabána

Blanka Kostřicová

Vyhnání z ráje, ztracený ráj, touha po jeho znovunalezení (spjatá i s pocity viny z jeho ztráty), pocit nepřináležítosti – cizinectví v tomto světě – to jsou dominantní prožitky a prvky, které stojí v základu životního pocitu většiny hlavních postav Balabánových próz, od prvních, pouze časopisecky publikovaných povídek či rukopisných textů po poslední, posmrtně vydaný román. Tento vícevrstevnatý pocit je přitom zpracován v mnoha polohách, podobách a proměnách, zachycen z mnoha úhlů, v různých situacích (přičemž někdy je dominantním a dějotvorným, jindy jde o motiv či prvek více či méně skrytý, spíše tušený, v pozadí stojící, případně pouze v epizodě načrtnutý).

Neproměňují se však pouze tyto okolnosti a kulisy, i onen základní vnitřní pocit prochází jistým vývojem či určitými metamorfózami, často je doplňován či obohacován o nové prvky.

V autorově prvotině, povídkovém souboru *Středověk*, nacházíme již oba aspekty sledovaného postoje: pocity vyhnance i cizince. Povídku *Čínský znak* lze považovat za metaforu těchto dvou pocitů (či spíše pocitu dvojediného): jde o monolog opilého muže s neurčitým zaměstnáním v neurčité krajině (ostatně i muž sám je zcela neurčitý), který začíná větou: „Vypadl jsem z vlaku, a tak tu sedím.“ Po tomto základním obraze stylizovaného vyhnání z ráje anebo z potenciální cesty k němu následuje jakoby věcný popis situace – ve skutečnosti však spíše lamentace nad ní a nad vlastním údělem, nad zmarněnými šancemi: „já jsem moh klidně pracovat třeba v obchodním domě nebo na pile nebo v akademii ... Já jsem se kdysi zajímal o Čínu a chtěl jsem se naučit japonsky nebo čínsky nebo jak.“ A vše ústí v autistické: „Radši si nakreslím svůj čínský znak, tomu aspoň nikdo nerozumí.“¹

Poněkud určitějších obrysů nabývají oba zmíněné základní pocity např. v povídkách *Kde jsi byl, Adame* a *Středověk*.

Titulní povídka je metaforickým ztvárněním pocitů člověka středního věku v moderním světě, který je tolik jiný než svět jeho – ještě ne tak dávného – mládí, ve světě, s nímž nesouzní, nesouhlasí, nerozumí mu, nepřijímá ho; stává se v něm outsiderem, cizincem, vyhnancem.

Povídka *Kde jsi byl, Adame* pak je pohledem na jiný aspekt lidského vyhnance: poprvé je zde ráj ztotožněn s obdobím dětství – Jan Balabán byl mj. celoživotním ctitelem Máchy a ozvuky „zašlého věku děje“ prolínají nadále už celým jeho dílem. Navíc je dětství Balabánových autobiografických postav pevně spjata s nezpochybňovanou vírou – v Boha, biblické příběhy, ale i s vírou a důvěrou v rodinu, rodiče i prarodiče, kteří se dítěti stávají určitým ztělesněním božství.

Ztráta tohoto dětského ráje je provázena ztrátou jistoty, síly, smyslu čehokoli, alespoň dočasně i ztrátou víry – v době, kdy psal *Středověk*, procházel autor obdobím, kdy se – dle vlastních slov – „zmítal v jakémsi nepřehledném zápase mezi vírou a agnosticismem, a snad tedy nakonec přeče v boji o víru“.²

Tento boj o víru je provázen – či spíše alespoň částečně vyvolán – i nedůvěrou k církevnímu společenství, nemožností toto společenství beze zbytku přijmout – opět tedy situace vyvolávající pocity cizince a vyhnance. – Tím vším je prostoupena ještě druhá autorova kniha, prozaická skladba *Boží*

1 Balabán, J.: *Středověk*. Sfinga, Ostrava 1995, s. 18–21.

2 Z korespondence.

lano, v níž se objevuje další aspekt motivu vyhnance. Po rozpadu manželství se vypravěč cítí jako vyhnanec ze vztahu, z nového domova, rodiny, od svých dětí – tedy opět z jakéhosi potenciálního ráje. Navíc v těžké životní zkoušce poněkud, či spíše hodně, zklamal i sám sebe, jako by se vlastním přičiněním stal i vyhnancem z vlastních představ a iluzí o světě i o sobě: „Já, tak zapřísáhl jsem dobrý člověk, který si nikdy nechtěl dovolit žádnou nenávisť, až jsem se jí celý otrávil, já, který si celý život myslel, že musím být dobrý.“³

