

E P I S T E M E

edice Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

A C A D E M I A

SOCIETAS

Přidaná hodnota exilu

Úvahy o české exilové literatuře po roce 1968



Joanna Czaplińska

JOANNA CZAPLIŃSKA

**Praha – České Budějovice
2014**

E P I S T E M E

edice Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

A C A D E M I A

SOCIETAS

Přidaná hodnota exilu

Úvahy o české exilové literatuře po roce 1968

2014

Joanna Czaplińska



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Vychází v rámci výzkumného projektu „Výzkum modelů reprezentací v literárních diskurzech“ (OPVK CZ 1.07/2.3.00/20.0125), spolufinancovaného Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Czaplińska, Joanna

Přidaná hodnota exilu : úvahy o české exilové literatuře po roce 1968 /
Joanna Czaplińska. – Vyd. 1. – Praha : Academia ; České Budějovice :
Jihočeská univerzita, 2014. – 199 s. – (Societas)
ISBN 978-80-200-2483-1 (Academia : brož.). – ISBN 978-80-7394-491-9
(Jihočeská univerzita : brož.)

821.162.3 * 82:314.15-026.49 * 314.15-026.49 * 304 * 316.72/.75 * 159.923.2 *
82.07 * (437.3)

- česká literatura – 1968-1989
- exilová literatura – Česko – 1968-1989
- exil – sociální aspekty
- exil – kulturní aspekty
- identita
- interpretace a přijetí literárního díla
- eseje

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]

recenzenti

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.
PhDr. Michal Příbáň, Ph.D.

© Academia, 2014

© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2014

ISBN 978-80-200-2483-1 (Academia)

ISBN 978-80-7394-491-9 (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

PŘIDANÁ HODNOTA EXILU

Joanna Czaplińska

Úvahy o české exilové literatuře po roce 1968

OBSAH

Úvod. Exilová tvorba jako přidaná hodnota	9
1. Je exilová literatura jiná? Pokus o poetiku	13
2. Recepce české exilové a nezávislé literatury v pařížské <i>Kultuře</i>	23
3. Vyrovnání s totalitou ve vzpomínkové tvorbě exilových autorů po roce 1968	33
4. Metafora roku 1968 v exilových prózách Jiřího Klobouka a Karla Šrpná	44
5. Terapie časem v tvorbě exilových spisovatelů	55
6. Kam patří dílo Milana Kundery? Nad otázkou dvojjazyčnosti spisovatelových textů	64
7. Proč se <i>Pulchra</i> nelíbila aneb není utopie jako utopie	71
8. Alegorie – groteska – postmoderna. Postmodernistický ráz <i>Mrchopěvců</i> Jana Křesadla	79
9. Mezi postmoderností a pornografií – případ Jana Křesadla	90
10. <i>Dům</i> Jana Křesadla jako alegorie vlasti	101
11. Experimenty Lubomíra Martínka s textem a vlastní identitou	109
12. Okrajové téma ve středu zájmu: exilové prózy Jana Pelce a Ivy Pekárkové	121
13. Emigrace jako „přidaná hodnota“ na příkladu tvorby Jana Nováka a Miloše Formana	136
14. Kam jsi dospěl, exulante? Problematika času a prostoru v tvorbě (bývalých) českých exulantů po roce 1989	147
15. O exulantech po exilu – čemu dnes slouží zkoumání exilové literatury?	156

Ediční poznámka	167
English summary	169
Seznam pramenů	170
Seznam literatury	175
Jmenný rejstřík	185

ÚVOD

EXILOVÁ TVORBA JAKO PŘIDANÁ HODNOTA

Vyhnání patří již od antiky k nejtěžším trestům: vytrhává člověka s jeho kořeny z rodné půdy, odtrhává jej od útočiště rodiny, přátel, známých míst a s nimi spojených vzpomínek. Je zavržením dosavadního způsobu života, ničí úspěchy, kariéru, nutí si osvojovat jinou skutečnost a budovat život – mnohdy již v pokročilém věku – na nových základech. Polská exilová socioložka a spisovatelka Danuta Mostwinová (1985: 21) zavádí pojem „třetí hodnota“, jakousi „prostřední formu mezi identifikací se zemí původu a zemí osídlení“, přičemž zdůrazňuje, že ona „třetí hodnota“ je zdoluhavý proces tvůrčí, nikoliv mechanický, a každý exulant/emigrant se s ním vyrovnává individuálně. Tento proces nabývání nové identity a vyrovnávání se s vlastní minulostí, nutný pro projekci sebe sama do budoucna, byl předmětem mého zkoumání v monografii *Tożsamość banity. Problematyka identyfikacji w młodej czeskiej prozie po roku 1968* (Identita vyhnance. Problematika sebeidentifikace v mladé české próze po roce 1968, Štětín 2006), v níž jsem analyzovala díla mj. Sylvie Richterové, Vlastimila Třešňáka, Ivana Binara, Jana Křesadla, Karla Srpna, Jana Pelce a Jaroslava Vejvody. Přítomný soubor mých úvah je do jisté míry jejím pokračováním a doplněním.

Problematika exilové literatury se stále nachází ve středu mých badatelských zájmů, což je dáno osobní fascinací fenoménem, který přes traumatické zážitky mnoha exulantů přece jen přinesl nové hodnoty a obohatil českou literaturu o nové myšlenky, postoje a pokusy. Ona fascinace začala prvním kontaktem s exilovou literární produkcí, když jsem do rukou dostala *Honzlovou* Zdeny Salivarové a zjistila, že to, co jsme četli v rámci kurzu dějin české literatury na univerzitě (studovala jsem v letech 1981–1986), bylo jakousi „jinou“ literaturou. Studium v Polsku mělo ovšem tu přednost, že byla k dispozici díla některých autorů tehdy v Československu zakázaných: k povinné četbě patřila například česky psaná díla Milana Kundery nebo *Zbabělci* Josefa Škvoreckého, vydávaná

v polských překladech v sedmdesátých letech, a to jak v oficiálních, tak samizdatových nakladatelstvích. To však neodkrývalo skutečnost, že po roce 1968 se česká literatura rozvíjela téměř výlučně v exilu. Možnost seznámit se s touto produkcí se nicméně objevila po roce 1989, když se otevřely nejen hranice na Západ, ale i badatelská pole, a bylo možné hovořit o dosud zapovězených personách.

Samozřejmě nejsem jediná, kdo si všímá exilu a emigrace jako kladného jevu a zážitku, pozorují to i samotní emigranti a exulanti, kteří sami dospěli ke „třetí hodnotě“. O změně vnímání emigrace v posledních desetiletích píše například americká spisovatelka a historička polského původu Eva Hoffmanová: „Začal vznikat rozsáhlý korpus komentářů a teorií, přehodnocujících pojem emigrace a s ním kontrapunkticky spojený pojem domova. Tato změna si kladla za cíl přidat k emigraci a souvisejícím intelektuálním a emotivním zkušenostem kladnou hodnotu. Kdysi byla emigrace vnímána jako těžká životní situace, protože má za následek dislokaci, dezorientaci, vnitřní rozpolcenost. Ale dnes, alespoň v rámci postmoderních teorií, jsme dospěli do bodu, kdy si začínáme vážit právě těch zkušeností, které emigraci doprovázejí – nejistoty, duševního bezdomovectví, roztržštěné identity. V takových pojmových rámcích se emigrace stává sexy, půvabnou a zajímavou. Nomádství a vznik diaspor se stávají módními pojmy intelektuálního diskurzu“ (Hoffman 1999: 44–45).

Obdobně na emigraci pohlíží americký historik ruského původu Yuri Slezkine. V proslulé knize *Století Židů* (2004) pojímá všechny nomády jako potomky řeckého boha Herma – boha těch, kteří „nerespektují pravidla, překračují hranice, zprostředkovávají; jsou potomky ochránce těch, kteří se živí vlastním rozumem, dovednostmi a uměním“ (Slezkine 2006: 21). Slezkine staví nomády proti potomkům Apollóna, který byl usedlík a pyšnil se značným majetkem. Oproti němu „neměl Hermés nic kromě rozumu“ (*ibid.*: 37). Americký badatel zdůrazňuje skutečnost, že všichni nomádi jsou multilingvní a ti nejlépe vzdělaní dokonce ovládají řeč hospodářů lépe než oni sami – a to proto, že „řeč je klíčem k plnění obchodně-logistické funkce“ (*ibid.*: 34). Zároveň jsou tito Hermovi potomci ve stálém konfliktu s národem hospodářů a stále jsou vnímáni jako „cizí“.

Ono neustálé napětí, které existuje mezi „staro“- a „novousedlíky“, mezi hospodáři a emigranty, nemusí ovšem v oblasti kultury vést nutně jen ke konfliktům, nýbrž i ke vzniku nových hodnot. Kultura je totiž vždy formou výměny a je tím pestřejší, čím více předmětů a účastníků se na ní podílí. Jak tvrdí sociolog Bogusław Dziadzia (2012: 101), „výměnou, komunikativností, interakcí mezi jednotlivými společenskými aktéry vzniká přidaná hodnota (nejen ve smyslu ekonomickém). Je to chápání v antropologickém smyslu.“

Literatura vznikající v cizině většinou reflektuje různé skutečnosti dvou domovů a patří ke dvěma kulturám. Přidanou hodnotu tvorby, která v exilu a emigraci vznikala a vzniká, chápu proto nejen podle ekonomické definice jako rozdíl mezi čistým ziskem a náklady, tj. konečný kladný finanční výsledek jisté činnosti, ale i jako bilanci zisků a ztrát „mezidomovců“, umělců, kteří ve své tvorbě těžili ze zkušenosti získávání nové identity, z konfrontace „starého“ a „nového“ domova a ze samotného přechodu do jiné kulturní sféry.

Literatura:

- DZIADZIA, Bogusław – 2012 „Dylematy tzw. kultury uczestnictwa“, *Media i Społeczeństwo: medioznawstwo, komunikologia, semiologia, socjologia mediów*, č. 2, s. 101–113
- HOFFMANOVÁ, Eva – 1999 „The New Nomads“, in Adré Aciman (ed.): *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss* (New York: The New Press), s. 35–63
- MOSTWIN, Danuta – 1985 *Trzecia wartość* (Lublin: KUL)
- SLEZKINE, Yuri – 2006 [2004] *Wiek Żydów*, přel. Sergiusz Kowalski (Warszawa: Media Lazar)

Českou literaturu zasáhlo několik exilových vln, z nichž nejmohutnější spadají do druhé poloviny dvacátého století. Ponechme stranou exilovou literaturu během druhé světové války, do značné míry podřízenou dobovým prioritám a politice, a zaměřme se na exil po únoru 1948 a po srpnu 1968, to jest na ty vlny, které poznamenaly tvar současné české literatury.

Když si klademe otázku, zda je exilová literatura jiná, musíme se ptát, zda je jiná než literatura domácí. Exiloví spisovatelé přece netvořili žádnou literární skupinu, ani nepsali literární manifesty, které by obsahovaly nějakou normativní poetiku. Společným jmenovatelem se pro ně staly zkušenosti, které si přivezli z domova a prožívali v cizině. Exil je odchod do ciziny coby nesouhlasná reakce na politické nebo náboženské změny ve vlasti.

Polský literární vědec Eugeniusz Czaplejewicz se v úvahách o svéráznosti exilové literatury zmiňuje o takových aspektech tvorby v cizině, jako jsou například sociologická, psychologická, kulturní a jazyková situace spisovatele, problém adresáta, vzájemné vztahy mezi domácí a exilovou literaturou nebo vztah exilového spisovatele k literatuře „místní“ (Czaplejewicz 1987: 73). K tomu můžeme přidat absenci literárního života, na jaký byli spisovatelé ve vlasti zvyklí, absenci zpětné vazby v podobě profesionální kritiky, nemožnost literárních besed se čtenáři či normální knižní distribuci. Všechny tyto aspekty „spoluvytvářejí svérázné pojmání světa (vizi světa) a charakteristické chápání literatury, jejích literárních a mimoliterárních úloh a literární formy“ (*ibid.*: 74).

Pochopitelně nelze říct, že exilová literatura je homogenní – rozdíly mezi jednotlivými exulanty spočívaly nejen v době a příčinách odchodu, ale především v postoji vůči exilu jako takovému. Na jedné straně máme ty, kteří se cítili vyhnáni a zrazeni, na druhé pak ty, pro něž je exil – slovy Věry Linhartové – „chápán jako výchozí bod jinam, k místu v samé

podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem. A takto nahlížen bude prožit jako čas plný, jako začátek bez určitého cíle a zejména bez klamně naděje na návrat“ (Linhartová 1996: 78). Společnou zkušeností exulantů je ovšem pocit diskontinuity prostoru, času i samotného subjektu, a proto se právě tyto tři kategorie zdají být příznačné pro literaturu vznikající v cizině.

Prostor exulanta je poznamenán dualismem *zde* (domov) a *tam* (cizina). Prostor dosavadní, „bezpečný“ – ač se tento pojem vztahuje spíše na znalost topografie, poměrů a jazyka –, který se dosud uzavíral v kruhu a za nímž se nacházela neznámá cizina, exulanty vypudil a zavřel za nimi dveře. Nadále zůstává kruhem, ale v důsledku rošády se nachází za tzv. železnou oponou. Tím se mění exulantova optika, domov už není *zde*, ale *tam*: „To, co je otevřené, se automaticky stává cizinou, to, co je uzavřené – ztracenou vlastí“ (Wyskiel 1993: 10).

Když hovoříme o vlnách českého exilu ve druhé polovině dvacátého století, musíme přihlídnout ke skutečnosti, že i mezi těmito dvěma vlnami jsou rozdíly. Češi odcházející do ciziny po únoru 1948 věřili, že jejich situace je přechodná a že se brzy vrátí do Československa, které opět získá předválečný status demokratického státu, a proto – jak si všímá Vladimír Papoušek – „příčina exilu má být negována“ (Papoušek 2002: 44). V jejich tvorbě se objevuje nostalgie, poohlédnutí za šťastným dětstvím či alespoň pomyslný návrat domů. Takovéto ideje najdeme například v dílech Zdeňka Němečka *Na počátku bylo slovo* (1956), Egona Hostovského *Všeobecné spiknutí* (1969), Milady Součkové *Neznámý člověk* (1962), Jana Čepa *Sestra úzkost* (1975), což můžeme interpretovat jako snahu, aby vlast nadále byla *zde*, bez ohledu na to, kde subjekt pobývá.

Oproti tomu posrpnoví exulanti odcházeli s přesvědčením, že návrat možný nebude. Pocit nezvratnosti ústil do negace vlasti. Domov, který se objevuje v prózách posrpnových exulantů, není ztraceným rájem, ale místem ztracených iluzí. Děj lokalizovaný do československého prostředí je asociován s tragickými událostmi – ať jsou to zločiny (*Ex offa* Viléma Hejla, 1980; *Nevina aneb vražda v Příkré ulici* Heleny Novákové, 1985), perzekuce a metody práce StB (*Honzlová* Zdeny Salivarové, 1972; *Kytovna umění* Ivana Binara, 1988) nebo vězení a pracovní tábory (*Řešení gama* Jaroslava Brodského, 1970; *Druhý dech* Jana

Beneše, 1974). Pavel Kohout v brilantní postmoderní grotesce *Katyně* (1980) dokonce vytvořil vizi rodné země jako sídla zla, kde existují školy profesionální krutosti. Vlast zklamala a selhala, předmětem kritiky se stávají především poměry v období tzv. normalizace, například u Ivy Pekárkové (*Péra a perutě*, 1989) a Františka Janoucha (*Ne, nestěžuji si. Malá normalizační mozaika*, 1985).

Ale ani po demokratických změnách nepřestává být vlast, do níž se nyní už bývalí exulanti mohou vrátit, předmětem pečlivého zkoumání. Domov, který již není vyznačený nejbližším okolím, je v cizině vnímán jako celek, jako objekt na mapě, který lze vzít do dlaně a prohlédnout si jej ze všech stran. Mikroskop, jenž se používal doma, je v cizině nahrazen teleskopem, díky němuž nejsou viditelné detaily a všechny předměty se dostávají do širších souvislostí – místo zátiší tak dostáváme obraz celé krajiny. Náhled exulanta je ještě znásoben intenzitou, s jakou vnímá principy života nového domova. Demokratické proměny pozorované očima těch, kteří demokracii neznali jen z učebnic, se tak ocitávají ve středu pozornosti spisovatelů jako Josef Škvorecký (*Dvě vraždy v mém dvojím životě*, 1996), Stanislav Moc (*Upadlí vlastenci aneb český wake*, 2003), Martin Harníček (*Sametový geroj*, 2002), Jan Novák (*Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci*, 1997), Jan Křesadlo (*Dům*, 1998), Jan Pelc (*...a výstupy do údolí*, 2000), jmenovat lze dokonce i německy píšící Libuši Moníkovou a její román *Zjasněná noc* (2009). Závěry plynoucí z pozorování nové československé – a pak české – skutečnosti vystihuje jeden z hrdinů Křesadlova *Domu* Peták na návštěvě vlasti počátkem devadesátých let: „Tak já nevím, řekl Peták Petardě, ale nák mě to tady furt víc a víc sere. Když jsme sem přiletěli, tak sem byl nadšenej, teď ale vidím, že to tady stojí vlastně za exkrement“ (Křesadlo 1998: 76). Shoduje se s ním i hrdina Pelcova románu *...a výstupy do údolí* Olin, který se po roce 1989 pokusil vrátit a ocitá se ve vzduchoprázdnu, neboť nepatří ani *sem*, ani *tam*. Otevření hranic a zrušení rozdělení vlast–exil tak nenese svobodu, ale opět hrdinu uvězní.

Konfrontace vlasti se vzpomínkami, které si z ní exulanti odvezli, je i námětem románu Milana Kundery *Nevědění* (2003). Pro hrdiny, Josefa a Irenu, je návrat do vlasti „spíše zatížením“ (Urbanová 2002: 9) a vyhověním přání jiných než vlastní touhou. Čeština, kterou Irena slyší

na ulici, už pro ni není mateřskou řečí, nýbrž cizím jazykem. Je řečí jiného prostoru i jiného času, který se dokonal, uzavřel. Země, do níž se mohou vrátit, se nachází v jiném časoprostoru než ta, kterou opouštěli. Protagonisté Kunderova románu se tak potažmo stávají mluvčími všech emigrantů.

Otevření ciziny na druhé straně vybízí k cestování. Zahraniční cesty, které pro obyvatele socialistických zemí byly nedosažitelným snem, se pro exulanty staly nově objevenou možností i životním stylem. Cestování má v tvorbě exulantů různé podoby a vyjadřuje i různé postoje. Objevování neznámého a exotického je příznačné zvláště pro cestopisy Oty Ulče (*Bez Čedoku do Pacifiku*, 1980; *Bez Čedoku po Jižní Africe*, 1988; a i novější – *Bez Čedoku po Číně a okolí*, 1992; *Kam šlápne česká noha*, 2003). Jan Svoboda se v čtyřdílných vzpomínkách *Autostopem kolem světa* (1979–1987) nepozastavuje jen nad zvláštnostmi vzdálených zemí, ale v jeho postoji můžeme pozorovat i hedonismus, opíjení se okamžikem, náhodnými a krátkými známostmi, touhu po maximálním využití svobody.

Druhým pólem cest je zklamání: protagonistka románu Ivy Pekárkové *Kulatý svět* (1993) byla svobodná jen během útěku z Československa, pobyt v rakouském uprchlickém táboře byl drsnou terapií ukazující, že klece pro občany neexistují jen v socialistických zemích.

Vedle prostoru sehrává v exilové literatuře stěžejní roli čas. Jelikož příčinou nuceného odchodu byly konkrétní dějinné události, považovali exulanti za povinnost podat pravdu o totalitním systému. Přece nikoliv náhodou pojmenoval Pavel Tigrid svůj časopis *Svědectví*. Když Jaroslav Brodský v roce 1970 vydal vzpomínky *Řešení gama*, v nichž popisuje zážitky z pracovních táborů, kde strávil deset let jako oběť jednoho z politických procesů padesátých let, označila jej exilová kritika za „českého Solženicyna“ a odezvy v exilovém tisku poukazovaly na to, že právě tímto směrem by se měla literatura psaná exulanty ubírat. Svědectví o životě v totalitním systému podávají jak bývalí vězňové (Josef J. Staněk: *Potrestaní*, 1976; Dagmar Šimková: *Byly jsme tam taky*, 1980; Ota Rambousek: *Krochnu s sebou*, 1978), tak očití svědkové či přímí účastníci politického dění v komunistickém Československu (Ota Hromádka: *Jak se kalila voda*, 1982; Pavel Kohout: *Kde je zakopán pes*, 1987).

Podle polského exilového spisovatele Józefa Wittlina (2000: 145) získává exulant nadhistorický pohled, jeho vnímání je hlubší a pronikavější, což, jak Wittlinův esej komentuje Czaplejewicz (1987: 79), „znamená proniknutí pod povrch dějinné prozatímnosti, která zakrývá a deformuje skutečnost“. A proto se motiv historie jako ničitelky osudů objevuje nejen ve formě faktografických nebo stylizovaných vzpomínek, ale i alegorií, jako například v prvotině Jana Křesadla *Mrchopěvci* (1984), kde se autor vypořádává s obdobím stalinismu, anebo v románu *Dolické záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* (1980) Karla Srpna, v němž jsou metaforicky zobrazeny principy formování a fungování totalitních systémů. Na příkladě těchto próz můžeme nahlédnout, že exulanti mají k dějinám podobný přístup jako k prostoru vlasti – není to kategorie, k níž se obracejí, aby si kolektivními vzpomínkami zlepšili náladu. Dějiny se stávají jedním ze způsobů zachování národní identity a události nedávné, přímo předcházející nucenému odchodu, jsou mytizovány, aby – v souladu s názory Mircey Eliada – daly smysl životu a aby „pomohly sbírat síly pro boj s cizím světem, aby posílily víru v hodnoty zítřka, který přijde“ (Dąbrowski 2001: 48).

Přístup k otázce času se zdá být činitelem rozdělujícím exulanty do dvou skupin – do té, v níž se dějinami žije, a do té, ve které se myslí na přítomnost a budoucnost, jak to shrnuje Vladimír Papoušek: „v obrazech exilu buď dominují fenomény obrany, obhajoby hodnot, osobní či kolektivní volby, postoje, nebo lze vnímat převahu těch prvků, které konstituují svět jako nový, nezatížený historickým traumatem obrany opuštěného“ (Papoušek 2002: 44).

Zájem druhé skupiny autorů se obrací především k přítomnosti, jež je ovšem poznamenána prožitky odlišnými od prožitků lidí, kteří se stali jejich novými spoluobčany. Mięczysław Dąbrowski pozoruje, že „emigrant nemá přítomnost, styk s aktuální zkušeností je stále narušovaný onou včerejší zkušeností, to jest vzpomínkou. Tyto vzpomínky jsou jeho biografií, jediným, co má a co se mu zdá opravdu důležité“ (Dąbrowski 2001: 48). A jelikož se exulantů sdílejících obdobné zkušenosti v cizině objevuje spousta, odhaluje se i nová kategorie, která doma zůstávala nepovšimnuta – češství. Lidé, které by exulant doma ani nepočítal pohledem, se najednou stávají společníky ve stejném údělu a rovněž objekty

literárního zájmu. Tematizaci podléhají vztahy mezi exulanty a tuzemci i mezi exulanty a exulanty. Pestrou mozaiku Čechů bydlících v různých světadílech nalezneme v prózách Josefa Škvoreckého, Zdeny Salivarové, Jaroslava Vejvody, Jana Nováka nebo Stanislava Moce a střet s cizinou je v těchto dílech předmětem jak humoristických, tak existenciálních úvah. Vejvoda se ve svých prózách *Plující andělé*, *letící ryby* (1974), *Osel aneb Splnutí* (1977), *Ptáci* (1981), *Zelené víno* (1986) zamýšlí nad třemi možnostmi života v nové skutečnosti: izolací, adaptací a asimilací. Podle něj je odchod katalyzátorem urychlujícím vytvoření životních postojů typických pro člověka moderní společnosti, nikoliv jen pro emigranty. Škvorecký satiricky komentuje krajany v souboru povídek *Ze života české společnosti* (1985). Ale exulanti v *Příběhu inženýra lidských duší* (1977), byť také mnohdy komičti či trapní, jsou poznamenáni tíží voleb, které ne vždy byly důsledkem jejich svobodné vůle. Toto Škvoreckého *opus magnum* je zároveň shrnutím snad všech problémů a situací, v nichž se exulanti ocitali, zvláště – jak si všímá Helena Kosková (2004: 132) – je zde zdůrazněno téma exilu „jako setkání a konfrontace dvou světů, kde jiná životní zkušenost vzbuzuje jiné asociace a dává slovům jiné významy“.