Následující povídkový soubor *Prázdniny* je spíše než dalším rozšířením sledovaných pocitů jejich potvrzením, přičemž zde jde hlavně o pocit odcizení světu obecně a opět o vyhnance ze vztahu, o vnitřní prožitky rozvedeného muže. Pouze v povídce *Pilot* je připomenut i další aspekt vyhnance, tentokrát nahlédnutý z pozitivní strany: děj povídky se odehrává v hospodě, v době, kdy byla „za okny tma, sníh, únor, socialismus.“ A uvnitř sedící studenti „měli své vytahané svetry a knihy z antikvariátu a ideje, na kterých jim tehdy nějak záleželo. Bavili se v útulném vyvrženeckém pocitu, který se už nevrátí...“⁴

Ačkoli tento pocit – i jeho zánik – je primárně vztažen k politickým poměrům, lze jistě uvažovat i o jeho obecnější, nadčasovější platnosti – „útulné vyvrženectví“ mladých lidí jistě může být jevem obecným – a nikdy v životě se již nevrací.

V následujícím románě *Černý beran* se poprvé v autorově díle objevuje jako výrazné, hlavní téma smrt. A celá kniha je uvedena textem, v jehož závěru je lidské vyhnance nahlíženo právě jakoby z druhé strany: „Je taková pověra, že duch člověka, který zemřel nesmířen, nemá pokoje a musí bloudit světem, dokud jeho klid není vykoupěn.“⁵ – Takovým vyhnancem se – alespoň v pojetí svého synovce – stává zesnulý strýc, který je „zpřítomněn svým odchodem“.

V *Černém beranovi* je tedy poprvé zřetelně naznačena myšlenka, že život sám je vyhnance z ráje, jenž (snad) byl před ním a bude (možná) po něm. Možná, snad – protože, jak praví autor ve své poslední knize, románu *Zeptej se táty*: „Pravda je zjiřitelná za cenu smrti.“⁶

Právě v posledním románě je také myšlenka z *Černého berana* dotažena až do své krajní polohy.

Mezitím však autor vydá ještě tři knihy další. – V románě *Kudy šel anděl* je zdůrazněn pocit vyhnance a cizince známý již z *Božího lana*, který je zde však výrazněji tematizován: pocit nepřináležitosti k původní rodině, vyhnance, které počíná v okamžiku, kdy malý chlapec uvidí v dosud nekočné jistotě „prasklinu, kterou začalo utíkat bezpečí“.⁷

A ještě jedna teskná, melancholická, poněkud vágní, svým způsobem povzbudivá, ale i trýznivá variace motivu vyhnance se v tomto románě objeví: autobiografický hlavní hrdina Martin Vrána vzpomíná na svou první – a možná jedinou skutečnou – lásku, když se setká s jejím novým milencem:

Má tu snad vyprávět tomuhle masitému muži v bělostném tričku a obtažených kalhotách o teskné lásce, která se jim lámala pod rukama, o prochozených nocích, o koukání do osvětlených oken, o slovech a zámlkách, hlavně o těch, v nichž si ještě hráli na děti jedoucí ve voze taženém slepými koňmi, v nichž ještě cítili ty světy, ze kterých skutečně pocházejí, ty staré, dobře založené stavby někde v hloubce pod sídlištěm, někde v lesích za obzorem. Má vyprávět o snových staveních, schýlených za nocí černých jako jediná velká saze v krajině, kde hoří vzdálená světla, kde jsou studny v lesích. Jejich skutečné domovy [...]. Tady jsou jenom ubikace, v nichž oni, ztracené děti, musí žít. Má snad

*vyslovit to, co ani s Evou nevyšlo? Že se jen zázrakem potkali, právě oni dva, kteří nejsou odtud, oni, kteří si jediní ještě přinesli vzpomínky z těch zmizelých krajů?*⁸

Do podobného archetypálního kraje – varianty ztraceného ráje – touží vrátit se starý nemocný lékař z povídky *Ray Bradbury*, jež uzavírá následující autorovu knihu, povídkový soubor *Možná že odcházíme*. Zatímco tady jde už pouze o snovou, snad mírně zmatenou vizi nemocného starého muže, v povídce *Most* z dalšího souboru *Jsmě tady* nabývá onen bájný kraj konkrétnější podoby. Muž středního věku zde na procházce po velkoměstské periferii vzpomíná, jak se v dětství se sourozenci toulal „příměstskými pustinami“, jak sídliště, v němž vyrůstali, postupně pohlcovalo původní okolní vesnice, na které ještě dlouho vzpomínali, což utvrzovalo jejich pocit exilu, který ve městě zakoušeli. Muž se pak vrátí ve vzpomínce ke svým dětským cestám na Vysočinu:

Nádraží Ostrava-Svinov pomalu ujíždělo zpět a s ním i všechno to nepřátelské, čemu malý Hans říkal Ostrava. [...] Od Tišnova nahoru znal zastávky z paměti a s hlavou vystrčenou z okna se dojímal představou, že se vrátí na Vysočinu, tam, kam se vždycky chtěli vrátit. Přesvědčoval sám sebe, že tyhle vrchy a údolí s rybníky a vesnicemi, útulné železniční zastávky, skály vystupující z lesů, to že je jeho pravý domov, že sem patří a do Ostravy... do Ostravy jen musí jezdit. Do Ostravy všichni jen musí.⁹

Do Ostravy všichni musí. Všichni jsou do ní vyhnáni z ráje – a není návratu. Racionálně neznámo proč. – Tento pocit je ostatně zpracován již v románě *Kudy šel anděl*; intenzivněji pak zazní v jediné autorově divadelní hře *Bezruč?!*, v níž na počátku přijíždí mladý úředník Vladimír Vašek z Brna do Frýdku, kde ho v noci poprvé navštíví jakýsi fantom, dvojník, alter ego – Petr Bezruč. Bezruč Vaškovi připomíná, co za hrůzy viděl během jediného dne, nabádá ho, aby je vyslovil, avšak Vašek se brání: „A co já s tím? Já jsem tu cizí!“¹⁰ – Dopadne to známým způsobem, ve hře svrženým i slovy opilého haviře: „Potvora hromská je šachta. Chřapně svojimi drapami po člověku a už ho nepustí.“¹¹

Nepustí, avšak domovem a útočištěm se šachta-Ostrava samozřejmě stát nemůže. Je pouze oním hnízdem, k jehož bezútešné vizi dospívá Martin Vrána v románu *Kudy šel anděl*:

Když mu bylo třicet pět, myslel si o životě ještě něco úplně jiného. Otevíral se mu prostor pro naději. Nevěděl, že to bude jen cesta mezi nábytkem jako ve snech, které ho strašily ještě před láskami. Pokoje, ze kterých se snažil uniknout, byly až po strop narvány skříněmi a postelemi a zrcadly a zařízení, byly tam obrazy a šikmé drátěnky a matrace. Zbývalo jen trochu místa u kořenů lustrů plných mrtvého hmyzu. Tehdy ještě netušil, že si tu bude muset jednou najít své hnízdo. Tak nějak dětsky důvěřoval, že až přeleze všechny ty hromady, ocitne se ve volném světě.¹²

Nemožnost dostat se do volného světa, či alespoň najít přijatelné – anebo vůbec nějaké – místo na tomto světě, vede pak nevyhnutelně k závěrům vysloveným poprvé již ve dvou povídkách ze souboru *Jsmě tady* – *Dona nobis pacem* a *Oblak*. Druhá jmenovaná povídka končí smrtí ženy v nemocnici, která „uviděla dva velké lidi, muže a ženu, a mezi nimi sebe samu, dívku, jakou nikdy nebyla, ale vždycky chtěla být. A pak na to přišla. Poznala, že už tady v té chudácké posteli není, že už je tam v tom jasném zlatavém obraze za všemi oblaky, kam člověk patří.“¹³

8 Balabán, J.: *Kudy šel anděl*. Vetus Via, Brno 2004, s. 45.

9 Balabán, J.: *Jsmě tady*. Host, Brno 2006, s. 38–41.

10 Balabán, J. – Motýl, I.: *Bezruč?! Větrné mlýny*, Brno 2009, s. 34.

11 Tamtéž, s. 33.

12 Balabán, J.: *Kudy šel anděl*. Vetus Via, Brno 2004, s. 162.

13 Balabán, J.: *Jsmě tady*. Host, Brno 2006, s. 122.

3 Balabán, J.: *Boží lano*. Vetus Via, Brno 1998, s. 22.

4 Balabán, J.: *Prázdniny*. Host, Brno 1998, s. 57.

5 Balabán, J.: *Černý beran*. Host, Brno 2000, s. 8.

6 Balabán, J.: *Zeptej se táty*. Host, Brno 2010, s. 58.

7 Balabán, J.: *Kudy šel anděl*. Vetus Via, Brno 2004, s. 23.

V posledním románě *Zeptej se táty* se pak skutečná možnost spásy, „zachránění“ lidské bytosti posouvá jednoznačně až za hranice její pozemské existence, tam, kde – možná, snad – člověk konečně přestane být cizincem a vyhnancem.

To možná nemusí vyznívat příliš povzbudivě, avšak zmínila-li jsem se o příbuznosti Jana Balabána a Máchy, dovolím si také uzavřít tento svůj příspěvek slovy F. X. Šaldy o Máchovi, jež mohou být vztažena i k Janu Balabánovi: „Druhá skutečnost prozařuje u něho stále skutečností první. Tak se stává, že jeho rouhačství není bez zbožnosti, jeho zoufalství není bez naděje a lásky[...].“¹⁴

Literatura

Balabán, J.: *Středověk*. Sřinga, Ostrava 1995.

Balabán, J.: *Boží lano*. Vetus Via, Brno 1998.