Konečně se dostáváme k autorskému subjektu v podmínkách exilové tvorby. Svoboda a demokracie versus bezdomovectví, vykořeněnost, samota, neznámá budoucnost či opuštění všeho, co dosud jedince konstituovalo, vede ke krizi identity, která sice doprovází moderního člověka, ale v exilu je znásobena nutností hledat své místo ve světě jako člověka i jako spisovatele. Pro mnohé exilové texty je proto příznačné hledání identity. Dokonce i v těch, kde se autor skrývá za vypravěčem, můžeme najít „stopy autobiografie“, abych použila pojmu polské badatelky Sabiny Giergielové. Střet s „jinou“ kulturou ale nemusí být totožný s otevřeným konfliktem, naopak umožňuje plnější sebeidentifikaci. Autorský subjekt, i přes snahy zastínit svou existenci, se dostává do popředí jako čůčka, v níž se soustřeďuje skutečnost života „jinde“. Takový přístup najdeme v prózách Stanislava Moce a Jana Beneše, kde se exulant konfrontuje s tradicemi a hodnotami tuzemců, nebo u Ivana Binara, který v *Kytovně umění* schválně vytváří své *alter ego*, fiktivní postavu, díky níž se může na svůj život podívat z odstupu a vést s ním dialog, v němž by se potvrdila identita subjektu.

K hledání sebe sama v exilu využívají autoři různé strategie, mezi něž patří i motiv cestování, které může vyjadřovat také vykořeněnost, pocit ztráty domova a nemožnost nalezení trvalého bydliště – v doslovném i přeneseném slova smyslu. Jak si všímá Zdeněk Hrbata (2001: 23), „subjekt na cestě poznává a utváří především sám sebe, a to často setkáváním s jinými poutníky-pocestnými. Cesta je tak cestou k sobě“. Vlastimil Třešňák prostřednictvím putování svého hrdiny v románu *Bermudský trojúhelník*¹ (1986) vyjadřuje ztrátu kořenů a pokus o redefinici sebe sama jako poutníka, věčného tuláka. Nekonečná pouť je dominantou téměř všech próz Lubomíra Martínka a je spojena s pojetím sebe a svého místa ve světě. Kdybychom chtěli identitu jedince soustředit do nějakého bodu nebo zeměpisných souřadnic, Martínkova identita by se rozprostřela po celé zeměkouli, přičemž autor zdůrazňuje, že „nejde o to se integrovat, splynout, zapomenout rázem vše, co předcházelo“ (Martínek 1994: 11). Martínek se tak blíží modernímu pojetí identity, která v posledních desetiletích podlehlá hlubokým změnám. Jak si všímá Zygmunt Bauman, dnešní život je epizodický a nedůsledný, což vyplývá z rychlosti, s jakou se vše odehrává. O úspěchu v zaměstnání již nerozhoduje sbírání zkušeností, specializace či sledování zvoleného cíle, ale flexibilita zájmů, schopnost se rychle přizpůsobit, rychle se učit a neméně rychle zapomínat na to, co není potřebné (Bauman 1993: 24). Tím posrpnoví exulanti jako by anticipovali dnešní dobrovolné stěhování národů.

Putování nemusí ovšem znamenat jen daleké cesty. Julia Kristeva charakterizuje situaci „cizího“ jako situaci „neustálého dramatu, utrpení, rozháranosti“. Při hledání psychoanalytického vysvětlení pro zkušenost emigranta navazuje na archetypy matky a otce. „Emigrant je ten, který zradil, ‚zavraždil‘ matku a spolu s opuštěním své obce, města, země opustil i to, co je tradičně spojováno s kategorií matky, tj. se zdomácněním, rodinou, biologickou zakořeněností. Volí model otce, jenž ve světě hledá naplnění, o jehož podstatě a charakteru sám není

¹ Prózu badatelé označují jako soubor povídek, ovšem stavba díla ukazuje na románový charakter, konkrétně na pikareskní román. Jednotlivé povídky jsou totiž vlastně epizody spojené postavou protagonisty, kapitoly jsou seřazeny v chronologickém a kauzálním pořádku a protagonista prochází procesem psychické proměny, která by – v případě jiného uspořádání epizod – nebyla zřetelná.

přesvědčený, každopádně dominující je jeho touha po střetu se světem“ (Kristeva 1990: 17). K této teorii se přímo hlásí Sylvie Richterová ve *Slabikáři otcovského jazyka* (1991): „Mluvíme mateřským jazykem. Všechny jazyky, kterými lidé mluví, jsou mateřské. Matka je země. Země planeta, půda, hmota. Rodíme se, vycházíme z matky. Kam máme jít? Druhý pól vesmíru, pól ducha, je otcovský“ (Richterová 1991: 211). V triptychu *Návraty a jiné ztráty*, *Místopis* a *Slabikář otcovského jazyka* se autorka pokouší scelit svou identitu, která se nachází v tísní odtržena od rodné země, leč v zajetí vzpomínek. Subjekt zde krouží kolem sebe a kreslí mandalu, která je podle Carla Gustava Junga symbolem vedoucím k sjednocení psýché a tím i k vnitřní harmonii, narušené traumatickými vnějšími okolnostmi.

Exiloví spisovatelé reflektují rozptýlenou identitu jak na úrovni vnímání světa subjektem, tak na úrovni lexikální. „Lingvistické, historické a geografické bariéry jsou typické pro téma emigrace, podtext však jejich významy prohlubuje. Jazyk funguje stejnou měrou jako prostředek komunikace i jako přehrada. Stejná slova zapadají do různých sémantických polí, stejný citát má jiný význam v jiném kontextu,“ konstatuje Kosková (2004: 153) a polská exulantka Eva Hoffmanová ve svých úvahách *Lost in Translation* (1990) popisuje dlouhou cestu k plné dvojjazyčnosti a tím paradoxně k překonání rozpolcenosti, neboť teprve tehdy, když je schopna vyprávět svou biografii v obou jazycích, se cítí úplně sebou. Onu dvoj- nebo i vícejazyčnost tematizují i Josef Škvorecký, Ota Ulč a Jan Novák, kteří využívají zkomolenou angloamerickou češtinu (*Czechagoes*) nejen za účelem dosažení většího realismu, ale i pro demonstraci toho, jak se spolu s jazykovou identitou mění i identita kulturní (což zdůrazňuje Jaroslav Vejvoda v románu *Zelené víno*, 1986, v němž se řeč stává bariérou pro dorozumění mezi třemi generacemi jediné rodiny). Zajímavá je v tomto kontextu věta z Třešňákova *Bermudského trojúhelníku*: „Křikla na mne moje jméno. Cizí přízvuk mi nevadil“ (Třešňák 1986: 111). Souhlas s tím, že to nejzákladnější, co člověka definuje, totiž křestní jméno, může znít i jinak než v mateřštině, je konečným souhlasem s bytím mimo vlastní řeč a zem.

Nemůžeme opomenout spisovatele, kteří v cizině začali psát v jiné řeči. Cizojazyčnou tvorbu Milana Kundery, Jana Nováka, Oty Filipa nebo

Libuše Moníkové můžeme interpretovat na mnoha rovinách, ovšem též jako důsledek labilní životní situace exulantů, kteří se prostřednictvím jazyka rozhodují pro zakotvení v té které kultuře.

Svémi úvahami jsem rozhodně nevyčerpala téma, jakým je poetika exilové literatury, ale chtěla jsem upozornit na hlavní motivy a témata, která se v ní objevují. Exilová literatura, o jaké pojednávám, je dnes uzavřenou kapitolou. Dnešní čeští spisovatelé žijící v zahraničí se nacházejí v jiné situaci než před dvaceti lety a čelí jiným problémům, vyplývajícím nejen ze vzdálenosti od vlasti, ale především z globalizace – zahlazování hranic kulturních, jazykových a hospodářských.

Prameny:

- KŘESADLO, Jan – 1998 *Dům. Mravoučná bajka* (Olomouc: Votobia)
- MARTÍNEK, Lubomír – 1994 *Nomad's Land* (Praha: Prostor)
- RICHTEROVÁ, Sylvie – 1991 *Slabikář otcovského jazyka* (Praha – Brno: Arkýř – Atlantis)
- TŘEŠŇÁK, Vlastimil – 1986 *Bermudský trojúhelník* (Kolín nad Rýnem: Index)
- VEJVODA, Jaroslav – 1974 *Plující andělé, letící ryby* (Toronto: 68 Publishers)
- 1977 *Osel aneb Splynutí* (Toronto: 68 Publishers)
- 1981 *Ptáci* (Toronto: 68 Publishers)
- 1986 *Zelené víno* (Toronto: 68 Publishers)

Literatura:

- BAUMAN, Zygmunt – 1993 „Ponowoczesne wzorce osobowe“, *Studia Socjologiczne* 54, č. 2, s. 7–31
- CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz – 1987 „Poetyka literatury emigracyjnej“, *Poezja*, č. 4–5, s. 72–86
- DĄBROWSKI, Mieczysław – 2001 *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interpretacji i komunikacji międzykulturowej* (Izabelin: Świat Literacki)
- HOFFMANOVÁ, Eva – 1990 *Lost in Translation* (London: Penguin)

- HRBATA, Zdeněk – 2001 „Cesty“, in Vladimír Svatoň – Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50
- KOSKOVÁ, Helena – 2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)
- KRISTEVA, Julia – 1990 [1988] *Fremde sind wir uns selbst*, přel. Xenia Rajewsky (Frankfurt am Main: Suhrkamp)
- LINHARTOVÁ, Věra – 1998 „Za ontologii exilu“, *Literární noviny* 9, č. 49 (9. 12. 1998), s. 1+5
- PAPOUŠEK, Vladimír – 2002 „Exil jako možnost a jako obrana. Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let“, in Jan Matonoň (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 43–52
- URBANOVÁ, Svatava – 2002 „Tęsknota jako pamięć ojczyzny (recepce twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej nauce, krytyce literackiej i publicystyce)“, *Bohemistyka* 2, č. 1, s. 7–23
- WITTLIN, Józef – 2000 *Orfeusz w piekle XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- WYSKIEL, Wojciech – 1993 *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie* (Kraków: KAW)

Polský exil a jeho kultura byla stejně důležitým jevem jako v českém případě, ačkoliv jednotlivé vlny polské emigrace vypadaly poněkud jinak. Tzv. velká emigrace je otázkou poloviny devatenáctého století po listopadovém povstání v roce 1930 – během ní se z Polska vystěhovali mimo jiné Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki nebo Jerzy Krasiński. Další vlna přichází v polovině dvacátého století – během druhé světové války a těsně po ní, po komunistickém převratu v Polsku. Politické nepokoje v Polsku v letech 1956, 1968, 1976 a konečně v roce 1980 a 1981 zapůsobily na další Poláky, kteří se rozhodli odejít do exilu a usadili se po celém světě. Největší skupiny polských exulantů se však soustředily do dvou evropských center – do Paříže, tradičního střediska polského exilu od devatenáctého století, a po druhé světové válce i do Londýna, kde za války sídlila polská exilová vláda.

Již v devatenáctém století vznikaly v Paříži první časopisy, které měly kolem sebe koncentrovat největší exilové tvůrce, avšak předčasná úmrtí těch nejdůležitějších představitelů velké emigrace zmařila naděje na vznik opravdu významného časopisu. V dějinách polského exilu neexistuje proto významnější časopis než pařížská *Kultura* Jerzyho Giedroycce (1906–2000). Vznikl v roce 1947 v Římě, ale hned nato spolu s Literárním institutem, založeným rovněž Giedroycem, byl přenesen do Maisons Laffitte u Paříže. Jak *Kultura*, tak osobnost jejího zakladatele jsou v polské kultuře dvacátého století pojmy-symboly. Redaktor, jak Giedroycovi říkali jeho spolupracovníci, shromáždil kolem sebe nejvýznamnější postavy polského exilu jak literárního (Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz, Melchior Wańkowicz), tak politického. Bez ohledu na složení a velikost redakce však o konečné podobě časopisu rozhodoval vždy jedině Giedroyc a ačkoliv sám psal málo – většinou jen komentáře k textům nebo odpovědi na dopisy – byla *Kultura* jeho dílem od začátku do konce.

V Římě vzniknuvší časopis na sebe hned od počátku upozornil vysokou úrovní. Jak napsala v první zprávě o vzniku nového periodika jeho pozdější spolupracovnice Maria Danilewicz Zielińska (1992: 382), „již v prvním čísle římského časopisu byl zřetelný postoj účastnictví v evropské kultuře, a to nejen jako pozorovatele nebo zákazníka. Mířil vysoko, zřetelně se obracel na intelektuální elitu exilu. Přes samozřejmě navazování na tehdejší situaci neupadal do časových reálií, hledal zevšeobecnění a analogie ve světové literatuře.“ Časopis, šířený v zahraničí, pašovaný do Polska a od roku 1979 také v Polsku ilegálně přetiskovaný (což podstatně rozšířilo okruh jeho čtenářů), se záhy stal, vedle rozhlasové stanice Svobodná Evropa, stálým zdrojem věrohodných zpráv o životě v socialistických státech a v exilu. Jak si všímá dlouholetý spolupracovník časopisu Edward Mozejko (2000: 47), „když Jerzy Giedroyc otevíral stránky svého časopisu slovanské tematice, nebylo to kvůli myšlenkám panslavismu nebo slovanofilství, od začátku pro něj totiž byly důležitější praktické cíle, jejichž hlavním principem byl politický pragmatismus“.

Kultura byla měsíčníkem literárně-historicko-společensko-politického rázu, kde se politika chápala jako nedílná součást široce pojaté kultury. Redakce časopisu spolupracovala s významnými polskými publicisty a exilovými spisovateli, ke spolupráci byli zváni také představitelé jiných národů: časopis „sehrál zvláštní úlohu v dorozumění se sovětskými disidenty a zároveň plnil funkci propagátora nezávislé sovětské literatury a nezávislého myšlení. Na jeho stránkách najdeme literární díla sovětských ‚kacířů‘, jejich kritické analýzy a také rozhovory s ruskými emigranty přicházejícími na Západ“ (Kowalska-Paszt 1997: 134).

Ve srovnání s tematikou ruskou nebo ukrajinskou se české otázky v *Kultuře* neobjevují hojně, ale tento dojem se změní, jakmile vezmeme v úvahu spíše kvalitu příspěvků než počet.

Zájem o jižního souseda Polska samozřejmě vrcholil v období pražského jara – v *Kultuře* jsou zveřejňovány mnohé články rozebírající situaci v Československu a výhledy do budoucna s nadějí na změny v celém socialistickém táboře nebo naopak předpovídající násilné uškrcení reformem. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy do Československa věnuje *Kultura* v říjnu 1968 událostem v Československu zvláštní číslo. To bylo

o rok později znovu vydáno v češtině a slovenštině, na což doplatili jeho přispěvatelé a překladatelé: za spolupráci s Giedroycem byli odsouzeni Laco Moravec na tři roky, Agnieszka Hollandová na jeden a půl roku a Helena Stachová na rok odnětí svobody podmíněně.

Od období pražského jara se česká problematika stává častým hostem časopisu. Důležitým gestem bylo například udělení každoroční ceny *Kultury Literárním listům*, avšak vzhledem k srpnovým událostem k předání ceny nedošlo. Cenu ve výši 5 000 francouzských franků nakonec obdržel mnichovský *Text*, který redakce *Kultury* považovala za přirozeného pokračovatele *Literárních listů*.

V období 1969–1989 se dají texty věnované české kultuře a literatuře na stránkách *Kultury* rozdělit do tří skupin: 1) přetisky textů českých autorů z jiných časopisů, 2) „Česká a slovenská kronika“, 3) analytické texty psané vyloženě pro *Kulturu*.

Přetisky

Tato část je nejskromnější. I když na stránkách *Kultury* hostovali nejvýznamnější představitelé české nezávislé kultury, tyto příspěvky nebyly časté. Publicistika Ludvíka Vaculíka nebo Václava Havla byla volena podle programové linie časopisu, aby ukazovala širší pohled na otázky střední Evropy, a český původ autorů měl v tom případě druhořadý význam. V publicistické části se redakce zabývala především sociálními a politickými otázkami, a proto se s velkým zájmem setkal dopis Václava Havla Gustavu Husákovi, podrobně rozebraný Józefem Lewandovským (viz Lewandowski 1975).

Jako zajímavost – spíše anekdotickou než literární – bych ráda uvedla krátkou diskusi, která se odehrála mezi dvěma šéfredaktory: Pavlem Tigridem a Jerzym Giedroycem. *Kultura* totiž přetiskla Tigridův esej z *Le Monde* „Jak pomáhat disidentům?“, v němž autor vysvětluje formy aktivity českého disentu, spočívající v transparentnosti a svérázně defenzivě. Takový názor byl naprostým opakem myšlení Giedroyce, který reagoval na Tigridův esej komentářem: „Když tiskneme tento zajímavý a správný článek, ne se všemi úvahami autora souhlasíme. Transparentnost aktivit opozice má velké klady, ale představuje také velké nebezpečí. Stejně tak konspirace. Zdá se nám správné používat obou

metod *současně*. Stejně se nám zdá nesprávné zdůrazňování defenzívy opozičních hnutí. Defenzíva je málo. A ne všechna opoziční hnutí ji používají“ (Giedroyc 1980: 80). V tomto krátkém kvazidialogu je viditelný rozdíl mezi chápáním úlohy exilu dvěma redaktory. Tigris, jak zdůraznil Vilém Hejl (1979b: 56) v článku o českém exilovém tisku, „je tvůrcem koncepce působení exilu bez plýtvání energie na nesmyslnou hru na politiku ve fiktivním světě a zdůrazňuje, že to vůbec neznamená rezignaci, jelikož působení exilu může být v další budoucnosti opravdu přínosem pro cíl stanovený na začátku. Znamená to – místo separace v exilovém ghettu, stále se vzdalujícím jak od okolí, tak od vlasti – zapojení do společenského a kulturního života hostitelské země [...]“. Jerzy Giedroycovi však takový postoj byl zcela cizí, podle něj exil měl sehrávat roli „svědomí národa“, aktivně se podílejícího na boji s režimem a dokonce určujícího disentu, kterým směrem by se měl vydat. Snad právě těmito rozdílnými názory se dá vysvětlit nepřítomnost *Svědectví v Kultuře*.

„Česká a slovenská kronika“

V čísle 7–8 z roku 1972 se poprvé objevuje „Česká a slovenská kronika“, stálá rubrika, která víceméně soustavně přinášela informace jak z Československa, tak českého a slovenského exilu. „Kronika“ měla ráz krátkých novinářských zpráv, které se v souladu se zájmy jednotlivých autorů týkaly různých otázek. „Kroniku“ chronologicky tvořili Karol Szwedowicz, Stefan Michnik, Alexander Tomský a Aureliusz M. Pędzioł.

Karol Szwedowicz psal „Kroniku“ v letech 1972–1976. Jeho informace se do velké míry týkaly situace v Československu, přinášely zprávy o represích, pronásledování, věznění. Velký důraz kladl Szwedowicz na ukázání situace české inteligence – psal o propouštění na univerzitách, rušení ústavů v Akademii věd, kulturní politice v období „normalizace“ a o kulturním životě v Československu – nebo spíše o jeho absenci. Časem se Szwedowiczovy zprávy začínají týkat i tvořícího se exilu, objevují se relace o zajímavějších článcích v *Kanadských listech*, *Svědectví* nebo kanadském *Telegramu*. Autor věnuje také pozornost disidentským spisovatelům, zvláště Ludvíku Vaculíkovi. Szwedowiczovy relace jsou

pozoruhodné svou podrobností a skvělou orientací ve vnitřních záležitostech Československa. Jeho znalost problematiky se také promítá do srozumitelnosti pro polského čtenáře – každá postava, o které píše, je popsána, každá událost vysvětlena.

V roce 1976 „Kroniku“ přebírá Stefan Michnik a jeho příspěvky se stávají skutečnou zlatou žílou vědomostí o české nezávislé kultuře. Již v prvním čísle z onoho roku otiskuje rozsáhlý článek o Edici Petlice a přibližuje polskému čtenáři systém fungování českého samizdatu, zásadně rozdílný od polského. Polský samizdat byl totiž od začátku tištěn na cyklostylech, vycházel v mnohem větších nákladech a jeho distribucí se zabývaly dobře organizované skupiny. Pro Poláka byly informace o „manufakturní“ formě tištění české nezávislé literatury jistě novinkou. Ve svých článcích Michnik věnuje pozornost disidentským spisovatelům, popisuje půtky Havla nebo Vaculíka s mocí. Michnikova spolupráce s *Kulturou* skončila v roce 1978 a s jeho odchodem „Česká a slovenská kronika“ na několik let z *Kultury* mizí. Vrací se v roce 1983. Tentokrát ji vede Alexander Tomský, jeden ze spoluzakladatelů Skupiny spolupráce Čechů, Poláků a Slováků. Tomského „Kronika“ přináší především krátké zprávy z politiky, života exilu a disentu. Hodně místa věnuje kulturním otázkám, informuje o nejdůležitějších publikacích v exilových a samizdatových nakladatelstvích a o nejvýznamnějších událostech týkajících se nezávislé kultury. Avšak na charakteru zpráv se výrazně odráží Tomského katolické názory – většina zpráv se týká otázek církve v Čechách a když píše o vydání Vaculíkova *Českého snáře*, se značným pohoršením zmiňuje přílišnou erotičnost, jež převládá nad hlavním obsahem románu.

„Česká a slovenská kronika“ opět mizí ze stránek *Kultury* v letech 1986 a 1987. V roce 1988 se jejím redaktorem stává Aureliusz M. Pędzioł, pišící z vídeňské perspektivy a přinášející zprávy především z politického života. Hodně místa věnuje také právě vzniklé Československo-polské solidaritě.

Během téměř dvaceti let existence byla „Česká a slovenská kronika“, v níž přes svůj název dominovala problematika česká, zdrojem objektivních informací o politickém dění v Československu a pro Poláky jedním z mála dostupných zdrojů vědomostí o českém exilu a disentu.