Balabán, J.: *Prázdniny*. Host, Brno 1998.

Balabán, J.: *Černý beran*. Host, Brno 2000.

Balabán, J.: *Kudy šel anděl*. Vetus Via, Brno 2003.

Balabán, J.: *Možná že odcházíme*. Host, Brno 2004.

Balabán, J.: *Jsmetady*. Host, Brno 2006.

Balabán, J.: *Zeptej se táty*. Host, Brno 2010.

Balabán, J. – Motýl, I.: *Bezruč?! Větrné mlýny*, Brno 2009.

Šalda, F. X.: Mácha snivec a buřič. *Dokořán*, 14, 2010, č. 1.

Summary

David Bareš

Komenský and Kokoschka, an exile and a globetrotter. Intersection of two life stories.

The article shows the intersections of the oeuvre and lives of Oskar Kokoschka and Jan Amos Komenský on the examples of their works of art: the portrait of the president Tomas G. Masaryk, the drama Komenský and the book Via Lucis.

Zuzana Bartošová

Nomads and emigrants of the 20th century – the migration of visual artists and art critics from and to Slovakia after WWI

The study focuses on the forced departures of artists from the countries where they lived before WWI (J. Koniarek, J. A. Murmann). It also deals with the oeuvre and activities of the immigrants from the circle of Budapest avant-garde who, after the fall of the Hungarian Republic of Councils, found a temporary refuge in Košice due to Josef Polák, director of the East Slovak Museum (E. Krón, A. Bortnyik, G. Schiller, I. Máca, or A. Lesznai who lived alternately in Vienna and Nižný Hrušov).

Martin Boszorád

About „escapism“ in a novel (Michael Chabon: The Amazing Adventures of Kavalier & Clay)

The paper reflects a recurrent, therefore also maybe a central motive of the literary text – „escapism“, dominantly following especially one of its appearances – how is the destiny of a Czech Jew, leaving home and fleeing from the holocaust, thematised from the viewpoint of an American writer with European rootage and Jewish ancestry.

Joanna Czaplińska

About exile after exile – how useful can be studying exile literature today?

Topic of the paper is possibility to look at Czech literature written in exile not as a political phenomenon but as a literature reflecting changes in (post) modern world. Writers in exile, thank to their experiences preceding today's opening former socialist countries to Europe, came with reflections on meeting other cultures, globalisation and generation misunderstandings which are more actual today than they were in the times when they came into being. That is why they did not meet, using Hans Robert Jauss' conception. „horizon of expectation“ but they could meet it nowadays.

Marianna Figedyová

A Stranger in His Own Country

The motif of a stranger, an expatriate or an exile, has many shapes in the work and life of M. Y. Lermontov. In my treatise, I deal with the forms of forced and self-imposed exile in Lermontov's novella titled *A Hero of Our Time*. Perceiving strangeness and strangers is a crucial issue. The way the 19th century Russian literature is perceived today was very important for my research. The inner feeling of affinity with Sankt Peterburg, an important cultural and social European centre, serves Lermontov as a bridge connecting his country with the strange world abroad

¹⁴ Šalda, F. X.: Mácha snivec a buřič. *Dokořán*, 14, 2010, č. 1, s. 3.

Marcel Forgáč

On Shaping the Character of a Stranger in the works of L. F. Céline and D. Tatarka

In the treatise, we compare Céline's novel *Voyage au bout de la nuit* and Dominik Tatarka's prose *Luďia za priečkou* and *Prútené kreslá*. We closely analyze formal and semantic structure of the works with respect to the ways authors shape characters of foreigners and react to their situation.

Michal Fránek

Julius Zeyer – a stranger in Czech literature

On the character of Zeyer's work and its incorporation in Czech literature
The treatise deals with certain aspects of gradual incorporation of Zeyer's work into Czech literature. Author of the study tries to define reasons for Zeyer's position of a stranger, originating both in his roots and social position and in his deliberate gesture of opposition to Czech plebeianism.

Milan Hain

Exile in the American movies by Hugo Haas

The paper deals with part of the work of Czechoslovak émigré director Hugo Haas. To a large extent, Haas's American films can be described as autobiographical because they recount tales of loneliness, uprootedness and alienation and they self-consciously refer to the realities of Hollywood cinema.

Peter Ivanič

Operation of Czech professors at Comenius University in Bratislava in the years 1919–1938.

The paper will focus on the work of Czech professors at Comenius University in Bratislava in the years 1919–1938. The Czech professors played a major role in the constitution of Comenius University and the Faculty of Arts. When they came to Bratislava, they faced difficulties, both bureaucratic and linguistic. At the beginning, the problem was that the original students were mainly Hungarians and Germans. Therefore, they had to adapt for the time being. At the end, they were forced to teach in Slovak. Finally they had to involuntarily leave their jobs.