Analytické rozbory

Česká problematika, přítomná v *Kultuře* v horkých letech 1968–1969 zejména v politické rovině, získává v sedmdesátých letech dimenzi především kulturní. Stává se tak především zásluhou Karla Klatovského, což byl pseudonym Antonína Měšťana (nepsal pod vlastním jménem na žádost univerzity ve Freiburgu, jež si nechtěla kazit dobré vztahy s polskou vládou), který v textech otiskovaných v letech 1972–1978 ukázel celou škálu české nezávislé literatury. Již v prvních článcích „Nová česká a slovenská emigrace“ (1972, č. 4), „České a slovenské nakladatelské novinky“ (1973, č. 12) a „Česká kultura posledních let“ (1975, č. 6) informuje o vzniku nových exilových nakladatelství a jejich plánech. Autor vyhledává nejzajímavější jména a tituly, stručně popisuje obsah knih a přidává i vlastní komentáře. Klatovského texty se staly skvělým průvodcem po nejnovější české exilové literatuře, jednoznačně poukazujícím na to, že kontinuita české literatury se nachází v exilu. Ještě důležitější bylo to, že Klatovský se neomezoval na spisovatele již polským čtenářům známé, jako byli Milan Kundera nebo Josef Škvorecký, ale psal o jménech pro Poláky nových jako Jaroslav Vejvoda, Arnošt Lustig, Zdena Salivarová, Ota Filip, Vratislav Blažek nebo z poúnorové emigrace Egon Hostovský a stručně charakterizoval jejich tvorbu. Klatovský rovněž pozoruhodně poukazoval na rozdíly mezi polským a českým exilovým písemnictvím. V polských nezávislých nakladatelstvích totiž dominovala spíše literatura faktu – historická a dokumentární, zatímco když Klatovský píše o zániku mnichovského *Textu*, poznamenává: „Časopis věnoval pozornost téměř výhradně politice a zkušenosti posledních let ukazují, že český a slovenský exil jasně dává přednost krásné literatuře před politikou nebo odbornými knihami“ (Klatovský 1973: 120). Všimá si také dalšího specifického jevu mezi českými exulanty: „V exilu se těžiště působení intelektuálů zdá posouvat z kruhů českých a slovenských spisovatelů píšících v češtině nebo slovenštině – do kruhů publikujících v cizích jazycích. Je to do jisté míry odrazem skutečnosti, že mnoho exulantů středního věku se stalo stálými členy intelektuálního establishmentu zemí, v nichž bydlí“ (*idem* 1977: 130).

Klatovský psal také o domácí kultuře: v komentáři o nízké hodnotě knih oficiálně vydávaných v Čechách podotýká, že navzdory silícím

aktivitám Edice Petlice kultura doma skomírá, protože „takový kulturní život v podzemí samozřejmě vede k stále větší elitnosti autorů, děl a privilegiovaných čtenářů“ (*ibid.*: 132). Klatovský věnoval rovněž hodně pozornosti polsko-českým kulturním vztahům (pro něj jako Čecha, který čte a píše polsky, bylo nepochopitelné, že vzájemná znalost obou jazyků je doma i v exilu tak špatná) a litoval, že účast polské armády na invazi ze srpna 1968 poznamenala civilní obyvatelstvo a zájem o kulturu sousedů.

Autorem, který podobně přibližoval Polákům svéráznosti české kultury sedmdesátých let dvacátého století, byl Vilém Hejl, jenž v rozsáhlém článku „Praha, kontrareformace a reformace“ (1979, č. 3) ukazuje situaci české inteligence. Odvolává se přitom na dějiny a často srovnává podmínky v Československu a Polsku. Vysvětluje dějinné spletnosti, popisuje metody práce moci a opozice. Jako příklad může posloužit následující citát: „Edice *Petlice*, která se může pochlubit již stovkou vydaných titulů, není jakousi *druhou kulturou*. V současném Československu (a v tom spočívá rozdíl mezi nynějšími podmínkami v Polsku) prakticky neexistuje *totiž kultura první*“ (Hejl 1979a: 86). Stejně meritorně bohatý je Hejlův článek popisující český exilový tisk, v němž charakterizuje všechny nejdůležitější časopisy – *Svědectvím* počínaje přes římské *Listy* až k americkým *Proměnám*.

Když mluvíme o českých spolupracovnících *Kultury*, nesmíme zapomenout na Jiřího Lederera, polonofila, zakladatele Skupiny spolupráce Čechů, Poláků a Slováků, která „si klade za úlohu ničím neomezenou spolupráci jak s organizacemi, tak s jednotlivými představiteli všech tří národů a bude se snažit získávat spolupracovníky v zemích Evropy a v Americe. V budoucnosti také plánuje spolupracovat s představiteli jiných národů východní Evropy. Svou činností skupina chce mít vliv na exulanty, na společnost doma a na Západ. Chce také pořádat odborná setkání představitelů všech tří exilů“ (Lederer 1983: 128). Ledererovo úmrtí v roce 1983 bylo redakcí *Kultury* přijato s velkým zármutkem a jemu věnovaný vzpomínkový článek zdůrazňoval, že Polsko přišlo o velkého znalce Československa a Polska a mluvčího spolupráce všech tří národů.

O zájmu o českou nezávislou kulturu může svědčit také rozhovor A. Pędzioła s kustodem Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury v Hanoveru Vilémem Prečanem. Kromě rozsáhlého

referátu o činnosti střediska autor povzbuzuje Poláky ke kontaktům a zdůrazňuje, že Vilém Prečan dobře mluví polsky.

Zvláštní rubrikou byla v *Kultuře* od jejího začátku rubrika literární, v níž se objevovaly kritiky především polských a Polska se týkajících knih. České akcenty v ní nejsou příliš početné – nalezneme zde například pojednání o knize *Mé Polsko* Jiřího Lederera (Mianowicz 1983: 12) a rozsáhlý, velice příznivý článek polského spisovatele Włodzimierze Odojewského o Jaroslavu Seifertovi, napsaný po udělení Nobelovy ceny (Odojewski 1984: 12). Z obsáhlejších článků stojí za zmínku dvě studie. Po přeložení *Příběhů inženýra lidských duší* do angličtiny otiskuje *Kultura* nadšenou kritiku Jerzyho R. Krzyżanowského, jenž obdivuje Škvoreckého mistrovství a zároveň lituje, že román asi brzy do polštiny přeložen nebude, přičemž jeho lítost je o to větší, že „by stačilo změnit jména Novák a Máslo na Nowak a Maslo a mohli bychom v knize českého spisovatele poznat každou polskou exilovou společnost, ukázanou zde jistě ne hůře, než by to dovedli Gombrowicz spojený s Mrožkem“ (Krzyżanowski 1985: 126). Kritik si všímá smutku vyhnance vystupujícího ze sebeironie společné snad všem emigrantům a zpochybňuje autorovo přesvědčení, že píše do prázdna: „i přes významný pohled spisovatele rozumíme, možná my jediní opravdu rozumíme všemu, o čem tak moudře a vtipně vypráví svůj krásný příběh“ (*ibid.*: 127).

Na stránkách *Kultury* nemohl samozřejmě chybět ani Milan Kundera – rozbor jeho tvorby do roku 1985, to jest do *Nesnesitelné lehkosti bytí*, provádí v článku „Lidé a pojmy“ kritička a překladatelka polské literatury do dánštiny Janina Katz Hewetson. Autorka považuje Kunderu za jednoho z mála současných spisovatelů, který úspěšně „dovede konfrontovat své hrdiny s dějinami“ (Katz Hewetson 1985: 135). Polemizuje také s názory západních kritiků, že Kundera umí psát jediné o svých krajanech a představitelé Západu jsou vždy karikaturami: „Grotesknost reprezentantů Západu, tak ostře kontrastována s mnohostrannými studii exulantů (neboli prostě Čechů), je naprosto vědomá. Kundera je zbavuje realistické dimenze, nechává je existovat jediné díky jejich typičnosti a hlouposti“ (*ibid.*: 132).

Je do jisté míry paradox, že špičková česká exilová literatura se dostávala do rukou polských kritiků jen díky překladům do západních

jazyků. Snad proto v *Kultuře* chybí rozborby tvorby jiných autorů, kteří nebyli překládáni, což také svědčí o tom, že polští bohemisté se exilovou literaturou zabývali neradi, a příčinou nemohla být jen ztížená dostupnost této literatury, protože pašování zakázaných knih do Polska vždy bylo snadnější než do Čech.

Samozřejmě *Kultura* nebyla jediným polským exulantským časopisem a nejen ona si všimla existence české nezávislé literatury. V roce 1977 v Londýně vznikl literární čtvrtletník *Puls*, který již v prvním čísle otiskuje eseje Kundery, tiskne texty Škvoreckého a Havla. Také od roku 1982 v Paříži vycházející *Zeszyty Literackie* publikují texty Havla, Škvoreckého, Vaculíka (úryvky z *Českého snáře*), Petra Krále nebo Sylvie Richterové. Jacek Baluch (2001: VII) v antologii českého eseje píše: „V disidentských kruzích [...] přišla jistá móda na Čechy. [...] Stále mám v paměti žádosti tehdejších vydavatelů, začínající tvrzením, že hodlají vydávat nový samizdatový časopis a chtěli by v něm tisknou *něco českého*.“ Jedině pařížská *Kultura* však věnovala pozornost české kultuře a literatuře soustavně, upozorňovala na rozdíly mezi polskou a českou mentalitou, staršími a nejnovějšími dějinami, kladla důraz na informace mnohdy základní, ale umožňující vytvoření si pohledu na celek. Jak tvrdí Edward Mozejko (2000: 58): „Autoři *Kultury* revidovali zakořeněné předsudky, animozity, konflikty a poukazovali na nesmysl krvavých válek a bitev. Tím způsobem *Kultura* ukazovala cestu nové vizi střední Evropy, založené nikoliv na ideologických předpokladech panslavismu, slovanofilství nebo komunismu, ale na myšlence nezávislé, samostatné státnosti těchto národů.“ Eseje Klatovského, Hejla nebo Michnika polskému čtenáři poskytovaly možnost sledovat celý proces vzniku české nezávislé kultury a pozorovat její proměny. Giedroycovým hlavním cílem – to on rozhodoval o každém textu, který byl v časopisu zveřejněn – bylo vzájemně oba národy přiblížit a skrze vzájemné pochopení zrušit bariéry.

Prameny:

- BALUCH, Jacek – 2001 „Předmluva“, in *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju* (Kraków: Universitas)
- GIEDROYC, Jerzy – 1980 „Komentarz“, *Kultura*, č. 3, s. 80

- HEJL, Vilém – 1979a „Praga, kontrreformacja i reformacja”, *Kultura*, č. 3, s. 79–90
- 1979b „Czechosłowacka prasa emigracyjna”, *Kultura*, č. 12, s. 81–85
- KATZ HEWETSON, Janina – 1985 „Ludzie i pojęcia. O powieściach Milana Kundery”, *Kultura*, č. 7–8, s. 177–183
- KLATOVSKÝ, Karel [MĚŠŤAN, Antonín] – 1973 „Czeskie i słowackie nowości wydawnicze”, *Kultura*, č. 12, s. 120–125
- 1977 „Czesi i Słowacy w latach 1975–1976”, *Kultura*, č. 4, s. 127–134
- KRZYŻANOWSKI, Jerzy R. – 1985 „Wielki kpiarz Josef Škvorecký”, *Kultura*, č. 4, s. 123–127
- LEDERER, Jiří – 1983 „Współpraca czesko-polsko-słowacka”, *Kultura*, č. 5, s. 128–129
- LEWANDOWSKI, Józef – 1975 „Memorial Vaclava Havla”, *Kultura*, č. 12, s. 80–88
- MIANOWICZ, Tomasz – 1983 „Jiri Lederer”, *Kultura*, č. 12, s. 130–132
- ODOJEWSKI, Włodzimierz – 1984 „Jaroslav Seifert”, *Kultura*, č. 12, s. 101–105

Literatura:

- DANILEWICZ ZIELIŃSKA, Maria – 1992 *Szkice o literaturze emigracyjnej* (Wrocław: Ossolineum)
- KOWALSKA-PASZT, Izabela – 1997 „Aleksander Solżenicyn w opinii Kultury paryskiej” in *Aleksander Solżenicyn i Polska* (Poznań: Wydawnictwo UAM), s. 134–143
- MOŻEJKO, Edward – 2000 „Problematyka słowiańska na łamach paryskiej *Kultury*’: pierwsze dziesięciolecie 1947–1957”, in Barbara Czapik-Lityńska – Zdzisław Darasz (eds.): *Studia z historii i literatury Słowian* (Katowice: Wydawnictwo UŚ), s. 47–59

Vzpomínková tvorba jakožto literatura zachycující dojmy, zkušenosti a události dostává zvláštní ráz v případě lidí s neobvyklými životními osudy, v nichž se osobní dějiny prolínají s tzv. „velkou“ historií a stávají se tak svědectvím doby. Toto se týká i velké části z více než půl milionu Čechů poznamenaných událostmi po druhé světové válce, kteří odcházeli z domova jak po komunistickém puči v roce 1948, tak po vpádu vojsk Varšavské smlouvy. Nepřehlédnutelná je však skutečnost, že vzpomínky poúnorových exulantů vyšly knižně teprve v letech sedmdesátých a osmdesátých, což mohlo být důsledkem přesvědčení poúnorové emigrace, že exil je jen krátkodobý a brzy se budou moci vrátit domů. Bez ohledu na dobu vzniku však všechny vzpomínky pomáhají doplnit obraz poválečných dějin Československa, jenž je značně vzdálený dobové komunistické propagandě. Exil nejenže poskytoval možnost otevřeně se vyjadřovat o tom, co bylo doma zakázané, ale vytvářel pocit jisté povinnosti vůči národu, který by konečně měl poznat pravdu. A nejen vlastnímu národu: Ivan Binar v přednášce na shromáždění Opus Bonum roku 1987 definuje poslání spisovatele v exilu takto: „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“ (Binar 1987: 5).

Vedle literatury faktu, která z pochopitelných důvodů byla v posrpnovém exilu dosti frekventovaná, doplňovala mezery v oficiálních dějinách Československa memoárová literatura autorů různých povolání. Nechyběli mezi nimi politikové jako například Edvard Beneš, Eduard Táborský, Ota Šik či František Moravec, ani vědci, literáti a literární kritikové jako Bedřich Fučík, Jiří Kolář nebo Egon Hostovský. Zvláštní skupinu tvoří herci a umělci, jejichž paměti se vždy – nejen v exilu – těšily oblibě mezi čtenáři, a tak zde své vzpomínky publikovali mimo jiné Jára

Kohout, Adina Mandlová, Lída Baarová, Jiří Pravda, Jaroslav Válek, Kamil Běhounek nebo Jiří Traxler. Výčet jmen autorů memoárů by se mohl táhnout donekonečna, já se však ve svém příspěvku omezím jen na ty autory a knihy, jimž se dostalo většího ohlasu u emigrační kritiky nebo podnítily plodné diskuse. Pro dnešního čtenáře se tak tato memoárová literatura stává dvojím svědectvím: jak o době popisované autorem, tak o náladách, názorech a žebříčku hodnot českého exilu.

Jedním z žánrů, který je v každé exilové literatuře zastoupen hojně, jsou svědectví z věznic a koncentračních táborů. Tento žánr, jenž v polské literární terminologii dostal i vlastní název – *lágrová literatura* – a který se objevil po druhé světové válce, byl z počátku obžalobou německého nacismu a mnohdy otřesným svědectvím o zločinech proti lidstvu. Brzy se však v zemích ovládaných totalitní mocí, zvláště v Sovětském svazu a Československu, stal obžalobou vlastní, domácí komunistické justice. Vzpomínky z oficiálně neexistujících koncentračních táborů však mohly být zveřejňovány jen po krátkou dobu během roku 1968, brzy na to se tento žánr dostal na index. Není proto náhodou, že již v roce 1970 vydal jeden z politických vězňů Jaroslav Brodský, zakladatel Klubu bývalých politických vězňů K 231 z roku 1968, v kanadském Torontu vlastním nákladem knihu *Řešení Gama*, v níž popisuje své zážitky z koncentračních táborů, kde strávil deset let jakožto oběť jednoho z četných politických procesů v padesátých letech. Autor provází čtenáře od okamžiku svého zatčení přes vyšetřování a nesmyslnou obžalobu z protistátní činnosti, tábory na Jáchymovsku, Příbramsku a Leopoldově až do doby šedesátých let, která vrcholí pražským jarem. Plné ironie a sarkasmu jsou Brodského vzpomínky, vlastně postřehové črty úsečně vypovídající o životě v uranových dolech: „Pracoval jsem nějaký čas na povrchu a rozbíjel kladívkem uranovou rudu a vkládal holýma rukama do bedniček Via Rosiia. Jedli jsme chléb od rudy zašpiňený a s nadšením četli projevy soudruha Kuzněcova o tom, že lidstvo musí něco udělat proti škodlivému účinku radiace“ (Brodský 1970: 67). Brodský se záhy od čtenářů dočkal přezdívky „český Solženicyn“, jeho vzpomínky během několika měsíců vyšly ve čtyřech českých vydáních, posléze vyšly v překladech v Anglii, Nizozemsku, Kanadě a Rakousku a kanadská stanice CBC podle knihy natočila rozhlasovou hru *Cycle of*

Revenge (Kruh pomsty). Pozoruhodně na Brodského knihu reagovala exilová kritika. Řešení *Gama* vděčilo za svou popularitu nejen tématu, ale i svým literárním kvalitám, přesto se pozornost časopisů soustředila především na politické vyznění knihy. Brodský totiž líčil, jak vězňové doufali v pomoc Spojených států a utěšovali se, že „Amerika to tak ne nechá“. V měsíčníku *Národní politika* vydávaném v Mnichově komentuje Jiří Veselý (1971: 6) tyto odstavce takto: „Jakkoli se to politickým znalcům a pozorovatelům může zdát naivní, je to pravda a je to zároveň zrcadlo nastavené statečně a oprávněně americkému čtenáři, který se stále více přiklání k liberalistickým koncepcím a jeho vlastní duševní klid ho zajímá víc než existence národů komunismem porobených.“ Veselý také referuje o diskusi, která se rozpoutala na stránkách *Amerických listů* ohledně pochopení Brodského knihy jejím recenzentem Brunem Černým jako výzvy k nekompromisnímu boji proti komunismu. Proti takovému názoru se ohradil redaktor časopisu František Švehla a podotkl, že i s marxistickými liberály je nutno spolupracovat. Veselý celou diskusi shrnuje takto: „Ani bych se nedivil, kdyby i po vynikajících úspěších na ni liberální křídlo naší emigrace zanevřelo“ (Veselý 1971: 6). Teprve v prvním oficiálním českém vydání knihy bylo však jednoznačně zdůrazněno: „Brodský nikdy neřekl, že dobrý komunista je jen mrtvý komunista, a jestliže nějaký dobrý komunista přesto žije, pak je mu nutno utrhnout nohu a toho špatného s ní utlouci. Ctil Komenského a hlasitě se distancoval od lidí, které tohle napadlo“ (Drozd 1990: 8). Obdobně byla prismatem politiky čtena sbírka vzpomínkových lágrových povídek Josefa J. Staňka² *Potrestaní*, kniha po literární stránce nepřilíš zdařilá (což podotýká Jaroslav Dresler v kritice na stránkách přílohy *Českého slova Zvon*: „[...] dobré úmysly nedělají ještě krásnou literaturu... Jakmile se však autor pokouší fabulovat a napodobuje jiné žánry, třeba detektivku, jeho realismus se lomí, postavy jsou nepřesvědčivé, ba až papírové a po stránce slohové je to literární kolportáž.“ – Dresler 1976: 9), ale opět čtená především jako politická výzva: „Staněk nemluví přímo o politice, ale jeho kniha je obžalobou komunismu a jeho třídní msty i jeho justice a tajné policie, bez které by se tento režim menšiny

² Ačkoliv kniha byla vydána v exilu, samotný autor neemigroval.

nad demokratickou většinou národa nikdy neudržel" (Kratochvíl 1976: 4). Mezi lágovou literaturu se řadí i další sbírka povídek Oty Rambouska *Krochnu s sebou* – cyklus vyprávění o agentech-chodcích zajišťujících spojení mezi zahraničím a domácím protikomunistickým odbojem. Obdobně jako Brodský píše Rambousek s humorem, občas i šibeničným, o sobě i jiných vězňích, přičemž příběhy jsou to mnohdy absurdní, tragikomické nebo naopak vypovídající o hrdinství na hranici lidských možností. Anastáz Opasek (1980: 4) knihu charakterizoval slovy: „Některá vyprávění jsou vpravdě otřesná, ale něco s těmi, kdo vyrostli jaksi mimo, i když často nezaviněně, protože např. žili v cizině, musí otřást, nechceme-li shnit při dobrém bydle a takřka bez vzpomínky a tím více bez účinného soucitu s domovem.“ Kritika se nicméně vůbec nepozastavila nad vysokou literární hodnotou Rambouskova díla a to se naopak stalo záminkou pro úvahy o nutnosti stálého boje. Vladimír Krajina ve své poznámce k vydání knihy jejímu obsahu nevěnuje téměř žádnou pozornost, ale využívá příležitosti vyjádřit se k něčemu zcela jinému, což dosvědčují následující slova: „Z Rambouskovy knihy se dovídáme, jak těžké a nad jiné nebezpečné práci se vystavuje právě hlavní původce Petice 78. Sovětská armáda musí odtáhnout z Československa, budou-li snad už ne ani komunisté, ale Rusové chtít ze svých snah odstranit carskou potupnou imperialistickou náplň, jejímž hanlivým nátěrem komunisté tak rádi častují svoje demokratické odpůrce“ (Krajina 1980: 5).

K pozoruhodným dílům s vězeňskou tematikou patří i vzpomínky Dagmary Šimkové *Byly jsme tam taky*, a to především proto, že to je kniha o ženách, „kontrapunkticky doplňující řadu literárních výpovědí, svědectví či románových zpracování života politických vězňů, jejichž autory byli doposud výhradně muži“ (Řehoř 1981: 31). Vzpomínky Šimkové připomínají spíš deník zaznamenávající každodenní činnosti vězeňkyň, které se i v extrémních situacích snaží zachovat si špetku ženské důstojnosti: „Co s vlasy? Nesmíme mít ani sponku, ani tkaničku na zavázání. Před večerkou začne obřad natáčení vlasů. Rozdělujeme prsty vlasy na malé pramínky, vážeme uzlíček po uzlíčku. Už nemáme vlasy jako cezené nudle. Je z toho fantastický účes. Něco mezi *femme fatale* Gustava Klimta a afrostylem. Pěstujeme si kadeře. Ožívá v nich iluze nepošlapaného ženství“ (Šimková 1980: 28). Kniha Šimkové, stejně

jako Brodského a Rambouska, je vtipná a úsměvná, což vysvětluje sama autorka: „Už dávno víme, že každá situace má v sobě element komična. Protože jsme to komické hledaly a dokázaly vidět, přežily jsme“ (*ibid.*: 34). Všechny čtyři vzpomínkové knihy mají společnou nejen tematiku, ale dokonce občas popisují obdobné, ne-li stejné situace a příběhy. Je nicméně pozoruhodné, že exilová kritika v nich chtěla vidět jen svědectví doby a výzvu k boji proti komunismu³ a nepozastavila se nad psychologií vězňů a jejich osobními zážitky, například hledání útočiště ve víře nebo výuce cizích jazyků, což popisují jak Šimková, tak Brodský, nevěnovala pozornost jistě zajímavým popisům vztahů mezi vězni politickými a „obyčejnými“, nalézání svobody vnitřní a ne vnější – toto všechno jsou sice zkušenosti společné všem vězňům lágrů a koncentračních táborů, ale to samo je přece nečiní méně hodnotnými, protože pokaždé je každý vězeň objevoval sám pro sebe.

Neméně udivuje i přístup exilové kritiky k bývalým komunistům, kteří se po roce 1968 rozhodli emigrovat. V roce 1982 bývalý „voják revoluce“ Ota Hromádka v nakladatelství Škvoreckých vydal knihu *Jak se kalila voda*. Pavel Rehoř (1983: 27) k samotné knize neměl větší výhrady, projevil je ale vůči samotnému autorovi: „Jako mnozí komunisté, kteří se na stará kolena cítí spíše demokraty, trpí i Hromádka částečnou amnesií, a nevzpomíná si právě na ty chvíle, kdy byl ve funkcích. Čtenáři bude zvláště chybět účet za léta 1945–49, kdy zřejmě s. Hromádka pomáhal usilovně budovat socialismus v Československu.“ Autora hájil Anastáz Opasek: „Jistě, že je v ní mnoho paradoxů, je to však odvážná výpověď kovaného soudruha, který nyní mluví pravdu zbavenou stranické lži. Jen jsem se divil, že posuzovatelé, kritici nebo odsuzovatelé *Paměti Václava Černého*, který psal z pozice socialisty, si bedlivě nevšimli Hromádkovy knihy, která je, myslím, upřímnou, nefalšovanou a ne svatokrádežnou zповědí komunisty, který prošel peklem komunistické inkvizice, odvážil se plně odhalit lež a přetvářku a měl odvahu to vše zavrhnout a zatratit

³ Například Vojtěch N. Duben v měsíčníku *České slovo* psal: „Brodského kniha by měla být jen začátkem zahraničních svědectví a připomínek těm, kdo dnes v Československu vládnou (a mnozí z nich mají na svědomí bestialnost stalinského období), že oběti padesátých let byli nakonec i katové“ (Duben 1970: 4).

bez ohledu na své okolí" (Opasek 1985: 6). Hromádkova komunistická minulost však byla pro mnoho kritiků podstatnější. Udivuje také ohlas na vzpomínky Františka Janoucha *Ne, nestěžuj si* s podtitulem *Malá normalizační mozaika*, který výborně vystihuje obsah knihy. Janouch se totiž do exilu rozhodl odejít až v roce 1974, tudíž zažil normalizační politiku československé vlády na vlastní kůži – byl propuštěn ze zaměstnání a i přes světovou proslulost coby fyzik byl nucen žít se překlady. Pro exulanty z roku 1968 byly Janouchovy vzpomínky skvělým příkladem toho, co se odehrává doma, tím spíše, že se autor neomezuje jen na vlastní zkušenosti a s talentem vnímavého pozorovatele zaznamenává četné epizody vytvářející právě onu „normalizační mozaiku“. Podivuhodná je tvrdohlavost, s níž chce Janouch každým svým činem dokázat (a snad i uvěřit), že Československo sedmdesátých let je stále stát, kde funguje právo a demokracie – píše dopisy, odvolání, dožaduje se logického vysvětlení různých rozhodnutí od představitelů moci. Vyjadřuje urputné přesvědčení, že když bude stejným způsobem jednat více občanů, donutí to vládu k reakci. Odráží se v tom postoj blízký spíše havlovské moci bezmocných než přesvědčení o vlastní výjimečnosti. Ale kritika si slovy Milana Uhdeho takový postoj zase vysvětlila po svém: „Stěžovat si státním institucím je příznak, který prozrazuje někdejšího prominenta. [...] Ale že kdysi byl prominent, to jeho normalizační mozaika sděluje každým svým střípkem“ (Uhde 1987: 20). I když Uhde pak vysvětluje, že pojem „prominentství“ ve vztahu k Janouchovi nemyslí úplně ve zlém, zase se tu objevuje názor, že dílo by mělo být čteno skrze autorovu osobnost. S obdobnými reakcemi se střetl memoárový román *Kde je zakopán pes* Pavla Kohouta. Uštěpačné poznámky o politických názorech autora korespondují s očekáváními exilového čtenáře, jehož mentalitu snad nejlépe vystihl Antonín J. Liehm (1981: 2), když v článku „Kulturní funkce exilu“ píše: „V exilu je situace jiná. Přehradý, nedůvěra, nenávisti trvají, ba dokonce se prohlubují, lidé vám snadněji řeknou, kdo byl kdo, než kdo je kdo, znají daleko líp jeho kádrový materiál než jeho práci za, řekněme, poslední čtvrt století. [...] Situace v exilu je většinou ve vztahu k zemi, z níž jsme odešli, naopak situace mrtvá, nehybná. Staré rány se nehojí, ale bolí stále víc, emoce se nepřekonávají, předsudky sílí.“ Nicméně bývalému komunistovi Luďkovi Pachmanovi,

který ani ve vzpomínkách netají své počáteční nadšení pro marxleninismus – „Jenže my na to nemysleli a v extázi recitovali o revoluci, sociální spravedlnosti, vládoucí dělnické třídě“ (Pachman 1974: 69) —, kritika trapnou minulost prominula, čímž sobě navzdory dokázala, že i mezi komunisty jsou „rovni a rovnější“. Pro Pachmana hovořila skutečnost, že byl v roce 1969 vězněn za podepsání „Manifestu deseti bodů“ – u Khousta byl podpis Charty 77 patrně málo.

Velký skandál vyvolaly dvě knihy bývalých českých špiónů, kteří po roce 1968 – oba za dramatických okolností – přeběhli na druhou stranu. Josef Frolík vydal v roce 1979 vzpomínky *Špión vypovídá*, jakkoli výraz „vzpomínky“ není úplně přesný, neboť jde spíš o výčet a krátký popis několika desítek akcí tajných služeb, jichž se mnohdy autor sám vůbec neúčastnil. Jak kritika, tak Frolíkův pracovní kolega Ladislav Bittman vyjádřili pochybnosti o věrohodnosti popisovaných akcí, což Bittman shrnuje v doslovu ke své knize: „Frolíkovy paměti obsahují mnohé cenné informace a podrobnosti o cílech a pracovní metodice čs. Státní bezpečnosti. Frolík se však také pouští do dalekosáhlých úvah a výpovědí o operacích a agentech, o kterých pouze někdy něco od někoho někde slyšel“ (Bittman 1981: 236). A Dresler (1979: 4) k tomu dodává: „Vzpomínky zpravodajců mají společný rys: Převážná většina faktů, o nichž pojednávají, je nekontrolovatelná. Když se však podíváme na to, co lze kontrolovat, nacházíme v nich jednu věcnou chybu. [...] Jestliže jsou chyby v reáliích, můžeme pak brát jen s velkou rezervou všechna ostatní tvrzení.“ Po roce 1989 se námitky ukázaly jako oprávněné, což ukázal ředitel archivní a spisové služby ministerstva vnitra Jan Frolík⁴ v článku „Falešná optika svazků aneb Hájek z Libočan naší doby“. Ale zase se dostalo na autora samotného, jehož osobnost Jaroslav Strnad (1979: 18) komentuje: „Samozřejmě je teď autor demokrat až do morku kosti, téměř vždycky ostatně býval. [...] Frolíkovy paměti obsahují mnoho údajů, z nichž vyplývá, že estébáci jsou nejen bezohlední a suroví, ale i omezení, ochlastové a podvodníci. Po přečtení knihy se zdá, jakoby jediným poctivcem, slušným a charakterním, byl právě Josef Frolík.“ Zpochybnil také samotné vydání knihy: „Je otázka, kam až může

4 Shoda příjmení je náhodná.

jít komerční prospěch na úkor morálky nejen politické, ale i ryze etické. Mají exulanti odpustit i kajícím se estébákům, mají je přitisknout na svá prsa, říci „odpusťme si, co jsme si“, za cenné informace?“ (*ibid.*: 19). Jen na okraj – v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem vyšla Frolíková kniha celkem čtyřikrát.

Velkou diskusi vyvolala vzpomínková kniha *Špionážní oprátky* (1981) Ladislava Bittmana, světového odborníka na problematiku mezinárodní dezinformace. V recenzi anonymního kritika se opět dostala do popředí autorova minulost: „Do očí bijící je jakákoliv absence zamýšlení, sebezpytu, lidské morálky. Je to zápis hyény, která parazituje na slabých kusech, hubí je a živí se jejich zdechlinami“ (-ka- 1984: 22). Odsouzeni byli ale i čtenáři, kteří v četbě takových knih nacházejí oblibu: „Nedovedu si představit, že by třeba Solženicyn vydal paměti Jurije Vladimiroviče Andropova pro to, že by z nich vytěžil peníze na jiné knihy. Je také nepravděpodobné, že by to Andropovovo doznání kupovali tak houfně Rusové a Ukrajinci v exilu. Ale asi je jejich exil utvořen jinak než český a slovenský, vzal si s sebou do ciziny páteř, kdežto někteří političtí uprchlíci z ČSSR tuto podstatnou část lidské osobnosti nechali Husákovi“ (Řehoř 1982a: 30). Vydání knihy hájil Ota Ulč, který ji doporučil nakladatelství 68 Publishers, a vysvětloval, že kritika by měla být objektivní: „Knihy zřejmě musí být prodejné. Jinak bychom všichni rychle donakladatelovali. A jde nám o to, aby to byly dobré knihy. Tím se dostáváme na hřiště, kde se patrně budeme okopávat. Je ‚dobrost‘ knihy podmíněna ‚dobrostí‘ autora? Céline, Hašek, Ezra Pound – byli ti snad ctností?“ (Ulč 1982: 41). Charakteristická je pak odpověď Pavla Řehoře, který cituje Václava Černého: „Veliké kulturní osobnosti a vysoké hodnoty rostou výhradně z čistého a svobodmilovného charakteru,“ načež dodává: „České vydání nepomůže nikomu, věci jsou známé, ale ovšem zvýší obrat nakladatelství, senzace se prodává. Nejzákladnější morálka exulanta pláče přitom v koutě“ (Řehoř 1982b: 42).

Dnešní nezaujatý čtenář se na základě těchto několika příkladů nemůže zbavit dojmu, že velká část exilové kritiky literaturu chápala utilitárně, chtěla v ní vidět pokračování buditelské práce a v autorech vychovatele exilové společnosti. Větší význam přikládala autorovým názorům než kvalitě díla. Od bývalých komunistů očekávala vysvětlení,

omluvu, sebekritiku a neobjektivní zpověď, která je základem a podstatou vzpomínek. Heslo „pravda nade vše“ tak nejednou vedlo ke kladnému přijímání knih, jejichž nejen literární, ale i dějepisná hodnota byly podprůměrné – jako příklad zde může posloužit historicky pochybné dílo Oldřicha Pelce *Parašutisté v akci* (1987) nebo stylizované vzpomínky Emmy Jarošové *Odezva invase v rakouském uprchlickém táboře* (1979), které nadšeně komentoval Jan Dočkálek: „Sledujeme-li pozorně včasné a přesné zachycení všeho, co souviselo s jednotlivými událostmi – hlavně pak s násilnou invasí Československa armádami tzv. Varšavského paktu – musíme přiznat, že právě v ‚Odezvě invase‘ bylo pero Emmy Jarošové nesmírně důležitou zbraní proti případným pozdějším lžím a bezohledným tvrzením pravého opaku. Ano, její pero stalo se pomocníkem historie, hlasatelem pravdy a zastáncem pravdy“ (Dočkálek 1979: 88). Četba knihy samotné přitom nepatří k literárním zážitkům, jedná se totiž o emfaticky napsané, ideologickými nárazkami prosycené a dost naivní postřehy. Exilová kritika ráda obviňovala jak čtenáře, že si nic nedělají z výchovné činnosti kritiky a kupují čtivé, ale ne vlastenecky založené knihy, tak nakladatele, že přihlížejí především ke komerčnosti vydávaných knih, což se týkalo i případu Janoucha, jehož knihu odmítlo vydat nakladatelství 68 Publishers údajně pro nedostatečný komerční rozměr. Josef Škvorecký toto nařčení odmítl a na stránkách *Obrysu* vysvětlil, že vydává knihy podle toho, zda patří do jedné ze tří kategorií: „1) Ty, v jejichž umělecké, historické nebo lidské hodnoty osobně věřím, a které vydáváme bez ohledu na očekávanou prodejnost, někdy se značným rizikem, protože často jde o tituly výrobně velmi nákladné a bez velkých vyhlídek, že půjdou na odbyt. Jsou to jednak první knihy autorů dosud neznámých, knihy literárněvědné, sbírky dopisů apod. 2) Ty, u nichž předpokládám, že se budou prodávat dobře, přinesou zisk, a ten zaplatí eventuální ztráty knih kategorie 1. Různé detektivky apod. 3) Ty, které spojují obojí kritéria. Knihy dobrých a přitom populárních autorů, jako je třeba Kundera“ (Škvorecký 1985: 23).

Nebýt ovšem oné „komerčnosti“ exilových nakladatelství, česká literatura by dnes nepochybně byla chudší o pár desítek knih, které svou hodnotou dokázaly, že česká literatura po roce 1968 neupadla do další „doby temna“, nýbrž se odstěhovala do exilu.

Prameny:

- ka- – 1984 „Obrátky špionážní a jiné“, *Obrys* 4, č. 4, s. 22
- BINAR, Ivan – 1987 „Poslání spisovatele v exilu“, *České slovo* 32, č. 11, s. 5
- BITTMAN, Ladislav – 1981 *Špionážní oprátky* (Toronto: 68 Publishers)
- BRODSKÝ, Josef – 1970 *Řešení gama* (Toronto: 68 Publishers)
- DOČKÁLEK, Jan – 1979 „Předmluva“, in Emma Jarošová: *Ohlasy invase v rakouském uprchlickém táboře* (New York: Hlas-Voice), s. 87–88
- DRESLER, Jaroslav – 1976 „Z nové české prózy“, *Národní politika* 8, č. 7, s. 3
- 1979 „Kniha o Státní bezpečnosti“, *Národní politika* 11, č. 7–8, příloha *Zvon*, s. 5
- DROZD, Miroslav – 1990 „Co v knize nebylo“, in Jaroslav Brodský: *Řešení gama* (Praha: Lidové noviny)
- DUBEN, Vojtěch N. – 1970 „Řešení gama“, *České slovo* 16, č. 10, s. 4
- FROLÍK, Jan – 1995 „Falešná optika svazků aneb Hájek z Libočan naší doby“, *Dějiny a současnost* 15, č. 5, s. 53–54
- FROLÍK, Josef – 1979 *Špión vypovídá* (Kolín nad Rýnem: Index)
- HROMÁDKO, Ota – 1982 *Jak se kalila voda* (Toronto: 68 Publishers)
- JANOUGH, František – 1985 *Ne, nestěžuji si. Malá normalizační mozaika* (Kolín nad Rýnem: Index)
- JAROŠOVÁ, Emma – 1979 *Odezva invase v rakouském uprchlickém táboře* (New York: Hlas-Voice)
- KOHOUT, Pavel – 1987 *Kde je zakopán pes. Memoáromán* (Kolín nad Rýnem: Index)
- KRAJINA, Vladimír – 1978 „Ota Rambousek, Krochnu s sebou“, *České slovo* 24, č. 10, s. 5
- KRATOCHVIL, Antonín – 1976 „Svědectví z komunistického podsvětí“, *České slovo* 21, č. 6, s. 4

- LIEHM, Antonín J. – 1981 „Kulturní funkce exilu“, *Obrys* 1, č. 2, s. 2
- OPASEK, Anastáz – 1980 „Redakci došlo“, *Nový život* 32, č. 4, s. 75
- 1985 „Čtenářská anketa 1984“, *České slovo* 30, č. 2, s. 6
- PELC, Oldřich – 1987 *Parašutisté v akci. Vzpomínky a úvahy* (Mnichov: Edice Národní politiky)
- RAMBOUSEK, Ota – 1978 *Krochnu s sebou* (Toronto: 68 Publishers)
- ŘEHOŘ, Pavel – 1981 „Z nových knih“, *Zpravodaj* 14, č. 1, s. 31
- 1982a „Sloupek Pavla Řehoře“, *Zpravodaj* 15, č. 3, s. 30
- 1982b „Pavel Řehoř odpovídá“, *Zpravodaj* 15, č. 7–8, s. 42
- 1983 „Sloupek Pavla Řehoře“, *Zpravodaj* 16, č. 6, s. 27
- STANĚK, Josef J. – 1976 *Potrestaní* (Mnichov: CCC Haarlem)
- STRNAD, Jaroslav – 1979 „Otázka proporce“, *Zpravodaj* 12, č. 7–8, s. 18–19
- ŠIMKOVÁ, Dagmar – 1980 *Byly jsme tam taky* (Toronto: 68 Publishers)
- ŠKVORECKÝ, Josef – 1985 „O komerčnosti“, *Obrys* 5, č. 3, s. 23
- UHDE, Milan – 1987 „Otázka talentu“, *Obrys* 7, č. 1, s. 20
- ULČ, Ota – 1982 „Z redakční pošty“, *Zpravodaj* 15, č. 7–8, s. 41
- VESELÝ, Jiří – 1971 „Boj o genia“, *Národní politika* 3, č. 1, s. 6

4 METAFORA ROKU 1968 V EXILOVÝCH PRÓZÁCH JIŘÍHO KLOBOUKA A KARLA SRPNA

V esejích *Potíže s dějinami* Josef Kroutvor (1990: 134) poznamenává, že dějiny, které tak málo znamenají v běžném životě, se právě v exilu na jednu stávají důležitým životním problémem, duševním mostem nad propastí času. Člověk začíná dějiny chápat nikoliv jako řadu vnějších událostí, ale projektuje je dovnitř.

Téma roku 1968 se v exilové literatuře objevuje v různých podobách: jak v dokumentech, tak v politologických rozbořech a memoárech – námátkou uveďme *Osmášedesátý* Petra Pitharta nebo *Naděje a zklamání. Pražské jaro 1968* Jiřího Vančury. Námětem mých úvah zde není literatura faktu, nýbrž dvě projekce, které vyústily do uměleckého vyjádření zážitků a reflexí autorů, pro něž se rok 1968, a zvláště vpád vojsk Varšavské smlouvy, stal traumatem, s nímž se vyrovnávali metaforicky – Jiřího Klobouka a Karla Srpna, což je pseudonym Karla Jánského.

Než Jiří Klobouk odešel v roce 1968 do Kanady, byl již autorem dvou rozhlasových her *Dva někdy někde* (1963) a *Erupce* (1968) a hry *Houpací křeslo* (1965) napsané pro Československou televizi. V roce 1979 vyšla v curyšském nakladatelství Konfrontace sbírka Kloboukových povídek *Návrat domů*. Její název, jak vzpomíná samotný autor, odrážel nutnost přetrhnout pupeční šňůru, jež jej stále spojovala s domovem (Pokorný 1993: 22). Pochmurné, depresivní ladění próz je důkazem, že tento proces byl bolestivý a stejně traumatický jako zážitky z domova.

Zkušenosti kameramana Československé televize, který odešel do exilu poté, co mu vedení v roce 1968 nařídilo natočit rozhovor se sovětským vojákem, se v titulní povídce transformují do jednání hrdiny, jenž po návratu domů nachází celou svou rodinu vyvražděnou pavoukem nadále se skrývajícím v koutě světnice. Pomsta je rafinovaná: hrdina spolkně jed a nechá se pavoukem sníst. I přes čitelnou symboliku vystupuje v próze do popředí pocit úzkosti a vědomí, že neštěstí je dokonáno a pomsta neodčiní zlo spáchané vetřelcem, pro nějž neplatí něžná pravidla chování: „Uvnitř jsem pro tmu už kočku nespátlil, pouze divoce

se lesknoucí oči vetřelce. Rozhodl jsem se, že si budu počínat se vši rozhodností: ‚Táhněte‘, řekl jsem. ‚Vraťte se, odkud jste přišel.‘ Pavouk se nepohnul” (Klobouk 1979: 68).

V Kloboukově próze upoutává pozornost expresivnost a působivost kreslených scén, které se díky přesnosti popisu zdají být obrazy vyčnívajícími z textu. Takových plastických maleb je plná povídka „Nancy”, jejíž hrdinka je emigrantka, která odjela do ciziny s manželem Američanem. Její každodenní hrůza začíná ráno, když zůstává doma sama. Navzdory svému nyní spořádanému životu se nemůže zbavit vzpomínek na odchod z domova. V oněch vzpomínkách, deformovaných snem a obrazotvorností, je Nancy stále doma a cestuje vlaky plnými vojáků neurčitého původu, kteří se v jediném okamžiku dovedou proměnit z přátel v nepřátele: „Na háku za hlavou mu visel samopal. Dívala se tam a zpátky, každému z nich do očí. Stačily tři skoky, uchopit do ruky samopal a skosit je na zaplivanou podlahu. Nechápala, proč se místo toho něžně zeptala: ‚Zůstaneme navždycky přáteli?‘ ‚To máte tak,‘ odpověděl velitel s tajuplným úsměvem. ‚Zůstaneme, pokud nám vaše přátelství bude vyhovovat‘” (*ibid.*: 62).

Vojáci objevující se v pitvorných vzpomínkách nejsou však jedinými, kdo útočí na hrdinku – další vetřelci se dostavují v podobě mravenců zaplavujících Nancyin byt, který se tím proměňuje z útočiště ve válečné pole: „[...] pokud by se přítomnost mravenců ve sněhových vločkách potvrdila, jednalo by se o skutečný, dlouho promyšlený záměr. Myšlenka ovládnout svět byla stará jako svět sám a měnil se jenom způsob, jakým toho dosáhnout. [...] Co bránilo nepřátelům, aby na sebe vzali podobu, která jim nejlépe vyhovuje a jakýmkoliv způsobem dosáhli vytčeného cíle? Tak se ptala sama sebe, v přístřeší země, kde se nenarodila, daleko od domova a poznamenána vším, co doposud prožila” (*ibid.*: 60).

V myšlenkách protagonistky se bludy proměňují ve strašlivou vizi, před níž není úniku: „Smrdělo jim z úst, kdykoliv je otevřeli. Rozhazovali letáky dokolečka omílající jejich snahy a cíle. Ze všech koutů se ozývalo vyřívání tlampačů. Nancy si zacpávala dlaněmi uši. Do poslední samohlásky nadřilovaná hesla jako: KUPŘEDU LEVÁ, ZPÁTKY ANI KROK... INTERNACIONÁLNÍ POVINNOST NÁM VELÍ HRDĚ ZASÁHNOUT... NEÚPROSNÝM BOJEM ZA NASTOLENÍ TRVALÉHO MÍRU

NA CELÉM SVĚTĚ... si pamatovala víc než dobře z nedávné minulosti" (*ibid.*: 63).

Vítěznou bitvu svede protagonistka pomocí dřevěných vojáčků v pokoji svého nevlastního syna. Klobouk v povídce vyvolává archetypální vzorec, v němž je válku se Zlem schopna vyhrát jediné nevinnost dítěte nebo těhotné ženy, jelikož oba mají magickou moc plynoucí z čistoty záměrů. Dítě je představeno jako mesiáš, který proti destruktivním silám staví čisté myšlenky a představivost, jež dokáže formovat realitu. Dětská fantazie, v níž se fikce prolíná se skutečností, vytváří novou, vlastní skutečnost, v níž je autenticita bitvy vedené dřevěnými hračkami nevyvratitelná, a proto schopná postavit se proti skutečnosti jiné: bludné fantazii vznikající v myšlenkách protagonistky. Boj proti Zlu se odehrává na vyšší, duchovní úrovni, kde o vítězství rozhoduje nikoliv vojenská nebo fyzická převaha, ale převaha mravní, přičemž výsledek tohoto magického boje má – obdobně jako je to v literatuře žánru *fantasy* – důsledky i pro reálný svět.

V obou povídkách dostává vetřelec útočící na domov hrdiny podobu odpudivého zvířete, jehož antropomorfizované chování očividně odkazuje na sovětskou armádu. Tyto dvě prózy spojuje také surreálná představivost pohybující se na hranici snu a skutečnosti. Zdá se, že právě sen, a konkrétně traumatické sny emigrantů, je klíčem k interpretaci těchto povídek. Psychologové zabývající se procesy probíhajícími u lidí, kteří odešli z domova, poznamenávají, že u více než poloviny z nich se objevují sny s podobným dějem, v nichž se spáček vrací domů, ale nemůže se z něj dostat zpátky, jelikož je buď stíhán vojáky, vězněn, nebo poslán do tábora. Noční můru doprovází nepřemožitelný pocit úzkosti, bezmoci a obklíčení. V jedné z interpretací těch snů se dočteme, že je to odraz konfliktu mezi steskem po domově a tam prožitým štěstím a rozhodnutím zůstat na Západě, kde emigranti již začali nový život – delší úvahy na toto téma lze nalézt v článku českého exulanta, studenta psychologie skrývajícího se pod pseudonymem Z. Č. (1972: 14), otištěném v curyšském exilovém časopise *Zpravodaj*. V případě Kloboukových próz se však zdá, že tyto snové obrazy hrají ještě jinou úlohu, totiž terapeutickou. Hrůza, kterou prožívá Nancy, je odrazem duševního stavu emigrantky, jež jen zdánlivě unikla nebezpečí, když za oceánem

našla rodinu a nový, klidný domov. Zážitky z minulosti jí nedovolují zakusit stabilitu, vynucují si stálé obavy o budoucno a o vlastní rodinu. A tak hrdinka nachází cestu, jak se se svým traumatem vyrovnat. Polský psychiatr Antoni Kępiński (1987: 19) v úvahách o původu strachu píše, že „minulost je občas zatížena silnými výčitkami svědomí, není možné již odčarovat zlo, které v ní vyrostlo, v jiných případech je zase minulost prohrou, jejíž stín zakrývá i budoucnost“. A za jeden ze způsobů boje se strachem pokládá integraci spočívající ve vytvoření imaginativní konstrukce, v níž postava nepřítele krystalizuje do snadno zničitelné podoby. Díky tomu je jasné, jak útočit, bránit se a zbavit se podstaty strachu (*ibid.*: 308). Protagonisté obou próz (a potažmo autor) převádějí sovětské vojáky do tvaru odporných, ale přece jen malých bytostí a jednoduše se jich zbavují. Takové jednání je také překonáním onoho pocitu bezmoci, příznačného pro sny exulantů, v nichž vědomí, že v minulosti nebylo učiněno vše, co bylo možné, ústí do literární pomsty *ex post* a stává se kompenzací nemožnosti jakéhokoli jednání ve skutečnosti. Pro autora takový postup získává další hodnotu: dovoluje mu očistit se od tíhy vzpomínek a udělat si ve vědomí prostor pro budoucnost.