Agnieszka Janiec-Nyitrai

To be a foreigner in your own country, to be yourself in a foreign country

The text deals with the problems of isolation, misunderstanding and the question of adaptation to new conditions in the context of two literary works by Central-European writers: Milan Kundera's *Ignorance* and Sándor Márai's *Diaries*.

Michal Jareš

Is guest the God's blessing? The experience of exile in the prose written between 1945 and 1949

The study analyzes selected after-war prosaic work written between 1945 and 1949 that dealt with the issue of exile. Numerous works accentuated existentialism of the period (Egon Hostovský, Jiří Mucha). Many prosaics had experienced wartime exile in Great Britain or the U.S.A. but they succeeded in depicting the trauma of the return to their home land only in part, mainly due to the political development after February 1948. The new wave of the political exile after the communist coup

approached the issue already in the new reality of cold war and the situation of an exile, a stranger in his own country was seen differently after 1948.

Zdeněk Jonák

Stages in the process of adaptation to the reality of Swiss and American Exile in the poetic work of Václav Hokův

Václav Hokův emigrated in 1969 with an idealistic aim to finish publishing his work abroad which he was not allowed to do then in Czechoslovakia. Though he managed to realize his plan, he died before his time and that was why he did not have a chance to return to his native land and confront his poetry with the works of his contemporaries. Author of the study aims at outlining a psychological profile of an exile. He tries to show how Hokův's self-image and his attitude to other emigrants, to his own poetry and to his home country changed during his exile.

Roman Kanda

From the other side of the Atlantic

Witold Gombrowicz in Argentina and his dialogue with the (Polish) culture
For the literary work of the Polish writer Witold Gombrowicz (1904–1969), distinct thematical-motivic coherence and compactness of thinking is characteristic. A conflict between creative individuality (creative „self“) and limiting form of culture (cultural „us“) is among the lines that permeate all his work, and especially his *Diaries* (written between 1953 and 1967, or rather 1969) most visibly. Gombrowicz's radical anti-culturalism, accompanied with numerous scandals and provocations, must be seen as a consistent defence of his creative freedom, his subjectivity. Nevertheless, it also represents an alternative view of culture, revealing its so far hidden aspects (immatureness, clownish laughter, youth) as distinctive values.

Andrea Kapustová

„To accept a stranger as one of us.“ On certain aspects of Jáchym Topol's story of reception in Czech and German Cultural contexts

The treatise, using the metaphorical phrase „to accept a stranger as one of us“, deals with the issue of transition of a text from one cultural milieu into another and with new or different ways of reception resulting from the transition. The study does not ask questions that would aim at the critique of translation but deals with the issues of secondary literary communication and paratext (as G. Genette defines them). The initial part of the treatise deals with theoretical foundation of the problem, the second part, using the reception of Jáchym Topol's translated books as an example, analyzes some of the theoretical issues from the first part. Czech and German critical reviews and also some paratexts form the material to be analyzed. Author tries to detect common features of German reviews and use them to point out certain characteristic aspects in the reception of Jáchym Topol in the German speaking cultural context.

Tomáš Koblížek

Two modes of attentiveness: Toyen

The essay deals with Teraza Bredečková's screenplay for the film *Toyen* which was directed in 2005 by Jan Němec. The screenplay presents an image of artist's sensibility which can be observed in two interweaving thematic lines: as the sensibility to the world of senses and as the „ethical“ sensibility.

Helena Kosková

The Century of Exile

The paper deals with changes of the semantic field of the words stranger and exile during the 20th century in Central Europe, where wars and totalitarian regimes often took a decisive and intrusive role in the life of individuals. These changes are analysed and illustrated by some examples of works by Musil, Broch, Camus, Hostovský, Kundera, Jáchym Topol and others.

Blanka Kostřicová

An exile from the paradise, a stranger in that world – essential feeling of main characters in the works of Jan Balabán

The article deals with the basic feeling of main characters in Jan Balabán's prose: They feel to be an exile from the Paradise and a stranger in this world. Both these aspects are followed in their various appearances and metamorphoses in all Balabán's books: from a very general feeling in short story *Čínský znak (Středověk)* to more concrete one (ones) in later books. Also causes of these basic feelings are analysed.

Marek Krejčí

Ma belle Paris. Paris as a cultural centre of Middle and East Europe

The treatise deals with the reflection of Paris in the Czech literature between two world wars in which the majority image of the metropolis and European centre of culture and fashion dominates. Emigrants were portrayed very rarely. The attitude of French officials and public to immigrants had changed gradually: from helpfulness after the first world war to discrimination motivated by the impact of the great depression and political events of the era. Writers in exile chose various strategies in order to break through: from isolationism and cultivating national uniqueness on one hand to different forms of integration with the French majority on the other. Only few of them, for example Romain Gary or Milan Kundera, succeeded and became respected authors of modern French literature.