Jiný ráz mají další dvě Kloboukovy novely „Ruská trojka“ a „Obležené město“. V první z nich dostává hrdina, primitivní sedlák Kuzma Kuzmin, od komisaře z města nabídku, aby sledoval spisovatele, který se má přistěhovat do vesnice. Odměnou má být honorář ve výši sto rublů měsíčně a zavedení telefonní linky. Kuzma, který se dosud zabýval jen lenošením a přebytek volného času trávil s lahví vodky, najednou cítí příval moci a první myšlenka, která ho napadá, je zbavit se svěhlavého koně, který mu stále působil nesnáze: „Safir klusal uprostřed, zvedal radostně kopyta a dva hnědáci po stranách mu sotva stačili. Kdykoliv se pokusil vybočit a zamířit do polí, Kuzma přitáhl opratě, aby mu připomněl, kdo poroučí a určuje, kudy vede cesta“ (Klobouk 1979: 73).

Zastřelení neposlušného koně má symbolický význam: kůň je personifikací svobody a je tolerovaný, jen dokud jeho majitel nemá žádnou moc, v okamžiku, kdy se stává jakýmkoliv způsobem „důležitým“, osud neposlušného zvířete je zpečetěn.

Klobouk se zřetelnou radostí – radostí, jakou nese pomsta – reprodukuje v povídce stereotyp Rusa jako líného, primitivního opilce, jehož činy předcházejí myšlenkám a vše dělá násilím. Obraz ruské trojky se tak stává karikaturou Gogola, u něhož je ruská trojka symbolem skvělého Ruska. Klobouk tento symbol modifikuje podle vlastního mínění, místo kočího vede koně negramotný sedlák, který jedná bez rozmyšlení a rád se zbaví nespokojence, místo aby využil jeho sílu: „Neshledával nic zvláštního na tom, že si připnul křídla a blíží se jako už mnohokrát předtím k blyštící se bráně nazlátlého království, za níž se mělo nalézat vytoužené štěstí, ale ani tentokráte se nedostal příliš daleko. Vyrušilo ho netrpělivé zaržání. Otevřel oči a když spatřil, jak se u stropu nadnáší chuchvalec pavučin, zachvěl se odporem. Nezapochyboval ani na okamžik, co udělá. Měl už po krk toho věčného handrkování se s nespokojeným koněm“ (*ibid.*: 75).

Tento Kloboukův postoj připomíná výroky Milana Kundery, který v „Úvodu do variace“ vysvětluje svůj odpor k dílu Dostojevského přesvědčením, že ono dílo je odrazem emocemi zmanipulované mentality ruského národa. U obou autorů je tak patrné, že vnímají Rusko skrze zážitky ze srpna 1968 a – paradoxně – skrze emoce, proti nimž Kundera tak radikálně vystupoval.

Nejčitelnější alegorii srpna 1968 je povídka „Obležené město“. Obyvatelé bezejmenného středověkého města se jistého dne ráno probouzejí a s překvapením zjišťují, že za hradbami stojí armáda cizích vojáků, kteří se „objevili znenadání a předem neohlášení“. Vojáci se chovají klidně, dokonce využívají krásného počasí a opalují se, zatímco uvěznění obyvatelé se nemohou rozhodnout, co mají dělat – někteří chtějí bojovat, jiní čekat, a všichni doufají, že armáda brzy odpochoduje. V noci však někdo na vojáky zaútočí a situace se radikálně mění: vojáci vyrušení z klidu se připravují na zákrok, k němuž však stále nedochází. Vzniká tak pat, v němž obě strany – obležení i obléhající – sice nedělají nic, ale zároveň se dostávají do marasmu: „Jak dny a týdny běží, nemění se nic na podivném osudu jedné nebo druhé strany. [...] Ulice jsou plné odnikud nikam bloudících obyvatel, kteří ztratili pojem o čase. Jiní leží usmířeně v postelích a blížíci se smrt očekávají pohroužení v modlitbách. Ale ani oblehatelům pod hradbami není třeba závidět jejich úděl.

Ukázněný, neuspěchaný, ale v podstatě bezcílný život z nich záhy učinil tupé a nevnímající tvory" (*ibid.*: 103).

Kloboukův postoj v této próze je protiváhou protiruské nenávisti z „Ruské trojky“, je to pokus podívat se s odstupem na události, v nichž jediným viníkem jsou Dějiny, a vykonavatelé jejich tajuplných plánů prohrávají na obou stranách barikády. Autor neodsuzuje ani obyvatele města, mezi nimiž jsou jak zbabělci, tak sebevrahové, ani vetřelce, kteří vykonávají povel, a zamýšlí se tak nad neúprosnými zákony historie, které ničí osudy obyčejných lidí.

Ačkoliv v Kloboukových prózách se postavy exulantů téměř nevy-skytují, v tomto světě, jak poznamenává Milan Exner (1993: 11): „emi-grace není tezí, ale niternou skutečností a zkušeností, cudně skrýva-nou a prolamující se do halucinatorních představ. [...] Imaginativnost je tu epickým prostředkem, vyjasňujícím existenciály jeho strádajících hrdinů.“ Proto snad badatelé, kteří se pozastavili nad tvorbou autora *Návratu domů*, zdůrazňují její souvislost s Franzem Kafkou, a i když jsou nepochybně Kloboukovy prózy inspirovány expresionismem, pů-vod jeho podnětů bych spíše hledala v expresionismu filmovém, zvláště německém, což má souvislost i s Kloboukovým povoláním. Jeho po-vídky připomínají scénář, ve kterém jsou podrobně rozepsány všechny záběry i s označením ústředního bodu, na který se zaostřuje kamera. V rámci expresionismu lze také interpretovat hru s barvami, jimiž autor dosahuje vždy temně laděných, působivých nálad. Síla Kloboukových próz vyzařuje proto nikoliv z obsahu, ale z použitých prostředků – Mi-lan Jungmann (1995: 6) v této souvislosti poznamenává, že „Klobouk si vypracoval osobitý rukopis, přezírá všechny projevy mimetického zpo-dobování skutečnosti, je upjat k básnické, metaforické výpovědi, v níž splývá vypravěčovo sdělení o reálném chování postav s jejich předsta-vami, sny a touhami, neboť v nich – především právě v nich – se otevírá vhled do charakterových zákoutí duší, formovaných okolnostmi, z kte-rých se skládá jejich život“.

Tvorba Jiřího Klobouka, již Exner charakterizoval slovy „čistá po-ezie, niterná, prožitá a ryzí“, si podle mě zaslouží hlubší rozbor, jaký v akademické diskusi dosud chybí, a to nejen pro svou formální, origi-nální stránku a depresivní imaginativnost, ale i pro netypické zavržení

domu a domova jako symbolu štěstí a bezpečí. Dům se v Kloboukových povídkách stává místem, které odpuzuje, v němž na člověka mohou čekat nebezpečné pasti.

V roce 1980 vyšla rovněž v curyšském nakladatelství Konfrontace kniha *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps*. Na obálce je jako autor uveden Karel Srpen, o němž Aleš Zach (1995: 79) ve své bibliografii knih vydaných v exilu píše, že je to pseudonym Karla Jánského, o kterém však nemáme žádné bližší údaje.

Děj románu se točí kolem nehody letadla, které ztroskotalo na ostrově Scraps nacházejícím se kdesi uprostřed oceánu. Nehodu přežilo čtrnáct lidí, mezi nimiž se nacházejí představitelé různých národností a povolání: voják, kněz, podnikatel, novinář, filmová hvězda, vědec. Trosečníci však na ostrově nejsou sami; bydlí tam i doktor Daniel Peters s kuchařkou a padesáti dalšími lidmi, kteří jsou výsledkem jeho experimentu – oplodňování ve zkumavce a následného pěstování v inkubátorech. Nově příchozí brzy pochopí, že Petersův objev může přinést značný ekonomický zisk, neboť umělí lidé najdou snadno uplatnění v různých oblastech: jako vojáci, levná pracovní síla, banka živých orgánů nebo dokonce jako prostitutí a prostitutky, jelikož se sami nemohou rozmnožovat. Představa báječných zisků vede trosečníky k tomu, že se Petersova objevu chtějí zmocnit, nicméně diplomatické cesty záhy vystřídají intriky a nakonec i násilí. K moci na ostrově se postupně dostávají vojáci, demokraté, fašisté, až konečně vítězí komunistická strana.

Četné narážky v textu naznačují, že ostrov Scraps má symbolizovat Československo, které do roku 1968 existovalo v klidovém stavu. Teprve kataklyzma v podobě vetřeleckého vpádu změnilo původní oázu v peklo na zemi: „Tehdy, odštípnut explozemi z území celistvosti mateřského ostrova, dostal velmi nevýhodnou samostatnost – stal se nedobrovolným plavidlem na vodách oceánu. Kurs jeho plavby určovaly přírodní zákony mořských proudů a vlivy povětrnostní. Asi po tříměsíční nekontrolovatelné plavbě uvízl v poloze, v níž setrvává dodnes, tedy už ŠESTADVACÁTÝ ROK, a to jako zajatec, uzavřený v prstenci vírů, v jejich nebezpečném obchvatu však docela klidně a spořádaně vegetuje. Vypadá to na dokonale bizarní hříčku přírody: hradba mořských vírů, vysoko zvedající závoje rotujících sprch, zřejmě na dálku odrazuje

případné lodi a plavidla, neboť žádný kapitán nemůže tušit, co se uprostřed vírových kolotočů skrývá, miniaturní rozloha ostrůvku zase nejpravděpodobněji hájí svoje inkognito před zvědavostí letadel" (Srpen 1980: 15).

Doliché záznamy však nejsou pouhou alegorií roku 1968, i když v mnoha postavách lze snadno identifikovat rysy společné se skutečnými lidmi. Cestou k pochopení díla je jeho konstrukce, román totiž nemá jednotného vypravěče, ale skládá se – ve shodě s titulem – z mnoha záznamů, protokolů, dokumentů, stenografů, které dal dohromady jeden z Petersových lidí těsně před sebevražedným zničením ostrova: „Podařilo se mně shromáždit část písemných a zvukových záznamů, vyhotovených -ismisty, t. j. lidmi, kteří přišli na náš ostrov z námi nepoznaných dílů světa. [...] ‚Záznamy‘ ukládám do ‚lahvové pošty‘, po způsobu lidí z Verneových knížek. Stejně jako oni věřím, že se vše dostane do správných rukou“ (*ibid.*: 140).

Taková struktura umožňuje čtenáři nahlédnout do zákulisí přebírání moci jednotlivými stranami, uzavírání – většinou krátkodobých – spojenectví, v nichž rozhodující úlohu sehrává plánované *in spe* rozdělení zisků z výroby umělých lidí. A zase zde nacházíme myšlenku společnou Kunderovým reflexím z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, že totiž komunismus ve střední Evropě nebyl dílem zločinců, ale nadšenců přesvědčených, že našli jedinou cestu vedoucí do ráje. Srpen obdobně kreslí komunisty, kteří jsou přesvědčeni, že vše dělají ve prospěch lidstva, a ve svém jednání spatřují poslání. Když autor ukazuje pohnutky, jimiž se řídily jednotlivé „vlády“, naznačuje, že lidská chamtivost a touha po moci jsou ničím ve srovnání s fanatismem, který nepřipouští žádné racionální argumenty a interpretuje fakta prismatem ideologie: „Kdykoli a kdekoli strana přejímala moc ve státě, vždycky stála proti většině. Nezapomeň, soudruhu, že v té většině nestojí jen naši přirození třídní nepřátelé! V té většině jsou především lidé neuvědomělí, kteří byli léta vystavováni ohlupující a oslepující propagandě – jakpak po nich můžeš chtít, aby věděli, kam patří, když jim to před náma nikdo neřekl?“ (*ibid.*: 129).

Stejně jako ve *Válce s mloky*, v níž Karel Čapek předpovídal, že „svět jednou přestane existovat díky přebytku správných důvodů, které

ospravedlňují nutnost rozpoutání války" (Janaszek-Ivaničková 1996: 41), nevidí obyvatelé Scrapsu jinou možnost záchrany než sebedestrukci – založí oheň, který zničí celý ostrov i s okupanty. Jedině úplná destrukce totiž dokáže zabránit šíření ideologie.

Účelem dvou prostředků – montáže románu z řady textů a kompozice „nalezeného rukopisu“ – bylo zvěrohodnit tento místy fantaskní příběh odehrávající se v roce 1968. Stejnému účelu je podřízena i typografická stránka knihy, v níž jsou některé tituly vytištěny velkými písmeny napodobujícími novinové nadpisy nebo jsou tu imitace razítek. Heterogenní kompozice románu navozuje paralelu s Čapkovými romány, zvláště s *Válkou s mloky*, zatímco výchozí nápad stvoření umělého člověka je totožný s *R.U.R.* a stejně jako v této hře, i v Srpnově románu se děj soustředí kolem zápasu o recept na masovou výrobu umělých lidí. Obdobně jako u Čapka se zde hlasu ujímají představitelé různých profesí, což je záminkou k odhalení primitivních pudů, jimiž se většina trosečníků řídí. Na doslovné rovině je román satirou konzumní společnosti: novinář Donald Corn nedovede psát o ničem jinak než emfaticky; celebrity, představované striptérkou a boxerem, jsou lidé pokleslých mravů hrající na nízké pudy publika. Botanik Isaak Hubermayer, ač honosící se dvěma doktoráty, je uzavřený vůči veškerým informacím mimo svůj hermetický obor.

A také se v *Doličných záznamech* objevuje postava, která má schopnost objektivně posoudit situaci a přemýšlet o budoucnosti ostrova. Je to novinář, jenž ovšem nemá nikterak hrdinské rysy, a nebýt povinnosti vše zaznamenávat, nejraději by na vše zapomněl: „Já si můžu nanejvýš zaskočit do zdejší ambulance. Jestli to tam nebude hlídané, ukradnu tam flašku lihu. Kriste dobrej, dej, ať se mi krádež podaří a můžu se nadrátovat tak, abych už nebyl podoben obrazu Tvému... (Srpen 1980: 126).

Odkazy na Čapkovy prózy jsou příliš očividné na to, aby šlo jen o náhodu, zároveň však jsou použité prostředky natolik původní, že jen těžko lze hovořit o plagiátu. Při hodnocení Srpnovy prózy nám mohou pomoci studie polského badatele Stanisława Balbuse, jenž se zabýval různými typy stylizací. Podle jeho typologie lze Srpnův text označit jako „zjevné napodobení“ (Balbus 1993: 271), kdy autor imituje Čapkův

styl, využívá hotový vzorec výstavby textu a děje a aktualizuje některé nápady, například výrobu umělého člověka, který nevzniká jako výsledek fantastického objevu, ale jako důsledek oplodnění ve zkumavce. A stejně jako pro Čapka, i pro Srpna je fantastická situace východiskem k úvahám o povaze člověka. Je však zajímavé, proč autor zvolil právě cestu věrné imitace Čapkova stylu místo vytvoření vlastní, individuální poetiky. Takový postup, v němž se Srpen odvolává na vzory existující v čtenářském povědomí, může podle Balbuse (*ibid.*) spět k vytvoření „zvláštního, originálního ekvivalentu mistrova díla, ekvivalentu, který by vyhovoval zvláštní a originální poptávce po nové literárněhistorické a kulturní oblasti. Vzor má být nejen obnoven, ale i reinterpretován a adaptován.“ Napodobení próz Karla Čapka má vést ke vzkříšení spisovatele jako mluvčího a obhájce demokracie a především autora článku „Proč nejsem komunistou“. *Doliché záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* tak mohou být interpretovány jako fabulační ilustrace proslulého Čapkova textu a jako výraz stejného Srpnova postoje. A to může vysvětlit i skutečnost, proč autor místo vlastního jména volí pseudonym (mimořádně poukazující na jeho inspiraci) a raději zůstává ve stínu mistra, který přesně vystihl budoucnost. Srpnův román je tak nejen pokusem o diagnózu příčin vzniku totalitního systému, ale je záznamem očitého svědka, který sledoval jeho rozvoj.

Pro prózy, jimž jsem věnovala pozornost ve svých úvahách, je příznačný společný postoj autorů, kteří své zážitky a zkušenosti z domova převádějí do metaforické a alegorické podoby a soustřeďují se na osudy jednotlivců, nikoliv celého národa. Takový postup a použití mikroměřítko vypovídá však o duševních pochodech lidí, jež se mohou oprávněně cítit reprezentanty statisiců Čechů, kteří se po srpnu 1968 rozhodli odejít z vlasti, v níž už neviděli pro sebe místo, zároveň se však nemohli zbavit pocitu, že přece jen opouštějí „zemi krásnou, zemi milovanou“ jednou pro vždy. A u obou autorů se reflexe společné řadě exulantů promítají buď do snahy zvítězit nad vetřelci alespoň v představách, jak tomu je v Kloboukových textech, nebo do varování před zrudnou a zrádnou tváří komunistů v Srpnově románu. A je těžké se zbavit pocitu, že literární podoba umožnila oběma autorům i vyrovnání se se svým vlastním nitrem a národním traumatem roku 1968.

Prameny:

KLOBOUK, Jiří – 1979 *Návrat domů a jiné povídky* (Curych: Konfrontation AG/SA)

SRPEN, Karel – 1980 *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* (Curych: Konfrontation AG/SA)

Literatura:

BALBUS, Stanisław – 1993 *Między stylami* (Kraków: Universitas)

EXNER, Milan – 1991 „Skrytý a odkrytý prostor české prózy”, *Tvar* 2, č. 15, s. 15

1993 „Mistr pera Jiří Klobouk”, *Tvar* 4, č. 19, s. 11

JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina – 1996 *Od modernizmu do postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

JUNGSMANN, Milan – 1995 „Ironikovy parabolické texty”, *Literární noviny* 6, č. 9, s. 6

KEPIŃSKI, Antoni – 1987 *Lęk* (Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich)

KROUTVOR, Josef – 1990 *Potíže s dějinami. Eseje* (Praha: Prostor)

POKORNÝ, Milan – 1993 „Rádio je ostrov naděje. Rozhovor s Jiřím Kloboukem”, *Tvar* 4, č. 22, s. 6

Z. Č. – 1972 „Úzkostné sny o návratu (Stručná zpráva o větší práci)”, *Zpravodaj*, č. 9–10, s. 14

Čas je v literatuře nesmírně objemnou kategorií – jména autorů, kteří od modernismu experimentovali s časem vyprávění, vypravěče a hrdinů, děje nebo dějů, by vydala na dlouhou řadu, namátkou uveďme Marcela Prousta, Jamese Joyce, G. G. Márqueze nebo autory science fiction, pro které jsou cestování časem, časové smyčky a Einsteinova teorie relativity stále podnětem k různým nápadům a úvahám – více, nebo častěji méně zdařilým...

V následujícím textu bych se však chtěla podívat na čas z jiného hlediska, totiž z hlediska narativní identity. Jak totiž tvrdí Anthony Giddens (1991: 52), identita jedince „není něčím zadaným, výsledkem kontinuity jejího systému aktivity, ale něčím, co stále musí být tvořeno a udržováno její reflexivní aktivitou“. Polská filosofka Katarzyna Rosnerová (2003: 7) ve svých úvahách o narativní identitě zdůrazňuje, že sebepoznávání stále vyžaduje určování a ono určování je procesem rozvíjejícím se v čase, stejně jako existence jedince, a dokud trvá, nikdy není konečná, což znamená, že identita není daná, ale stává se. Filosofka upozorňuje také na další aspekt tohoto jevu: chápání sebe sama jako sebenarace probíhává v jazyce a tím jedinec nejen tvoří svou identitu, ale také ji sděluje jiným a uchází se o její akceptaci, jelikož přijetí jinými je podmínkou naplnění identity.

Otázky identity jsou v poslední době velice módní, jsou popisovány a analyzovány snad všemi humanitními vědci, což je výsledkem jak civilizačního zrychlení a narušení rámců malých společností a tradic, zvyku předávání zkušeností starší generací generacím mladším, tak neustálými proměnami v západní kultuře, které nabízejí velký výběr životních stylů, ale žádnou pomoc ve volbě toho správného. Ve středu mého zájmu je narušení identity jako důsledek odchodu do exilu, do zcela nového prostředí, přetrhnutí pout s lidmi, předměty, krajinou, jazykovým a náboženským kontextem (Kosowska – Jaworski 2002: 166). V situaci člověka, který je nucen začínat nový život, se odpověď na otázku „kdo

jsem?“ stává základem udržení psychického zdraví, protože pro určení integrální individuality je nezbytný pocit identity sebe sama v přítomnosti i v minulosti. Jednou z metod auto-psychoterapie využívanou moderní psychologii je – řečeno slovy Giddensovými – „autobiografické myšlení“, přičemž ona autobiografie nemusí ani být napsána, aby se stala základem léčby. Psaní o sobě a pro sebe je tak vyprávěním, které se stává strukturou chápání, do níž uzavíráme události z našeho života, je to struktura rozvíjející se v čase, dynamická a sebeopravující se (Rosner 2003: 28).

O otázkách zesílené sebereflexe mezi exilovými spisovateli psal mimo jiné Vladimír Papoušek, který se pozastavuje nad tvorbou Egona Hostovského, Milady Součkové, Zdeňka Němečka, Milana Kundery, Věry Linhartové, Sylvie Richterové nebo Josefa Škvoreckého. Otázky vlastní identity se však objevují i v dílech méně známých autorů. Chtěla bych se konkrétně zaměřit na tvorbu dvou: Ivana Binara a Sylvie Richterové, u nichž odchod do exilu měl přímý dopad na tvorbu – v prvním případě se jednalo o diametrální změnu idiolektu, v případě Richterové o začátek literární tvorby.

V určování vlastní identity sehrává velikou úlohu minulost. Podle Davida Carra je vyprávění nasměrováno na minulost a sílí ve chvílích životní reorientace; v takových okamžicích vyžaduje nový pohled na život, sebe sama, své životní možnosti reinterpretaci vlastní minulosti. Příkladem takové reinterpretace může být román Ivana Binara *Kytovna umění*, vydaný v mnichovském Obrysu roku 1988. Jeho protagonista, *porte parole* autora Jiří Bárta, pracuje v opravně porcelánových figurek a stejně jako lepší porcelán se snaží scelit, stmelit vlastní život, jakkoli sám varuje, že nejde o objektivní zápis, neboť paměť selhává a obrazotvornost pracuje. Polský badatel Marek Zaleski (1996: 57) takové literární vzpomínání nepovažuje za ostrov zapomenutého ani za mimetické představení, ale za tzv. „třetí věc“, literární transpozici vzdáleného originálu, vždy rozbitou na kousky, fragmenty a vždy skládanou znova dle principů selekce neboli formy. Tato forma se v případě Binarově zdá být rozhodující: nátlak vzpomínek a myšlenek je tak velký, že znemožňuje vytvoření souvislé narativní formy. Jan Čulík psal o *Kytovně umění* jako o koláži, ale zdá se, že v tomto případě bude adekvátnější polský

termín, který pro díla tohoto typu používá Ryszard Nycz: „*silva*“, jež je aktualizací a modifikací antické *silvy rerum*. Nycz moderní „*silvu*“ definuje jako hraniční formu, která je negativní reakcí na tradiční literární žánry. V moderních „*silvách*“ si badatel všímá nepřítomnosti autonomního objektu, která se projevuje jak antimimetičností, odvržením děje a záminkovostí tématu, tak nepřítomností estetického objektu, což má za následek dezintegraci formy, hybridizaci a opuštění koncepce díla jako uzavřené formy (viz Nycz 1984). „*Silvické*“ dílo není totiž hoto-
vým předmětem z hlediska estetického zážitku, ani z hlediska čtenářů a literárních vědců, jimž se nedostává genologických či stylistických determinant. K základním rysům moderní „*silvy*“ patří hromadění náhodných citátů, zápisků, deníků nebo memoárů, velký počet metatextových úvah a především neurčitost; doprovází je i značná literární reflexe vycházející většinou z autorových literárních znalostí. Polský badatel spatřuje důvod frekventovanosti „*silvických*“ útvarů v moderní literatuře především v negaci institucionálního modelu literatury socialistického realismu, odchodu od tradic a tradičních vzorů. V případě Binara je „*silvičnost*“ prózy odpovědí na novou situaci: situaci spisovatele jakožto exulanta odtrženého od svého základního zdroje – jazyka a literatury. Proto prostřednictvím svého protagonisty začíná vyšetřování, které by mělo odpovědět, proč k tomu došlo – čímž očividně naráží na Josefa K. z Kafkova *Procesu*. Vypravěč hledá v minulosti vinu, za niž by byl adekvátním trestem exil. Po detailním zpytování svého dětství a mládí dospívá k závěru, že jediným zločinem, kterého se kdy dopustil, bylo, když jako malý kluk utrl ocásek ještěrce – a tento obraz jej pronásleduje jako neodčinný hřích: „Ačkoli jsem odpykal trest vězení, ačkoli jsem poslepoval spoustu krásných předmětů, napraveno nebylo; nezbylo než si zvyknout, srovnat se s vinou, s tím, že jdu životem s ulomeným ještěřčím ocasem v ruce“ (Binar 1988: 95).

Vězení, ve kterém vypravěč strávil několik let, nebylo trestem za ještěrku, ale za tvorbu, aktivitu, kterou *de facto* nemohl nikomu uškodit, připravit o zdraví nebo život, a tudíž nemohla být opravdovým zločinem. A tak vyšetřování ukazuje na opravdového viníka: komunistický systém relativizující pojetí zločinu a trestu. Tento závěr je zdůrazňován obhajobou ve formě úvah o roli psaní ve spisovatelově životě, kdy vypravěč při

pohledu do vlastní minulosti zjišťuje, že literatura pro něj nikdy nebyla prostředkem k páchání trestných činů, ale spíš nutností, způsobem k přežití: „Helena mi poslala do vězení tři nezastrouhané tužky a dva prázdné sešity [...] a v šedi, v tichu úzkosti a obav ze zachrastění klíčů, z cvaknutí zámku, začal jsem psát: abych si vynahrail život. Proč mi to zůstalo? Ten tik, nutkání pokrývat papír slovy, když se mi nechce, tolik práce, když to bolí, vždyť nemusím. Vždyť mě to neživí a nikdy neživilo!“ (*ibid.*: 128).

Psaní se u hrdiny nachází ve sféře ideálů, je božím darem, jehož se nelze zříci. Je hodnotou zasluhující nejvyšší oběť – opuštění vlasti. Bárta není schopen kompromisů, odmítá spolupráci s bezpečnostními službami nebo i mlčení, protože by to byla rovná cesta ke ztrátě svobody. Ingerenci v tak intimní sféře života, jakou je vlastní tvorba, považuje za násilí prováděné na spisovateli; trestat za psaní se mu zdá stejně absurdní jako trestat za utržený ještěrčí ocas. A odtud plyne změna Binarova idiolektu, jež je důsledkem vzpoury vůči zákazu psát doma: pokud všechny dosavadní texty byly „špatné“, „nesprávné“, provádí odvetu stejným způsobem: násilím na literárních normách, které moc nařídila socialistickým spisovatelům. *Kytovna umění* se tak stává „odmítnutím provedení díla“ (Nycz 1993: 49), což spisovatel vyjadřuje slovy: „Tato knížka není dobrodružným románem, udržujícím čtenáře do poslední stránky v napětí. Je to próza, v níž všechno dobře dopadá – od začátku až do konce. Hrdina s hrdinkou se už vzali a mají děti, zlo není potrestáno a pravda vítězí jen zřídka, mít pravdu není k užitku. Většina postav žije, některé umírají, jiné už umřely“ (Binar 1988: 35).

Takový postoj je nejen ironickým zamítnutím direktiv socialistického realismu, nýbrž vede také k závěru, že spisovatel je jen pěšákem na šachovnici dějin a skutečně svobodný zůstává pouze v rámci vlastní tvorby. Tato svoboda je svobodou projevu, volby námětů a prostředků, vlastního hlediska, spěje k vlastnímu ideálu, je vnitřním zločinem a trestem, božím darem, hříchem a odpuštěním. A zároveň stejně jako ve vězení, tak i v exilu je jediným stálým opěrným bodem, díky němuž spisovatel může přežít a upevnit svou identitu: „Sami se lepíme, kytujeme pod sluncem (máme-li sílu), aby naše existence zůstala pohromadě – dnes, zítra, dokud je to jen možné“ (*ibid.*: 72).

Psaní tak potvrzuje existenci spisovatele navzdory snahám StB tuto existenci popřít, když autora zavírala do vězení a posílala do vyhnanství, navzdory tomu, že v cizině je ničím. Existuje jako spisovatel – a proto se odhaluje v textu. Rozštěpení na autora a jím vytvořenou literární postavu, které Binar provádí hned v expozici románu, umožňuje vytvořit čtenáře – je to zákrok pochopitelný v situaci narušené literární komunikace v exilu, kde se kategorie adresáta stává nejistou, ne-li nedosažitelnou. V takovém případě, jak čteme u Nycze, se vytvoření fiktivní postavy a tím i čtenáře – samotného autora – „stává zápisem ustalujícím signifikační aktivitu písícího, průběh jeho chování, rozhodnutí a pochybnosti“ (Nycz 1988: 24). Kreace autorova dvojníka v textu kromě toho podle Bogusława Bakuly (1991: 51) rozšiřuje pole diskursu a usnadňuje vedení metaliterárního dialogu. Metatextovost hraje totiž u Binara důležitou roli, není jen estetickým prostředkem, který má zavést čtenáře do záměrně spísavatelovy dílny, ale vede právě k vědomí vlastního trvání. „Jsem český spisovatel“, zdůrazňuje protagonista v rozhovoru s rakouským vydavatelem a v této větě je nejen hrdost, ale i potvrzení kontinuity vlastní existence: byl jsem český spisovatel, jsem a budu. A tak se výlety do času dětství a mládí, do představ o literatuře a její úloze ve spisovatelově životě stávají terapií, která napomáhá exulantovi v sebnalezení a sebeurčení a tím i usnadňuje přijetí „nové vlasti“. Toho si všímá i Petr Poslední (1998: 175), když o Binarově próze píše: „Pokud se na začátku historie může zdát, že vídeňské prostředí navždy zůstane pro hrdinu něčím kulturně cizím, další kapitoly obracejí znaménka hodnoty, dávný domov se vzdaluje a nabírá podoby ‚nové ciziny‘.“

Čas dětství a mládí je lékem pro narušenou identitu další exilové spisovatelky – Sylvie Richterové. Její *Návraty a jiné ztráty* byly již mnohokrát analyzovány, chtěla bych se však na tuto prózu podívat z trošku jiného hlediska a do jisté míry doplnit dosavadní úvahy. Paul Ricoeur ve svých reflexích o narativní identitě zavádí kategorii „bytí sebou“, která má zdůrazňovat originalitu každého jedince, což nevyjadřuje nekonkrétní gramatická kategorie „já“: zájmeno „já“ je totiž záměnné, každý o sobě může říci „já“, ale také se každý může stát „ty“ nebo „on“ v závislosti na roli, jakou plní v komunikační situaci. Převaha „toho-který-je-sebou“ nad zájmenem „já“ spočívá v tom, že není jen subjektivitou, ale také

předmětem, o němž jiní mohou mluvit (Ricoeur 2003: XII). A dále tvrdí, že „ten-který-je-sebou“ sám uzavírá svůj život (a tím i sebe sama) jako jistou jednotu, jen pokud o něm dovede vyprávět. Z tohoto hlediska je základní dimenzí „bytí sebou“ schopnost vyprávět o sobě, neboli vyprávět sebe sama (*ibid.*: XXI). Richterové prvotina *Návraty a jiné ztráty* jsou očividným příkladem narativní identity, pokusu o vyprávění sebe sama. Návraty do rodného Brna z padesátých let, které – jak vypravěčka zdůrazňuje hned na začátku prózy – měly být pouhou vzpomínkou, se staly prostředkem k sebedefinici a určení vlastní identity: „Když jsem chtěla psát o mamince, psala jsem většinou o sobě. Když jsem to zkusila jinak, psala jsem o tatínkovi. Když jsem chtěla psát o mamince a tatínkovi, psala jsem o tom, co se stalo v Československu za posledních třicet let. Když jsem psala o Československu, popsala jsem ten úterní večer, kdy mi rodiče sepsali seznam českých panovníků podle Palackého po Přemysla Otokara II.“ (Richterová 1991: 12).

O narušení identity v *Návratech* svědčí nejen naše (tj. čtenářská a badatelská) znalost autorčiných biografických údajů a vědomí, že text vznikl v exilu, ale i skutečnost, že se v textu vůbec neobjevuje jméno vypravěčky – jméno totiž potvrzuje identitu a bytí sebou jedince. Vyprávění o vlastním dětství tak vyrůstá nejen z nostalgie, ale i ze zájmu „především o to, zda a jak je možné vyslovit identitu subjektu, své vlastní já v jazyce (Janaszek-Ivaničková 2002: 154).

Forma Richterové prózy, její fragmentárnost, metatextovost a zápisníkový ráz díla zase poukazují na moderní „silvu“. Otevřenost „silvickeho“ textu, jak si všímá Nycz, je pozváním k interpretaci, integraci textu během četby. Ze signálů, které Richterová ve své próze vysílá, se mi zdá nejsymptomatictější jeho oddenkovitá (rhizomatická) struktura bez začátku, konce, středu či okraje, v níž se mísí čas. Je v tom nejen relativizace skutečnosti, ale také důkaz proměn subjektu. Daniela Hodrová (2006: 162) pozoruje, že případ subjektu, který se rozplývá v prostorových vztazích, „neznamená ztrátu identity, nýbrž naopak její obohacení a rozšíření, nejde o ‚smrt autora‘, ale o jakési panteistické rozpínání a rozpuštění vypovídajícího subjektu v textu. V textu se ustavuje, či spíš hledá ono Jungovské bytostné Já, v němž všechny duše – živé i mrtvé – splývají v mnohočetné jednotě.“ Zároveň Hodrová tvrdí, že texty-tkáně

jsou *de facto* narativními mandalami. Richterové *Návraty a jiné ztráty* se zdají být takovým vzorným příkladem literární mandaly, která, jak tvrdí Carl Gustav Jung, se většinou vyskytuje v případech psychického rozštěpení osobnosti a pomáhá opětovné integraci individua. Jejich cílem je redukce zmatku a zavedení pořádku. Většina mandal má intuitivní, iracionální ráz a svým symbolickým kontextem, zpětnou vazbou má vliv na podvědomí. Mandalady mají podobu kruhu, který může být nakreslen, namalován, vytancován – a také napsán (Jung 1993: 1). U Richterové se onen kruh objevuje ve větě: „Jakmile jsem se dozvěděla, že svět je kulatý, obešla jsem ho s dědečkem za jedno dopoledne“ (Richterová 1991: 10). Mandalický kruh Richterové je tak určen světem dětství, protože právě reinterpretace vlastního dětství je východiskem pro pochopení sebe sama v přítomnosti. Richterová vstupuje do světa dětství jako do pramenu svého „já“ a na něm staví harmonii své osobnosti. V centru každé mandaly je vždy světelný bod symbolizující nejvyšší hodnotu – u Richterové je tím bodem dům, vstup do tohoto centra je vstupem do mytického ráje, v němž půda je rovná, čistá, kde vládne mír a stromy nemají trny (viz Trzciński 1986: 9). Kolem onoho ústředního bodu se rozkládají všechny protiklady psychiky autora mandaly, jejichž sestavení vede k vyšší syntéze. Jung ukazuje proces proměny psýché jako pohyb po kruhu tvořeném po sobě následujícími body. V textu takovou strategii realizuje oddenkovitá (rhizomatická) struktura a stálý motiv návratu do stejných míst a událostí. Ono kroužení Jung vysvětluje jako kroužení kolem sebe sama, jehož se účastní všechny dílčí části osobnosti. Takový pohyb má význam jako oživení všech světlých a temných stránek lidské povahy. Z tohoto hlediska nemají změny gramatického rodu vyprávěčky význam odvratu od sebe samé, jak to interpretuje Zuzana Stolz-Hladká (1996: 14), ani „sebezpozbyvání, sebeztráty vrcholící dosažením jakéhosi abstraktního subjektu“, jak to vykládá Natalie Zannelová (1996:73). Pokud Richterové text čteme jako mandalu, znamená změna gramatického rodu odhalení *animy*, to jest obrazu muže v ženské psýché, což je součástí terapie – k dosažení psychické harmonie si musí žena uvědomit v sobě obsažený mužský prvek. Obdobný význam má ztotožnění vyprávěčky s matkou: „Shodly jsme se se sestrou na tom, že naše dětství je šťastné. Když se mi podařilo zatlačit slzy a usmát se trochu, vzala jsem

obě dcery za ruce a seběhly jsme dolů k pískovišti" (Richterová 1991: 34). Toto ztotožnění je další etapou procesu individuace, v němž díky archetypům, které se vynořují z nevědomí, prožívá člověk určité psychické stavy, jež rozšiřují jeho vědomí. Postava matky je v tom případě archetypem ženy, což zase dokazuje, že změny rodu vypravěčky nejsou v textu Richterové důkazem dezintegrace osobnosti, ale právě její integrace. Není mým úmyslem interpretovat prózu Richterové psychologicky, ale nelze si nevšimnout opakovaných motivů vyhazování smetí a čištění porcelánu, které se spojují s motivem sebevražedného pokusu vypravěččiny matky, což se jeví jako dosti čitelný pokus odhodit špatné vzpomínky a vyrovnat se s touto zkušeností. Opakování je v psychologii jedním ze způsobů osvojování zvláště negativních emocí a tento proces je považován za základ emotivního rozvoje, tudíž i integrace osobnosti. A jelikož trauma tohoto zážitku vypravěčku patrně stále pronásleduje, nezbyvá než vrátit se do okamžiku, kdy vzniklo, tedy do dětství, aby bylo možné zpětně si tuto událost osvojit a – prostřednictvím verbalizace – se jí zbavit.

A tak obdobně jako u Binara, ani u Richterové není cesta do dětství mytizací minulosti, nostalgickým návratem, ale jedním z prostředků rekonstrukce sebe sama vedoucí k plné integraci – buď hledáním své kontinuity, nebo kreslením mandaly. Čas se stává lékem nejen v lidových příslovích, ale i v literatuře, která pomáhá autorům najít jejich místo ve světě.

Prameny:

- BINAR, Ivan – 1988 *Kytovna umění* (Mnichov: Obrys)
 RICHTEROVÁ, Sylvie – 1991 [1976] „Návraty a jiné ztráty“, in
 Sylvie Richterová: *Slabikář otcovského jazyka* (Praha –
 Brno: Arkýř – Atlantis), s. 7–97

Literatura:

- BAKUŁA, Bogusław – 1991 *Oblicza autotematyzmu (autoreflexyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (Poznań: WIS)
 ČULÍK, Jan – 1991 *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha: Trizonia)

- HODROVÁ, Daniela – 2006 „Text-proud a text-tkaný – ‚herakleitos‘ a ‚arachné‘“, *Česká literatura* 54, č. 2–3, s. 160–174
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina – 2002 *Nowa twarz postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
- JUNG, Carl Gustav – 1993 *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, přel. Magnus Starski (Poznaň: Brama)
- KOSOWSKA, Ewa – JAWORSKI, Eugeniusz – 2004 „Mitologie ‚drugiego obiegu‘“, in Libor Martinek – Martin Tichý (eds.): *Česká a polská samizdatová literatura / Czeska i polska literatura drugiego obiegu* (Opava: Slezská univerzita), s. 160–169
- NYCZ, Ryszard – 1996 *Sylwy współczesne* (Kraków: Universitas)
- POSLEDNÍ, Petr – 1998 *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (Praha: ÚČL AV ČR)
- RICOEUR, Paul – 2003 [1990] *O sobie samym jako innym*, přel. Bogdan Chelstowski (Warszawa: PWN)
- STOLZ-HLADKÁ, Zuzana – 1996 „Smrt Medúzy. O autorské identitě v textech Sylvie Richterové“, *Tvar* 7, č. 21, s. 14–15
- TRZCIŃSKI, Łukasz – 1986 *Mandala* (Kraków: Drukarnia Wydawnicza)
- ZALESKI, Marek – 1996 *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: IBL)
- ZANNELOVÁ, Natalie – 1996 „Motiv návratu u Sylvie Richterové“, *Česká literatura* 44, č. 1, s. 66–78

Na jméno Milana Kundery živě reagují čtenáři po celém světě. Když dojde na zařazení jeho díla do národní literatury, snad nikdo není schopen jednoznačně odpovědět. V závislosti na prostředí a znalosti spisovatelova života a textů bývá Kundera označován různě – jako spisovatel francouzský českého původu, jako český spisovatel od jisté doby píšící francouzsky nebo prostě jako spisovatel ryze český či ryze francouzský. Zdá se, že žádná z těchto definic není dostatečně přesvědčivá (ačkoliv zároveň jsou správné všechny).

Příčinou pochybností a rozpaků je rozhodnutí Milana Kundery psát francouzsky. Změna jazyka není totiž jen pouhým „přepnutím“ jakési jazykové páky v mozku a v případě literatury používáním odlišné stylistiky včetně způsobu větné výstavby – je mnohem více změnou celého systému vidění světa, což je předmětem výzkumu jazykovědců zabývajících se kognitivismem a jazykovým obrazem světa, tedy způsobem, jakým fungují jazyky jako součást kultury spolu s konotacemi a stereotypy asociovanými s konkrétními slovy. Vzhledem ke globalizaci, otevírání hranic, stále větší migraci a mezikulturním stykům přibývá teorií týkajících se multilingvismu (ačkoliv počátky tohoto úsilí lze vysledovat již od sedmdesátých let dvacátého století, když se sociologové začali zabývat etnickými komunitami v USA). Tyto teorie – které jsou si navzájem velmi podobné a jen jinými termíny označují stejné jevy – se ovšem týkají běžné, každodenní komunikace.

V literatuře je třeba k těmto jevům sledovaným sociology, psychology a jazykovědci přiřadit ještě jevy další. Polský exilový básník Adam Zagajewski, jenž vždy zůstal věrný své mateřštině, tento jev charakterizuje slovy: „Psát polsky rovněž znamená vzít na sebe komplikované dědictví polských dějin; někdo, kdo píše francouzsky s posměchem a elegancí a se špetkou poezie, bude, i když nevědomky, dědicem nejen Montaigne a Pascala, ale i Ludvíka XIV., anebo alespoň jeho dvora, tedy

jízlivých dialogů, vražedných bonmotů, obav moralistů, při revolučních demagogů. Ten, kdo píše polsky, má v krvi a v inkoustu jiné geny" (Zagajewski 2003: 177–178). V cizím jazyce píšeme zkratkou, tvoření metafor je mnohem náročnější, dokonce vyvolává u autora pocit neautentičnosti, což vystihuje Eva Hoffmanová ve svých „filologických vzpomínkách“ *Lost in Translation. Life in a New Language* (Ztraceno v překladu, život v novém jazyce, 1990). Snad je toto jeden z důvodů, proč je tak málo básníků tvořících v jiném než mateřském jazyce, zatímco psaní prózy nebo esejů v cizí řeči se zdá být jevem dost běžným.

Světová i česká literatura znají dostatek spisovatelů tvořících v jazyce jiném než mateřském – Josif Brodskij, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, resp. Věra Linhartová, Libuše Moníková, Ota Filip nebo Gabriel Laub. Vícejazyčnost u nich nabývá tří základních podob: 1) autor píše v obou jazycích, tj. v mateřském a cizím; 2) autor začal psát teprve po odchodu do ciziny a používá tedy výlučně cizí jazyk; 3) autor začal tvořit v mateřštině, ale po emigraci se rozhodl pro jazyk nové země. Pomůže nám ale tato typologie vyřešit otázku, do které národní literatury patří dílo Milana Kundery?

Z jazykovědného hlediska je národní literatura úzce spojena právě s jazykem. Lze souhlasně zopakovat po Ivanu Dorovském (1993: 127), že „pro hodnocení a zařazení díla toho kterého literárního tvůrce nebo umělce do té které národní literatury a kultury není podstatné ani místo narození, ani národní (národnostní) povědomí a dokonce ani realita, kterou ve svém díle zobrazuje, nýbrž právě funkce jazyka“, a i konstatování Pavla Vašáka (1981: 445), že „rozhodující je adresát této funkce systému národní literatury, její objekt, tj. komu tato funkce slouží či chce sloužit“, jednoznačně poukazuje na řeč jako determinant při uvažování o příslušnosti spisovatelovy tvorby.

Takový kategorický přístup by znamenal, že tvorbu Milana Kundery je třeba rozdělit do dvou etap: do *Nesmrtelnosti* (sice napsané česky, ale vydané nejprve ve francouzském překladu roku 1990) by jeho dílo spadalo do literatury české, po *Nesmrtelnosti* do literatury francouzské. Dospíváme tu k paradoxu: Kundera je jako francouzský spisovatel vlastně nováček, a přece to, čím je Kundera jako spisovatel pišící francouzsky, nelze oddělit od toho, čím byl v desetiletích, když psal česky. Květoslav

Chvatík (1994: 102) k tomu poznamenává: „Rozlišíme-li Kunderovy romány do dvou řad, můžeme do první, věnované závažným antropologickým, společenským a filozofickým otázkám počítat *Žert*, *Život je jinde* a *Knihu smíchu a zapomnění*. Do druhé řady, věnované příběhům o lásce a radosti z vyprávění, patří *Směšné lásky*, *Valčík na rozloučenou* a *Nesnesitelná lehkost bytí* (i to souhlasí jen zčásti, neboť i jejich tematická struktura je bohatší a složitější). *Nesmrtelnost* je zdařilou syntézou motivů a témat obou těchto řad.“

I jiní badatelé a esejisté, například Eva Le Grand či Jiří Kratochvíl, si všímají, že *Nesmrtelnost* je dovršením jisté etapy v Kunderově tvorbě (Kosková 1998: 136–137), dovedením experimentů s románovou kompozicí k dokonalosti. Na druhé straně Helena Kosková (*ibid.*: 140) podotýká, že jde o román poznamenaný spisovatelovými zážitky z exilu a přechodu do cizího jazykového prostředí: „Naděžda Macurová má pravdu v tom, že trauma ztráty domova, ve smyslu možnosti komunikovat se čtenáři v rodném jazyce, bylo pro Kunderu nesporně důležité. Není bez významu, že mu bezprostředně předcházelo obdobné trauma našťěstí falešného přesvědčení, že se navždy loučí se svou dráhou romanopisce.“ Pokusila bych se formulovat tvrzení, že tak tomu skutečně bylo – Kundera píšící česky zemřel, narodil se spisovatel jiný. Jaký?