Tomáš Kubíček

Kundera's aesthetic concept of Central European novelistic heritage

The treatise is devoted to reading Milan Kundera's novels in the tradition of Central European novelistic modernism. Author refuses claims of post-modernist character of Kundera's narration and considers the novels as modernist – pointing to the foundations from which fictional worlds of Kundera's novels grow. The study tries to suggest that Milan Kundera's novels should be seen as the last stage of the aesthetic project of a modernist novel.

Martina Lukáčová

Italo Svevo or Aron Hector Schmitz? Questions of identity determination of a Trieste literature representative from the turn of the 19th century.

In the contribution I deal with the personality of well known Italian writer Italo Svevo. The basic theme of the text is contemplation about the author's cultural identity; measures to define its biographical, ethnical and literary elements via existing biographic data and comparison of some literary-critical works. In the introduction I present the definition of cultural identity and particular ways how to handle such issues altogether with specification of those elements of cultural identity which

were relevant to the writer. When writing the text, I took in consideration that almost whole Svevo's personal and creative life was connected with the city of Trieste which is reflected also in the genesis and formation of his identity. I deal with the personal, national, ethnic, and literary identity of this Trieste writer chronologically, and thus I try to clarify his relevant and also specific position within the context of modern literature history.

Martin Malenovský

The character of a stranger in the prose of Libuše Moníková

In the study, I deal with the themes of strangers, alienation and exile in the prose of the recently deceased Czech writer Libuše Moníková. Characters of strangers and emigrants appear in all Moníková's prosaic works. They are mostly female characters with autobiographic features.

Bojana Maltarić

The reflection of immigrants from the republics of former Yugoslavia in contemporary Slovenian literature

After the 10-day war of June 1991 and the ensuing breakup of Yugoslavia, the status of over 130,000 nationals of other republics became a burning issue for the newly-formed Slovenian state; the life of once „brotherly“ nations in Slovenia has since become a topic of modern literature. The article focuses on two novels dealing with the issue, *Fužinski bluz* by Andrej Skubic of 2001, and the 2008 debut novel by Goran Vojnović, *Čefurji raus!*, which caused quite a stir among the public.

Radek Malý

Resided in an unvisited country. Paul Celan's attitude to Czech Lands.

The treatise deals with the attitude of Paul Celan, an Austrian poet, to Czech lands. Even though Celan never visited Bohemia or Moravia he was closely related to the region through the lives of his parents: his mother spent several years there in exile and his grandmother (agnatic) was buried in Moravian Kyjov. Celan reflects the fact for example in his poems *Es ist alles anders* (Everything is Otherwise) or *Wolfsbohne* (Blue Pea). The way Celan is related to Kafka, and through Kafka to Prague, is complex – the fact is demonstrated for example in the poem titled *In Prag* (In Prague). Prague is a frequent topic in Celan's correspondence with Franz Wurm, a Prague-resided poet writing in German, from the end of 1960s and the occupation of Czech lands by the armies of the Warsaw Pact on August 21, 1968 appears as a topic in three Celan's poems.

Libor Martinek

The literature of the Greek national minority in Czechoslovakia and the Czech Republic: Praxitelis Makris and Sotiris Joanidis

The author focuses on the issue of literature written by authors of Greek nationality in Czechoslovakia after 1945. He deals especially with the literary output of two Greek authors who settled in the Jeseníky region representing members of the Greek minority's educated class: Praxitelis Makris and Sotiris Joanidis. The author also pays attention to the formation of Greek and Slavic-Macedonian communities in Czechoslovakia after WW II. Praxitelis Makris hoped with his literary output to enable a realization of the Greek immigrants' lives in 1948–1950. Sotiris Joanidis enriched the local literature of the Jeseníky region and repaid „his second home“ with persevering activities relating to national history and geography, collecting of fairy tales, and publishing.

Marcela Mikulová

Foreigner as a code for Magyarization

Theresa Vansová began to write a historical novel *Kliatba* (Spell) with elements of horror in the late 19th century. Its fearsome story was based on real events. The small town of Zvolen and its society are the setting for the story of multiple murderer Lajos Fekete. Fekete, who had participated in military expeditions in Turkey, embodies the negative barbaric Oriental type, because, in Europe, the Ottoman Empire is linked with visions of the Oriental enemy. It was a simplified picture of the personification of evil, which fits into the xenophobic sentiments of late 19th century Slovakia. The exoticism of Vansová's novel proved capable of carrying an epic conflict – the author put in contrast exotic animalism and unpredictability with burgher rules and conventions. Although the novel *Kliatba* was written during the period of realism, it combines elements of Romanticism, Biedermeier, realistic detail and freneticism.

Izabela Mroczek

About experience of move in resent Czech prose

The move, as an attractive metaphor of modernity, is one of the most frequent theme used by Czech recent prose. Presented by both – move in a local scale (within the same city) and global scale (within the same country or without one country borders), it reflects unrest and condition of modern human. Feelings, that accompany the move, balance on wide scale: from hate, which is an impulse to move, up to longing, which is a result of coming back to abandon places. The move, thematised by signs of allocation, is one of the most capacious way of description of chaotic, changing modernity.