Na text Věry Linhartové „Za ontologii exilu“ (1994), v němž spisovatelka považuje exil ne za vyhnání, ale za začátek nového, svobodného života skýtajícího neomezené možnosti, Kundera (1996a: 81) reaguje: „Když Věra Linhartová píše francouzsky, zůstává českou spisovatelkou? Ne. Stává se spisovatelkou francouzskou? Také ne. Je jinde. Jinde, jako kdysi Chopin, Gombrowicz.“ Přejít k francouzštině se zdá být pro Kunderu jazykovým projevem onoho „jinde“, projevem získané svobody a neomezených možností – a úzce souvisí s autorovým pojetím románu jako tvořením imaginárních světů, které nejsou zrcadlovým odrazem skutečnosti. Oné „získané svobody“ si všímá u prvního Kunderova francouzsky napsaného románu (*Pomalost*, 1995) Guy Scarpetta (1996: 254), když konstatuje: „přechodem do francouzštiny vstoupil Kundera do jiného tónu, jiného univerza, jiné dimenze umění románu. Je to pro něj něco jako nově nabytá svoboda: více lehkosti, fantazie, více místa ponechaného pro improvizaci (v tom smyslu, který toto slovo může mít

pro jazzového hudebníka: ne útěk mimo 'témata', ale naprosto dokonalá invence v jejich pojednání). Důkaz? Opuštění pevné architektonické formy předešlých románů ve prospěch vypravěčského umění v pravém slova smyslu rapsodického..." Kosková (1998: 144) doplňuje, že „*Pomalost* pravděpodobně otvírá nové tvůrčí období, ve kterém dominuje hravost, lehkost a elegance inspirovaná francouzskou literaturou", což plně odpovídá dříve citovaným slovům Zagajewského.

Opuštění mateřštiny se tak stává symbolickým aktem, jímž se spisovatel vytrhává ze zajetí zážitků z domova, který je vězením, obklíčením vzpomínkami, a přece – jak poznamenává Vladimír Papoušek (2002: 43) – „paměť [...] se u Kundery stává spíše obtížným nepotřebným břemenem, které ruší skutečné a přicházející. Minulost je cizí a mrtvá, vzbuzuje úzkost." Domov a rodná řeč se v tomto případě dostávají do jiné dimenze než té, na niž jsme zvyklí u četných exilových spisovatelů: není nostalgickou „touhou po Arkádii", ale představuje ze zad shozené břímě, které dosud bránilo ve svobodné cestě.

Kdybychom hledali další důvody, proč Milan Kundera opustil češtinu, měli bychom zmínit spisovatelovu lásku k francouzskému racionalismu, již nejlépe projevil v *L'art du roman* (Umění románu, 1986) a v úvodním slovu ke hře *Jakub a jeho pán* (1981). V *Nesmrtelnosti* autor píše, že tím, co člověka nutí, aby zvedl pěst a chopil se zbraně, není rozum, ale přerostlá duše, a staví sentimentalismus proti rozumu. Kunderův přechod k druhé řeči nám tedy umožnil přestat jej vnímat jako autora popisujícího východoevropskou totalitní společnost – a dovolil začít jej chápat v kontextu jím tolik obdivované francouzské literatury.

Obrátíme-li se přímo ke Kunderovým textům, hned bude lépe vidět, co vlastně změna jazyka spisovateli poskytla. Mojmír Grygar (1988: 98–99) zdůrazňuje: „Kundera se neobrací svými romány k určitému okruhu čtenářů. Jazyk je pro něho v první řadě intersubjektivní systém myšlení a sdělování, nikoli nástroj přímého popisu a charakterizace konkrétního individua nebo určitého prostředí, vyznačujícího se specifickým lokálním a dobovým zbarvením. Kundera se nezajímá o mluvu (parole), nýbrž o jazyk jako systém (langue), o strukturní aspekty jazykové komunikace, o sémantiku různých diskursů, o problematiku kódů, o Logos." Změna jazyka je tak pro Kunderu znovuzrozením v novém sémantickém

prostoru, v němž na rozdíl od mateřštiny slova nepoukazují na konkrétní pojmy, které jsou spojovány s tím, co zůstalo ve vlasti, ale dostávají univerzální ráz, umožňují soustředit se právě na langue (a nikoliv na parole). Spisovatel se tím dostává do nadnárodního kontextu nejen samotnou změnou jazyka a občanství, ale právě oním přístupem k jazyku, který lépe než mateřština umožňuje rozvíjení fikce. Kundera se tak osvobozuje od věcí a přechází ke slovu v jeho čisté podobě.

Úvahy o imanentní poetice Kunderových francouzských textů poukazují na fakt, že tato díla nelze zařadit do české literatury. Tím spíše, že kvůli známé spisovatelově nechuti k překládání francouzsky napsaných knih do češtiny (a vlastně k překládání vůbec, což je pochopitelné po nešťastném převodu *Žertu* do angličtiny) nemají tyto texty možnost vstoupit do národního literárního kontextu a tím spoluvytvářet dějiny literatury, existovat v povědomí jak českých spisovatelů, tak českých čtenářů. Lubomír Machala (2006: 520) bere z tohoto důvodu v potaz jen Kunderova díla napsaná česky a dodává, že Kunderova „proměna ve francouzského spisovatele jej odcizuje českým poměrům“.

Na rozdíl od Milana Kundery (píšícího o díle Věry Linhartové) si literární vědec sotva může dovolit pracovat s nepřesným termínem „jinde“. Kunderova tvorba tudíž činí problémy jak bohemistům, tak francouzským badatelům, na nichž je, aby analyzovali také českou část autorovy tvorby (přičemž jim chybí bohemistické zázemí). Sám spisovatel si rozhořčeně stěžuje: „Před několika lety byla v Americe vydána knižní bibliografie, která je mi věnována. Nenajdete v ní skoro nic z toho, co jsem udělal ve Francii a co zde o mě psali. A přece právě ve Francii jsem žil nejdůležitější část svého dospělého života“ (Kundera 1996b: 74). Spisovatel pravděpodobně míní monografii Evy Le Grand, která je ovšem bohemistka, a tudíž se necítí kompetentní reflektovat Kunderovo dílo v kontextu francouzského písemnictví.

Těmito úvahami se dostávám trochu do slepé uličky, ačkoliv jako Polka mám tu výhodu, že je mi Kunderovo dílo přístupné, a to ve výborných překladech Marka Bieńczyka. Ovšem pouze v překladech. Tu se dostáváme k jinému přístupu, který reprezentuje Sylvie Richterová, jež se na tvorbu Milana Kundery dívá z hlediska přeložitelnosti. Badatelka tvrdí, že hlavní myšlenky svých děl „Kundera vyjadřuje jazykem natolik

průhledným, podstatným a oproštěným od všech nahodilostí vázaných na jazyk originálu, že lze tento originál považovat za matrici pro překlady do dalších jazyků. V žádném překladě se takto vyjádřené téma jazyka neztratí, je totiž promítnuto do jiných plánů (do plánu dějového, psychologického, kompozičního apod.), a ty působí zároveň *nad i pod* jazykem“ (Richterová 2004: 136). Není snadné oponovat tomuto tvrzení, ovšem mezi originál a překlad vždy vstupuje ještě individualita, imaginace a jazykové znalosti překladatele. Dovolím si citovat jiného představitele malé národní – nizozemské – literatury, Harryho Mulische, který do evropského kontextu vstupuje jen skrz překlady. Když popisuje případ spisovatele, který se chystá na autorské čtení, poznamenává: „He got his laugh a little later anyway, when he opened *The Invitation of Love* and said he was going to read a chapter but that he hadn't written a word of it himself, as it was a translation“ (Mulisch 2003: 47). Ani se nepokusím tento výrok překládat do češtiny, neboť by šlo už o třetí, resp. čtvrtý převod, a v každém dalším se sémantická vzdálenost od originálu zvětšuje.

Ráda bych ukončila své reflexe jednoznačnou odpovědí, že dílo Milana Kundery patří buď do české, nebo francouzské literatury, ale místo toho jsem nucena souhlasit se samotným autorem, že tato tvorba je „někde jinde“. Na literární badatele, kteří chtějí uchopit všechny spisovatelovy myšlenky, je tím kladen větší nárok. Čtenáři se ovšem mohou nad Kunderovým dílem pobavit bez ohledu na jazyk, v němž čtou.

Prameny:

KUNDERA, Milan – 1996a „Frankofobie existuje“, *Akord. Revue pro literaturu, umění a život* 21, č. 2, s. 74–75

1996b „Osvobozující exil“, *Akord. Revue pro literaturu, umění a život* 21, č. 2, s. 81–82

MULISCH, Harry – 2003 [2001] *Siegfried*, přel. Paul Vincent (London: Penguin Books)

Literatura:

DOROVSKÝ, Ivan – 1993 „Evropský literární proces a dvojdomost tvůrců“, in *Práce Filosofické fakulty Brněnské university. Řada literárněvědná D* 40, s. 115–132

- GRYGAR, Mojmír – 1988 „Proměny spisovatele v exilu“, *Listy*, č. 3, s. 95–99
- CHVATÍK, Květoslav – 1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)
- KOSKOVÁ, Helena – 1998 *Milan Kundera* (Jinočany: H&H)
- MACHALA, Lubomír – 2006 „Kunderovské stopy a ohlasy v současné české próze“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Svazek 1)* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 520–531
- PAPOUŠEK, Vladimír – 2002 „Exil jako možnost a jako obrana. Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let“, in *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR)
- RICHTEROVÁ, Sylvie – 2004 *Místo domova* (Brno: Host)
- SCARPETTA, Guy – 1996 *L'âge d'or du roman* (Paris: Grasset)
- VÁŠÁK, Pavel – 1981 „Pojem národní literatury“, *Česká literatura* 29, č. 5, s. 445–462
- ZAGAJEWSKI, Adam – 2003 *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5)

Pulchra. Příběh o krásné planetě (2003) se zdá být v tvorbě Josefa Škvoreckého výjimkou, ne-li rozmarem, když se autor pustil do žánru, jemuž se dlouho vyhýbal, to jest do fantastické literatury. Příběh je umístěn do roku 3135 a výzkumnice Magdaléna se s pozemskou posádkou ocitá na planetě Pulchra, jež se jeví jako téměř věrná kopie Země obydlená krásnými lidmi. Obyvatelé Pulchry jsou mírumilovní, naplňují křesťanský ideál a od pozemšťanů se liší – kromě mravů – jediné tím, že jsou vejcorodí. Jsou ale výsledkem Božího úmyslu: stvořit lidstvo bez prvotního hříchu, tím i bez vyhnání z ráje, což dokazuje dialog mezi Magdalénou a jednou z obyvatelk Pulchry, která komentuje, proč Kristus na její planetu nepřišel: „My jsme neměli žádné ovoce zakázané“ (Škvorecký 2003a: 75). S postupem děje si čtenář domýšlí, že Pulchra je druhým božím pokusem o stvoření člověka, tentokrát pokusem úspěšným – Země na začátku čtvrtého tisíciletí je totiž světem, v němž neexistují žádné mravní zábrany, na výčitky svědomí je lék a drogy jsou běžně dostupné i dětem, zatímco Pulchřané jsou až naivně čistí, sex jim slouží jen k prokreaci, zatímco láska mezi mužem a ženou je věčná. Život – i zvířecí – je pro Pulchřany nejvyšší hodnotou, není proto divu, že všichni jsou vegetariáni. Setkání dvou tak odlišných světů nutně vede ke konfliktu, pozemská posádka je po porušení zákazu požívání masa, když jedna ze členek výpravy zabije holuba, přinucena odletět předčasně domů. To však už nestihne – Země i kosmická loď jsou zničeny v apokalyptické scéně asteroidy, jejichž pohyb není náhodný, nýbrž řízený – snad Bohem.

Útlá knížka (136 stran) kupodivu vyvolala velice nevrlou reakci té skupiny čtenářů, která by teoreticky měla tvořit její „target group“, tj. fanoušků sci-fi literatury. Na důkaz tohoto tvrzení si dovolím citovat z několika recenzí. Autor podepsaný „pagi“ zakončuje svůj celkem příznivý názor na knihu, publikovaný internetovým deníkem *Neviditelný pes*, slovy: „SF motiv tak slouží jenom jako prostředek k zobrazení

autorových názorů, není zdrojem onoho *sense of wonder*, které od SF literatury očekáváme. A protože ani formální poměr cena/počet stránek není příliš příznivý, z této knihy se stal především další svazek na policiče, kam ukládáme Škvoreckého práce – pokud s ním ovšem nesdílíme onu silnou potřebu křesťanské víry, na níž je autorem příběh založen. Není to ani *Tankový prapor*, není to ani *Lviče*, a není to také ani příběh poručíka Borůvky..." (pagi 2003). Jarda Houdek (2003) se ve stejném deníku o *Pulchře* vyjadřuje ještě ostřeji: „Škvorecký není špatný stylist, řemeslně vzato je knížka zvládnutá. [...] Ale nedělá domácí úkoly. Ze sci-fi zná jen velmi málo a troufám si tvrdit, že především z televizních seriálů. A nic naplat, člověk nemůže být dobrý spisovatel tohoto typu literatury, aniž by byl i dobrým čtenářem.“ Pokus o jiný pohled na *Pulchru* v rámci scifistické obce vyjádřil Ivan Adamovič, který již v úvodu své recenze poznamenal, že „určitě to není dílo určené čtenářům science fiction“ (Adamovič 2003: 46), ale na závěr přece jen konstatuje, že „nebýt pod *Pulchrou* podepsán právě Škvorecký, tipl bych si, že by tato kniha hledala dlouho svého nakladatele“ (*ibid.*). Tato kritická slova zdaleka nevyčerpávají reakci, již se dostalo Josefu Škvoreckému jakožto autorovi sci-fi – spisovatelé nepíší svá díla pro kritiku, ale pro čtenáře, ti se však ukázali ještě přísnější. *Pulchra* se po dlouhé měsíce objevovala na čelních místech žebříčku „Čtenáři varují“, v němž čtenáři časopisu *Ikarie* hlasovali o nejhorší díla sci-fi.

Následující text je pokusem o zamyšlení nad neúspěchem Škvoreckého knihy u té části čtenářské obce, která si knihu koupila nikoliv pro jméno autora, ale pro samotný název a anotaci, že se jedná o vědeckou fantastiku, ovšem nevšimla si pokračování oné poznámky, v níž stojí, že kniha „nese obvyklé rysy literatury science fiction, k příběhům o dobývání vesmíru má však velmi daleko“ (Škvorecký 2003a: II).

Pulchra opravdu není knihou určenou pro čtenáře výlučně vědeckofantastické literatury, především pak ne pro ty, kdo ve sci-fi příbězích hledají jen zábavu, skvělé nápady a rychlý spád děje, a to zejména proto, že žánrová příslušnost knihy není jednoznačná. *Pulchra* totiž nese veškeré rysy utopie, ale chápáné jinak, než ji pojímal Karel Čapek a definuje Daniela Hodrová (1987: 80), totiž „jako přesah dané reality v podobě jejího utopického projektu či hypotézy“, přičemž utopie se může realizovat

v různých žánrech a dokonce druzích – jako traktát, esej, román nebo drama (*ibid.*). Hodrová rovněž poznamenává, že pojem „utopie“ se od devatenáctého století „začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve dvacátém století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction“ (*ibid.*). Takovéto pojetí „utopie“ vede totiž k četným nedorozuměním a *de facto* ke splynutí se široce chápánou fantastickou literaturou. Když se však podíváme na tento pojem nikoliv jako na jistý myšlenkový proud, který začíná v antickém Řecku Platónem a jeho představou ideálního státu vyjádřenou v *Ústavě*, ale jako na literární žánr, založený Thomasem Morem v šestnáctém století a vyznačující se jistými ustálenými rysy, získá pohled na *Pulchru* trochu jinou dimenzi než tu, která determinovala názory citovaných kritiků. K těmto rysům, jež se vyskytují již v Morově *Utopii* (1516) a opakuji se s jistými modifikacemi ve všech utopických prózách, patří především didaktismus zaměřený na kritiku společenských poměrů, které autor a jeho čtenáři znají z vlastní zkušenosti, a ukázání perfektně organizovaného státu, v němž všechny instituce fungují bez chyb a ve prospěch celé společnosti. Polský literární vědec Andrzej Zgorzelski, který se zabýval proměnami utopie v průběhu staletí (Zgorzelski 1980), popisuje tento žánr velmi přesně a já se podle jeho specifikace determinantů pokusím ukázat, že se *Pulchra* svými žánrovými rysy řadí mezi typické utopie.

Již zmíněný základní rys utopie, tj. didaktismus, je v *Pulchře* očividný, neboť autor v novele popisuje pozemskou civilizaci, která spěje ke zkáze na vlastní přání – „morálka“ se stala dávno zapomenutým prázdným pojmem a lidé si stále více hrají na stvořitele klonováním lidí. *Sacrum* se stává zapomenutým pojmem: kostely plní roli výlučně historických památek a poslední křesťanský kněz stárne s vědomím, že nemá žádného nástupce. Mravní ponaučení plynoucí z knihy pak nejlépe vystihují slova autora samotného, který v rozhovoru s Františkem Cingerem na otázku, v čem vidí naději pro lidstvo, odpovídá: „V návratu ke staré křesťanské morálce, *quia impossibile est*“ (Škvorecký 2003b: 14). Reflexemi nad ztrátou mravních hodnot pozemšťanů Škvorecký také následuje Thomase Morea, v jehož *Utopii* náboženství sehrává velice důležitou úlohu, neboť podnětem k napsání *Utopie* byl vlastně

osobní spor Morea – jakožto ortodoxního katolíka – s anglickým králem Jindřichem VIII., zakladatelem anglikánské církve. Zasvěcený polský badatel a komentátor Moreova díla Witold Ostrowski (1954: 188) si všímá, že podle Morea „nikdo, kdo nevěří v Boha, nemůže být obyvatelem Utopie ani vykonávat žádné funkce“. Pro ideologickou náplň *Utopie* je ovšem důležitější, že More „náboženskou víru považoval za otázku nejdůležitější, za zdroj všech svých cílů a činů. Celý život se řídil jejími nařízeními, stále ji prohluboval četbou, vždy ji hájil ve svých textech a litoval úpadku náboženského života“ (Ostrowski 1954: 189). Návaznost Škvoreckého díla na původní žánrovou předlohu *Pulchry* se právě v tomto ohledu – nazírání víry a náboženství jako základu lidské existence – jeví jako samozřejmá.

Utopie, jakou stvořil More, je založena na motivu cesty a objevení neznámé země. Jak si všímá Patrik Ouředník (2010: 11), „cestovatelské schéma zdůrazňuje symbolický charakter: přechod ze světa, v němž dominují staré hodnoty, do světa, v němž jsou v chodu hodnoty nové. [...] Cesta do vzdálených krajů umožňuje rovněž podtrhnout uzavřenost a nadčasovost popisované společnosti.“ Tento rys zachovávají i moderní utopie, v nichž se vzhledem k udržení pravděpodobnosti děje čtenář namísto neznámého ostrova nebo kontinentu seznamuje s mimozemskou civilizací. Tento rys moderních utopií (tj. z dvacátého a dvacátého prvního století) vedl i k tomu, že téměř všechny jsou zároveň science fiction – jakkoli obráceně toto pravidlo neplatí. Sci-fi v utopiích tak plní úlohu jakéhosi subžánru, resp. stylistického prostředku. A proto tápají badatelé a kritici, kteří hledají žánr, jemuž by Škvoreckého próza odpovídala – například Helena Kosková (2004: 204) charakterizující *Pulchru* jako „směs horroru, science fiction a utopie“, což se jeví jako jisté nedorozumění.

Pro utopie je příznačná ich forma, přičemž vypravěč je stylizován jako porte-parole autora a na rovině komunikačních struktur převažují monology druhého protagonisty, který popisuje a vysvětluje nový, neznámý svět. V případě *Pulchry* je protagonistka a vypravěčka Magdalena díky svým povahovým rysům a náboženskému zázemí skvělou pozorovatelkou, kritickou vůči světu, v němž vyrůstala. Její křesťanská výchova umožňuje nejen sebereflexi, kterou postrádá zbytek lidstva,

ale i pochopení toho, co se odehrálo a odehrává na Pulchře. Magdaléna také, jak všímá Kosková (2004: 205), „patří do Škvoreckého kategorie postav, které jsou spojnicemi mezi dvěma světy“. Roli průvodců po Pulchře, kteří přibližují historii a přítomnost planety, plní dvě postavy: Geraldina, která díky své znalosti dějin Země vysvětluje rozdíly mezi oběma světy a jejíž dialogy s Magdalénou mají především informativní úlohu, a Hofmeister, jenž naopak o Zemi neví nic, a informativní funkce v jeho dialozích s hlavní postavou je založena na kontrastu a na prvku překvapení, který vytváří v čtenáři pocit nejistoty a nechává prostor pro vlastní interpretace. Rozhovory protagonistky s Hofmeisterem jsou také záminkou k vysvětlování i některých jevů na Zemi, které jsou přirozené pro Magdalénu, nikoliv však pro obyvatelstvo Pulchry – a ani pro čtenáře. Postavy v utopiích jsou statické, bez hlubší psychiky, slouží jako partneři k dialogu nebo jako vypravěči a tady je jedinou výjimkou Magdaléna, avšak její psychologie a náboženské zázemí jsou součástí didaktického záměru.

Další rys typický pro utopie shledává Zgorzelski v omezeném ději – toto tvrzení platí i pro *Pulchru*, která postrádá napínavé okamžiky, ale spon ve srovnání s typickou tvorbou žánru sci-fi. Děj je předvídatelný, dokonce ani apokalyptický konec není překvapením. A pravděpodobně právě pro nedostatek akce a – z hlediska mnohých čtenářů – nadměrný moralismus si *Pulchra* vysloužila tak nevlídné komentáře. Zdaleka tak nebylo jen mezi čtenáři sci-fi, neboť i Aleš Haman (2003: 29) vytýká Škvoreckému, že „motiv, jimiž své poslání byť i jen náznakově zpodobil, by však přece jen asi vyžadovaly hlubší založení než odkazy na bibli a narážky na pýchu lidského rozumu, nárokuje si místo Stvořitele. Aby dílo nezůstalo jen vtípnou hříčkou, muselo by ho prostoupit mnohem více údivu, úžasu i hrůzy ze záhady stvoření. Pak by se v něm asi také mnohem intenzivněji uplatnila hloubka utrpení a lásky smrtelníků, bez níž by ani rajský život nebyl životem.“ Jenže kdyby Škvorecký splnil Hamanovo očekávání, posunul by *Pulchru* ve směru „speculative fiction“, což je termín zavedený Robertem Heinleinem k označení těch fantastických děl science fiction, která se nezakládají na technice a jsou spíše myšlenkovým experimentem – a toto snad nebylo Škvoreckého záměrem. Volba utopického žánru nejlépe odpovídala autorovu záměru

lidstvo varovat, zároveň byla poklonou Edgaru Allanovi Poeovi, jehož jméno se jako anagram, jak si všímá Helena Kosková, objevuje v astronomickém názvu planety (A10E749-O-119-E-09P). Není tomu tak náhodou, neboť Škvorecký připomenutím starších představitelů tzv. pokleslé literatury (jako jsou zmíněný E. A. Poe nebo Howard Phillips Lovecraft) spěje k tomu, že se *Pulchra* stává svérázným pokračováním *Příběhu inženýra lidských duší* (1977), v němž se díla obou amerických spisovatelů stávají impulsem k reflexi nad lidskými osudy, ale i nad vlastní literární tvorbou. Láska ke klasikům „pokleslé“ literatury – i k Rayi Bradburymu, jehož díla Škvorecký ještě v šedesátých letech překládal – se promítá i do postoje vůči dnešnímu žánru science fiction, který autor neúprosně paroduje, „obrací jeho schémata naruby, místo *happy endu* je text zarámovaný scénou návratu na Zem a objevením asteroidu, která jej otvírá a která pokračuje v závěrečné scéně apokalypsy. A tato apokalypsa je v textu výslovně přirovnávána k filmovému kýči. [...] Jedna humoristická vrstva je založena na zklamaném očekávání, žánrová schémata se nenaplnují: když kosmická loď přistane na neznámé planetě, lingvisté a psychologové jsou připraveni použít složité zvukové kódy, kterými se po způsobu Spielbergova filmu *Setkání třetího druhu* mají dorozumívat s obyvateli planety. Jako odpověď se ozvou saxofony, které se na Zemi už dlouho nepoužívají a potom hlas ředitele hlavního observatoře, který mluví, stejně jako všichni obyvatelé *Pulchry*, perfektní americkou angličtinou“ (Kosková 2004: 206). Poslední scéna je pak živou parodií před několika lety módních filmů o zasažení Země asteroidy: „Apokalypsa se podobala utopickým kýčům na filmovém plátně, které najednou nabyly prorockého rozměru. Kolem nás začaly létat chytré rakety, které měly zasáhnout odporný asteroid, ale všechny ho minuly“ (Škvorecký 2003a: 135). Ona parodie se zdá být nejen pouhou hříčkou, která by čtenáře bavila – a ortodoxní scifisty spíše rozčílila, což dosvědčují slova: „Příběh se nedostavil, poslal za sebe jen jednoduchý záskok se smutným koncem. Tedy, byl by to smutný konec, kdyby dokázal vyvolat nějaké emoce“ (Houdek 2003). Zároveň je totiž součástí ideového vyznění *Pulchry*, zaznamenává pokles „pokleslých žánrů“, ztrátu hodnot, které by literatura a umění měly nést, a spění jen k bezmyšlenkovité zábavě, ke komerčnímu úspěchu, jehož lze dosáhnout

spektakulárními efekty, za nimiž ovšem nestojí nic kromě vize obrovských zisků. A konečně ke ztrátě mravních hodnot, čemuž je věnovaný celý román.