Lenka Müllerová

Paratexts of E. Hostovský's exile works published in the Czech language

Emigration as a very difficult experience is often thematized in the works of Czech exile authors. Paratexts of literature published in exile are influenced not only by theme and poetics of each literary work but also by the position of the publisher in the publishing industry and by the strategy chosen by each particular publishing house (assumed potential readers, context of the work, the personality of the author and uniqueness of his/her life story, specific features of individual waves of immigrants, recipients' interest in certain genres and willingness to further medialize the work, etc.). All above stated aspects are evident also in the paratextual communication accompanying the publication of Hostovský's exile works – *Listy z vyhnanství* (Letters from Exile) and *Dobročinný večírek* (Charity Ball).

Vladimír Novotný

Nikolaj Terlecký – a consoled incomer

The study is an attempt to incorporate life and work of Nikolaj Terlecký (1903–1994) in the context of Czech literature after 1945. Terlecký came to Czechoslovakia between the two world wars as a political exile and a witness of Russian civil war. He lived in Bohemia till mid 1960s. Then he ran away to Austria and later he moved to Switzerland where he lived until his death. The writer first participated in the activities of Russian literary exile in Prague and his first books, written in Russian, were also published in the Czech language (until 1948). After the communist coup he was not allowed to

publish his works for a long time. He, nevertheless, soon chose Czech as his second literary language and later on his prosaic works were published by Czech exile publishing houses. The books of Nikolaj Terlecký represent literature influenced by existentialism, such as prose of his contemporaries Jiří Mucha, Zdeněk Urbánek, and others.

Natália Rusnáková

The Bratislava renaissance circle in the 16th century – through migration to cultural exchange

The article deals with the role of literary circle in Bratislava within the ambience of Hungarian humanism in the 16th century. It brings characteristics of the personalities which had formed it, of their cultural background and it reports also on their intercultural relationships. The connections to the Italian ambience is shown on some selected letters of Nicasio Ellebodio to his paduan friend Pinelli.

Sergej Skorvid

“Therefore so far you've brought your life...”

Czech immigrants to the Northern Caucasus in late 19th century Czech verse
The article takes up the question of how Czech rural migration to the Northern Caucasus, which began at the end of the 1860s, found reflection in the poetry of Adolf Heyduk and Svatopluk Čech. The author concludes that both poets viewed the aims and consequences of the migration through the prism of a romantic contradiction between, on the one hand, the Ideal that had not been and would not be attained in the poets' own country and, on the other, the new reality – in which the Ideal would also remain unfulfilled.

Karolina Slamová

The role of Igor Hajek in the formation of Czech literary canon in the context of the West

This paper deals with the conception of the Czech literary canon in English speaking countries representing the image of the Czech literature intended for foreign readers, using functionally narrowed horizon focused on those works of Czech literature that can be considered real and universal values.

Marta Součková

On characters of strangers in Slovak fiction after November 1989

In her paper M. Součková concentrates on characters of strangers in works of Slovak fiction writers entering literature after 1989. The key question of the paper is opposition of “ours” versus “strange” that has been frequently present in Slovak literature since romanticism. The researcher quests to find how the opposition has been changing in recent works, whether there is apparent nostalgia and homesickness as it used to be before. The research shows that the motif of strangeness is productive yet negative mostly in the fiction by female writers (Ivana Dobráková, Svetlana Žuchová, Jana Bodnárová) while male writers (e. g. Marek Vadas) tend to perceive it as positive matter. The motif of strangeness affects also language of literary works and this aspect should be reflected in more detailed way, suggests M. Součková.

Karla Strnadová

The inner exile in the pre-war literary works of Egon Hostovský

Egon Hostovský provides consistent descriptions of human interior lives and focuses on the human determination in the society. His literary works are built on two basic thematic pillars: people and their relationships to the exterior world and to themselves. Later on the author gives even deeper insights into the interior lives of his protagonists whose fates involve adventurous stories gaining general validity in the areas of psychological and moral aspects of human coexistence.

Katarína Szalayová

Stefan Zweig – a traveller

The treatise aims at explaining the symbol of travelling in personal life and in literary work of Stefan Zweig, an Austrian writer and a representative of „restless souls“ in the young generation of the Viennese modernism. Due to the development of social and political situation, the status of a „free traveller“ in his book changes to the status of an exile, a homeless person. The motif of travelling is reflected in Zweig’s works implicitly and explicitly.

Pavel Šidák

Strangers, exiles and immigrants in Jan Čep books

The notion of „home“, from which „exile“ is derived, is a notion projected into the transcendent level in Jan Čep’s works: our world is only a reflection of the real, transcendent home. This dioecious world, besides its theological connotations, plays an important aesthetic, narratological and noetic role.

Petr Šrámek

Estate of the not-deceased

The need to have readers is the most important theme and the principle of Vladimír Vokolek’s literary work. To have no readers implies that the work never leaves its author, that it never reaches its final form and it is constantly revised by the poet. In the treatise, attention is paid namely to the theme of apocalypse and to images of “home”, of “being excluded from one’s own work”, of creating “estate of the not-deceased”.

Martin Tichý

Peroutka’s Critical Tristia

The paper deals with those Ferdinand Peroutka’s texts (especially critiques) which were broadcasted by Radio Free Europe in 1951–1977. The author highlights the reflection of an exile deal in Peroutka’s “talks” and changes in his writing and thinking about literature made by this new situation in his life. The attention is paid to Peroutka’s reference to contemporary Czech and Occidental literature, too. The authors concludes, that Peroutka, especially in the 70s, fought his futile fight against the spirit of time (Zeitgeist), the spirit of chaos, in which he was able to refer to past values only.

Veronika Trstianská

Migration of inhabitants between 1945 and 1948 (necessity or one of possible solutions of the situation in the after-war Czechoslovak republic)

In our article we try to approximate the situation in Slovak – Hungarian relations after World War II. We focused on issues of population exchanges between 1945–1948 as the one of the possible solution of minority issue then in Czechoslovak Republic. task of the article is familiarize the society with

non discussed years 1945–1948 and with the solution of minority situation in postwar formation of Czechoslovakia as nation state of two nations – Czech and Slovak. At this point we had a question, if the solving of postwar situation (but perhaps especially Slovakia – Hungarian relations) through the exchange of population it was really the best solution. On the other hand how else could be the tense situation of these countries solved. One thing is certain, any political „action“ or every political decision is reflected on humans. The result of government reactions of both nations and minority issue bring along that most of people have become emigrants, immigrants or foreigners.

Zuzana Vargová

Central Europe – living at home or abroad?

By means of interpretational insights into literary work of selected authors (I. Kertész, R. Vrba, A. Wetzler), the treatise defines antagonisms of the categories of home and abroad, deals with the issue of self-identification of Jews, reminds readers of their uneasy position in the Central European region, of “being”, the feeling of “closeness in space” that contrasts with a deeply rooted image of “otherness”, etc. The insights also prove the fact that individuals, including Jews, do not have to identify themselves only with one social and national identity. Questioning of traditional values by means of the pre-chosen context leads us to a conclusion that to inhabit Central Europe, or to live as a Jew in the Central European region, typically means to live with the inheritance of “ambivalence” and plurality of identities.

Tomáš Vašut

Adulterer, womanizer and traitor – love to the native country in the developments of literary exile in the 20th century

The aim of the study is to specify literary exile in the 20th century with regard to writer’s attitude to his/her native land that he/she is forced to leave definitively or for a period of time. Author uses a personified notion of the native country, formed in the era of Romanticism in the 19th century, and with the use of the personification assesses literary work of three Central European writers in the context of their emotional attitude to their native countries and mother tongues.

Jana Vrajová

A Stranger Among His Natives

The treatise deals with *Moskva-hranice*, a book by Jiří Weil, namely with the issue of strangeness as opposed to home, a place of certainty and peaceful rest. The book, originally published in 1937, was banned in the Communist era and it was published anew in 1990s. Author of the study analyzes politically conditioned critical reflection in the book. Weil’s fate (as reflected in the fate of this book) is rather a fate of a stranger or even an exile even if he stayed and lived in his native country.

Gertraude Zand

Double alienation – Dáša Vokatá’s lyrics of songs from the Czech underground and the Viennese exile

Using the example of Dáša Vokatá, a folk singer, author of the treatise proves that the feeling of estrangement was typical both for Czech underground and for the Viennese exile and was often reflected in lyrics of songs: while living in the underground took place in authentic present, in the real “now and here”, songs from the exile concentrated more on dreams and desires – on the world that that was born through the projection in time and in space.

Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec

Sborník příspěvků z mezinárodního symposia

Umění a kultury střední Evropy (2011)

Eds. Zuzana Zemanová, Lenka Pořízková

Sborník byl připraven v rámci projektu Bohemistika: obor pro III. tisíciletí. Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Na publikaci se podíleli studenti Katedry bohemistiky FF UP. Vychází ve studentské edici Günther jako svazek č. 8

Návrh sazby: Lenka Pořízková

Obálka: Lenka Pořízková

Redakce: Zuzana Zemanová, Lenka Pořízková

Sazba: Veronika Hanáková, Lenka Mráziková, Kristýna Vávrová

Výkonný redaktor: Jiří Lach

Odpovědná redaktorka: Jana Kreiselová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2012

ISBN 978-80-244-3032-4

NEPRODEJNÉ