Nepříznivé přijetí *Pulchry* podle mého názoru nespočívá jen v četných narážkách na Bibli, jejíž znalost není pro čtenáře nezbytnou podmínkou k pochopení knihy, ale spíše v její špatné žánrové interpretaci – pokud knihu čteme jako utopii, srozumitelnými se stávají i ty pasáže, které kritika považovala za spisovatelovu chybu: neschopnost vytvořit napínavý děj, přebytek popisů, didaktismus. Utopie se však v české (i starší) literatuře téměř nevyskytuje, což, jak poznamenává Eduard Petrů v úvahách o absenci utopie v české renesanční a barokní literatuře, mohlo být důsledkem toho, že „politická a kulturní situace v českých zemích potřebu utopie nevytvářela, protože náboženský a politický program husitství, který byl i později blízký utrakvisticky orientovanému národnímu humanismu, představoval vlastně program obnovy společnosti, který se ovšem od utopií liší tím, že existovala stálá snaha prakticky jej realizovat“ (Petrů 1997: 68–69). Tím je i čitelnost žánru menší než v jiných národních literaturách a čtenářská obec, která po knize požadovala napínavý příběh realizující schéma science fiction typický například pro tvorbu Ondřeje Neffa, neměla ve svém literárním povědomí dílo, k němuž by se mohla vztahovat, a tudíž reagovala tak, jak publikum většinou reaguje na věci, jimž nerozumí – odmítnutím.

Pokud budeme zastávat názor, že každá národní literatura by pro úplnost svého vývoje měla projít všemi vývojovými etapami a mít zastoupeny všechny žánry, *Pulchra* se, byť po pěti staletích, stává chybějícím článkem, který vyplňuje mezeru doposud existující v dějinách české literatury.

Prameny:

- ŠKVORECKÝ, Josef – 2003a *Pulchra. Příběh o krásné planetě* (Brno: Petrov)
- 2003b „Vadí mi nekritický antiamerikanismus: Spisovatel Josef Škvorecký vydal Pulchru i novou detektivku“, rozhovor František Cinger, *Právo* 13, č. 242, s. 14

Literatura:

- ADAMOVIČ, Ivan – 2003 „Zjevení Josefovo“, *Ikarie* 14, č. 12, s. 46
- HAMAN, Aleš – 2003 „Klasikova temná hříčka situovaná do druhé poloviny třetího tisíciletí“, *Lidové noviny* 16, č. 219, s. 29
- HOUDEK, Jarda – 2003 „Josef Škvorecký, Pulchra“, *Neviditelný pes* [online], 17. 9. 2003 [přístup 20. 11. 2014], http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/scifi//clanky/32817_0_0_0.html
- HODROVÁ, Daniela – 1987 „Utopie“, in Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů* (Praha: Československý spisovatel), s. 80–104
- KOSKOVÁ, Helena – 2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)
- OSTROWSKI, Witold – 1954 „Wprowadzenie do „Utopii““, in Tomasz Morus: *Utopia*, přel. Kazimierz Abgarowicz (Warszawa: PAX), s. 170–207
- OUŘEDNÍK, Patrik – 2010 *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Pokus o vymezení jednoho žánru* (Praha: Torst)
- PAGI – 2003 „Josef Škvorecký, Pulchra. Příběh o krásné planetě“, *Neviditelný pes* [online], 23. 9. 2003 [přístup 20. 11. 2014], http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/scifi//clanky/32905_0_0_0.html
- PETRŮ, Eduard – 1997 „Komenský a absence utopie v českých zemích“, in Barbara Czapik-Lityńska (ed.): *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian. Tom 2. Z przemian świadomości utopijnej w procesie historycznoliterackim* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 62–73
- ZGORZELSKI, Andrzej – 1980 *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków* (Warszawa: PWN)

8 ALEGORIE – GROTESKA – POSTMODERNA. POSTMODERNÍ RÁZ *MRCHOPĚVCŮ* JANA KŘESADLA

V roce 1984 vyšel v torontském nakladatelství 68 Publishers opožděný debut Jana Křesadla⁵, odměněný Literární cenou Egona Hostovského, který ukázal, že se na literární scénu dostává autor s nespoutanou fantazií a všestranným talentem, jehož solidní vzdělání a rozličné zájmy promítající se do jeho tvorby ústí v druh psaní, který skýtá možnosti různorodé interpretace a poukazuje na umístění Křesadlovy tvorby do postmoderní literatury, v níž autor díky aktualizaci tradičních literárních postupů vytváří nové hodnoty.

Ve své prvotině se Křesadlo pokusil aktualizovat od antiky známou alegorii a grotesku a dospěl ke vzniku románu, který může být interpretován na mnoha rovinách. Samozřejmě *Mrchopěvce* můžeme číst na doslovné rovině jako román kriminálně-pornografického rázu. Ivem Řezníčkem (1986: 182) byl přečten jako „hybridní dílko, spojující v sobě tradice naturalismu, detektivního příběhu, sociálního románu, okultismu, měkké pornografie a nadrománu“, přičemž v celé recenzi se kritik soustřeďuje především na pornograficko-kriminální rovinu knihy. Vskutku, *Mrchopěvce* lze číst jako detektivku nebo knihu senzačního ladění. K takové, jakkoli povrchní, interpretaci láká nejen kriminální zápletky, ale i lineární kompozice, v níž vypravěč i přes zdůrazňovanou vševědoucnost neprozrazuje řešení překerní situace a udržuje čtenáře v napětí do samotného finále. Ale taková interpretace zdaleka neodpovídá všem záměrům v románu obsaženým.

Bizarní příběh osudem zmínaného Zderada, znásilňovaného univerzitním profesorem a zároveň komunistickým funkcionářem docentem

.....

⁵ *Mrchopěvce* Křesadlo napsal, když mu bylo 54 let, publikace se dočkal ve svých 58, ačkoliv termín prvotina není úplně přesný, jelikož v rozhovoru s Josefem Škvoreckým Křesadlo přiznal, že jeho opravdovou prvotinou byl filozofický román vydaný v samizdatu, který se však ztratil (viz Křesadlo 1985: 18). Petr Hanuška (1998: 1) doplňuje i název románu, který zněl *Matěj Houska*. K tomu autor ještě v Československu v roce 1969 také vydal populárně vědeckou publikaci o kybernetice.

Skomelným, nejčastěji bývá čten jako alegorie – k takové interpretaci se přiklání jak Jan Čulík (1991: 122–123), tak Petr Hanuška (1998: 1), který tvrdí: „Alegorizaci signalizuje paralela mezi Zderadovou prohlubující se etickou denunciací a obrazem zmrzačeného národa, který je znásilňován totalitní mocí, personifikovanou v kreatuře marxistického profesora Skomelného.“ Ovšem badatel sám uznává, že taková interpretace nese jisté nebezpečí, jelikož vyžaduje znalost kódu využívaného autorem, resp. „alegoričnost předpokládá permanentní kontakt mezi dvěma patry textu – patrem konkrétního materializovaného příběhu a jeho abstraktní nadstavbou“ (*ibid.*). V *Mrchopěvcích* totiž „Zderadovo privátní melodrama, stojící zřetelně v centru vypravěčovy pozornosti, není cíleně sebestředné. Posouvá se svým charakterem k výpovědi o situaci a morálním stavu jedné středoevropské society“ (*ibid.*) a neznalost reálií oné středoevropské society, zvláště padesátých let, může znemožnit pochopení alegorie, která má vyjadřovat, podle Dorothy L. Sayersové (1975: 323), „silné a znepokojující vědomí psychické rozpolcenosti“. Nicméně právě takovou interpretaci signalizuje řada faktorů, mimo jiné jistá nedůslednost v názvu díla, ve kterém se – i po četných redakčních úpravách – objevuje množné číslo, zatímco obsah se soustřeďuje na jednoho mrchopěvce, což by sugerovalo zevšeobecňující ráz románu. Podle Petra Hanušky (1996: 637) si oné nedůslednosti všiml také vydavatel knihy Josef Škvorecký, který v dopise Křesadlovi ze 7. 12. 1980 váhá: „V té souvislosti mi trochu vadí, že o vlastních mrchopěvcích tam toho není trochu víc. Sice to všelijak omlouváte (ten a ten je pouze vedlejší postava apod.), ale málo platné, mrchopěvci jsou už v titulu, takže se trochu víc očekává.“ Alegorický ráz *Mrchopěvců* zdůrazňuje také samotný vypravěč, který v komentářích přiznává, že obě hlavní postavy jsou umělé konstrukty: „Ale kdybyste se ho ptali, kdo je to ten Zderad, tedy vězte, že ten je vskutku sešit z osůbek vícera a v popisované podobě vskutku nikdy neexistoval“ (Křesadlo 1999: 111). „Docent Skomelný je ovšem vyabstrahovaná fikce, ale materiál, z něhož byl upleten, dosud probíhá po tváři této planety. Dosti často se ze skomelnáků udělali za Dubčeka (a už trochu před ním – skomelnáci mají dobrý nos) pokrokáři a někteří už nestačili zase včas vycouvat“ (*ibid.*: 167). Pokud tedy přijmeme *Mrchopěvce* jako psychomachii, v níž se vede boj mezi

personifikovaným Zlem (ďábelské vlastnosti Skomelného jsou v textu mnohokrát zvýrazněny, zvláště ve scéně jeho smrti) čili totalitou a stále více se prostituující Nevinností, reprezentovanou Zderadem, tj. společenstvím, které se pomalu vzdává myšlenek na vzpouru a nechává se zotročit, dostáváme obraz alegorie stalinského období. Špatné přečtení kódu a nepochopení četných narážek, jež také Křesadlovi vyčítal Škvorecký, neznamená však, že dílo může být čteno jen doslovně ve své kriminálně-pornografické rovině, ale posouvá alegoričnost ke „kompaktní metafoře“ (Hanuška 1998: 4), v níž je boj veden uvnitř člověka, mezi jeho animální podstatou a duševní zralostí a sublimovaností. *Mrchopěvci* tak patří k alegorii typu *permixta apertis* (Ziomek 1990: 239), čili k alegorii „smíšené a otevřené“, v níž jsou zachovány obě roviny – doslovná i alegorická, a román může být čten jak na úrovni erotické detektivky, tak jako obraz české společnosti padesátých let dvacátého století.

Alegorizace není však jediný postup, který Křesadlo ve svém díle využívá; *Mrchopěvce* totiž lze zařadit i mezi groteskní romány, dokonce je možné jej pojmenovat jako „groteskní alegorii“, i když někteří badatelé, například Lee Byron Jennings (1979: 309), tvrdí, že spojení grotesky s alegorií možné není. Lze však konstatovat, že v případě *Mrchopěvců* by bez použití groteskních prvků nebyla alegorizace románu úplná.

Ke Křesadlovu dílu lze přiřadit většinu definicí groteskna: objevují se zde jak nadsázka, absurdita, bizarní formy, tak proplétání prvků komična a tragiky, šaškovství s motivy zoufání a děsu, démonična s trivialitami, satiry s estetismem, ale můžeme na něj vztáhnout i tu, podle níž grotesku charakterizuje stylistická heterogenita, ostentativní slovní invence, spojování literárního stylu s vulgárním, kontrastování způsobu projevu se situací. Křesadlo vytvořil grotesku na mnoha rovinách: na úrovni syžetu, v epizodách, postavách – jejich vzhledu a psychice. Využil k tomu jak tradičních prostředků, tak postmoderních triků, které umožnily zvýraznění groteskního efektu.

Jedním z prvních projevů grotesknosti jsou karikaturní vzhledy postav, v nichž autor bohatě využívá překvapujících srovnání; vytváří je nejen suchým popisem, ale i pointuje žertovnou poznámkou hyperbolizující popisovanou vlastnost. Jako příklad může sloužit popis jednoho z mrchopěvců, Tůmy: „První tenorista měl hlavu holou jako vejce

nebo Telly Savalas. Byl dosti slušně oblečen v kožený kabát po Němcích a ve svetr ke krku. [...] Jeho tvář silně připomínající holohlavého farizeje z Tizianova Peníze a daně byla protkána mrtvičnými žilkami" (Křesadlo 1999: 11). Díky těmto karikaturním portrétům získávají dramatické osudy postav parodistickou nebo groteskní dimenzi. Karikatury vedlejších postav však nejsou samy o sobě cílem, připravují čtenáře k představení postavy docenta Skomelného, který v sobě spojuje prvky člověka a bestie; již samotným vzezřením sugeruje svou nelidskou povahu: „Nejnápadnější však na něm byly oči. Oči tohoto druhu má určitá kategorie strakatých psů a králíků, často takovéhle jenom jedno, kdežto druhé je tmavé. Též oči některých ryb mají podobný ráz. Také albinotické kaky a káňata mají podobné oči. Byly to oči vodové, šedomodré, tvarem poněkud žabí a jakoby slepé. Člověk se držel jaksi shrbeně, plíživě, trochu jako bázlivý pes, ale v jeho postoji bylo i něco hroživého. Jako hyena" (*ibid.*: 32). Hrůzu z postavy úchylného docenta uvolňuje autor četnými synonymickými epitety jako: obluda, obludka, mrchovec, pačlověk, příšerka, mrchoň, monstrum, pitvora, obludník, mrtvolník, vransup, monstříčko, nestvůrek, netvor, zrůda, churota. Jejich početnost nevyplývá jen z obavy ze stylisticky nevhodného opakování týchž přívlastků, ale je i hrou s jazykem, což potvrzuje například rozsáhlá úvaha o etymologii slova „vransup“, které je kompozitem jmen dvou spíše záporně vnímaných ptáků (vrány a supy), což slouží ke zdůraznění jak Skomelného nelidské povahy, tak jeho výjimečnosti: „Je to muž světa. Typ gentlemana, jaký se u nás běžně nevyskytuje" (*ibid.*: 45). Vypravěč také podotýká, že jeho úmyslem bylo vytvořit postavu moderního satana: vzdělaného, erudovaného, elegantního, který půjde jen obtížně porazit: „Dábel bývá často představován jako intelektuál, doktor. Doctor logocus. Viz Anatol France, par exemple, n'est-ce pas?" (*ibid.*: 102).

K lingvistickým hrám poukazuje i tvoření významových jmen jako Skomelný (Skomolený), Krůta, jehož „tvář byla v souladu s jeho jménem" (*ibid.*: 15), Burda (ze staročestiny soupeř v rytířském souboji, původně z francouzštiny *behourder* – soupeřit v turnaji) a konečně Zderad (pobývající zde rád).

Groteska Křesadlova světa nespočívá však jen ve zveličování zrůdnosti a tvoření absurdních situací, například skutečnosti, že příčina

Zderadovy zhouby – antióda na Stalina – je psána starořecky. Spočívá především v hrůze, v níž se proměňuje svět kolem protagonisty. Z několika intencí grotesky, které rozlišuje Jean Onimus, se nejlépe ke Křesadlovi románu hodí původní, již francouzský badatel pojmenovává jako atropickou: „Kresba, motiv zde mají funkci vyděšení neviditelného, vyhnání démonů, očištění“ (Onimus 1979: 319). Právě s touto intencí se také spojuje alegorický ráz románu, jehož záměrem je vyrovnat se se stalinským režimem, s noční můrou, jakou se stal život lidí podřízených docentům Skomelným. I když Zderadův život byl ještě před zlomem, jímž bylo pronásledování a vydírání ze strany Skomelného, plný absurdit, události postupně ničily jeho relativně stabilizovaný život, až nakonec způsobily, že hrdina se začal cítit „zavěšený ve vzduchoprázdnu“, nejistý, co přinese zítřek, svírán obavami, čeho ještě je jeho pronásledovatel schopen. Strach, který protagonistu provází, vyplývá z hloubky jeho psychiky, je to strach o rodinu, o budoucnost. Lee Byron Jennings (1979: 308) charakterizuje grotesku, v níž převažuje absurdita, slovy: „Proud démonického strachu se v tomto případě projevuje nikoliv jako ohrožení ze strany jakéhosi strašidla, ale jako ztroskotání světa. Známa struktura byla narušená a zdá se, že se blíží chaos. Tento aspekt se zdá zřetelnější, pokud se objevují konkrétní projevy rozkladu a probouzí se pocit beznaděje a pádu. Zdrojem komiky je pak jistá fraškovitost, typická pro takové scény absurdity a blížícího se chaosu. Když se nás zmocňuje údiv nad rozvojem nepravděpodobných událostí, probouzí se také odstup. Projevuje se zde odzbrojující funkce, ohrožení chaosem působí závratě a ztrátu země pod nohama, ale tuto podporu získáváme zpět, když se dostaneme do pohodlné polohy pozorovatele.“ V *Mrchopěvcích* se o takovou polohu stará vypravěč, který uvolňuje hrůzu situací díky navazování kontaktu se čtenářem: „To všechno, čtenáři milý, jsou jen slova a obrazy a auktor se přiznává, že se snad ještě nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit“ (Křesadlo 1999: 126). A také poznámkami, které se zdánlivě nehodí k hlavnímu textu ani obsahově ani stylisticky, jež však plní úlohu nejen jistého doplňku k syžetu, ale i jasně naznačují, že za nimi stojí autor. Tyto poznámky mají různý ráz, patří k nim jak krátké digrese, tak delší esejistické vsuvky. Z typologie poznámek zavedené Danielou Hodrovou (2001: 297) si můžeme

v Křesadlově románu povšimnout především poznámek metatextových a učených, přičemž ty poslední mají ráz spíše parodický. „Interní autor“ signalizuje svou přítomnost v textu a naznačuje, že on v něm určuje pravidla. Umístění poznámek (před textem, uvnitř textu, pod čarou), jejich stylistika i role jsou různorodé. Na groteskní rovině plní roli uvolňující, umožňující – řečeno s Jenningsem – zaujmout pozici pozorovatele. Některé poznámky v textu můžeme – se Stanislawem Balbusem (1996: 37) – označit jako kvazicitáty, které „jsou fingovaným parole synteticky a co nejtypičtěji reprezentující jakýsi literární langue [...] a plní dvojí funkci: spoluvytváří literární text jako umělecký celek a zároveň reprezentují jakési vnější, nepřímé strukturální principy vytváření textů jiného, cizího typu“. Díky tomu, že „citovaná struktura se srovnává se strukturou, do níž je zavedena“ (Daneková 1972: 91), vzniká uvolňující kontrast. V rovině alegorie plní poznámky roli jistého ukazatele, v němž jsou zvýrazňovány signály vysílané autorem v hlavním textu, například o animálních pudech protagonistů – patří k nim popis včel v úlu faráře Plicky nebo intermezzo s příběhem Buckelhanese. Na rovině senzačního románu pak poznámky plní zpomalující úlohu, úspěšně opožďují vyřešení zápletky. Především však rozbíjejí hierarchii hlavního textu a jejich stylizace hovoří ve prospěch autorovy hravosti.

K postupům tlumícím hrůzu využívá Křesadlo také psychologii – politováníhodné postavení Zderada přestává děsit ve chvíli, když v sobě protagonista nachází sadistické sklony a objevuje i jisté potěšení ze styků se Skomelným. Démon je zneškodněn, jakmile se ukáže, že obě postavy, Zderad i docent, jsou vlastně alotropy a rozdíly v jejich jednání vyplývají z rozdílného postavení ve společnosti.

Ke groteskním postupům patří i proplétání vysokého a nízkého, což je i charakteristikou postmoderny. Křesadlo mísí jak jazykové vrstvy, styly, tak situace a žánry. Pohybuje se mezi nejnižším a vysokým stylem, plným archaismů a elegantního slovosledu, vsouvá rusismy, hraje si s jazyky – řečtinou, latinou, francouzštinou nebo němčinou. Petr Mareš (2001) přitom zdůrazňuje, že v Křesadlově tvorbě „vícejazyčné pasáže tvoří především určité ozdoby v rámci značně artistního, na sebe soustředěného vyprávění, že jsou projevem ne vždy zvládnuté ‚rozkoše z psaní‘ a někdy dost samoučelné hry, záliby v grotesknosti,

heterogenosti a zesměšňující deformaci, že mají sloužit hlavně k předvedení jazykových znalostí a virtuozity v zacházení s různými jazyky”.

Absurdita je v románu zesilovaná i zpochybňováním nevyvratitelných hodnot. Autor se posmívá sakrálnímu – docent Skomelný měl původně zůstat knězem, posléze se však rozhodl pro marxisticko-leninské učení a ve svém zaměstnání se aktivně věnuje pronásledování církve; sexuální akty Zderada a Skomelného se odehrávají na hřbitově a finální scéna zavraždění nestvůrného docenta a orgiastického souložení Zderada s manželkou dokonce ve hřbitovní kapli. Stejně tak nemá autor úctu ke smrti – již samotný titul *Mrchopěvci* sugeruje předmětové zacházení s lidskými pozůstatky. Pro hřbitovní zpěváky je pohřeb příležitostí k vokálním vystoupením, během nichž je důstojnost ceremoniálu méně důležitá než čistý zpěv.

Odpověď na otázku, zda *Mrchopěvci* patří k postmoderní literatuře, není jednoznačná, ačkoliv autorova tvorba bývá běžně k tomuto proudu přiřazována. Vladimír Novotný (2006: 56) označuje Křesadla dokonce za předchůdce postmoderny, avšak Aleš Haman (2000: 19) poznamenává, že „výsměch pokrytectví, ať v rovině ideologické či osobní, dodává Křesadlovým prózám rysy, jež je vzdalují postmodernímu relativismu (mnohde jsou dokonce proti němu polemicky vyhoceny). Vybavují je patosem mravního odporu nejen k jakémukoli totalitnímu násilí, ke všem druhům politického čachrářství a bezohledné honby za mocí a ziskem, nýbrž i proti osobnímu přikrčenectví a konformnosti jak ve sféře privátní, tak v oblasti literární, kde už jde o polemiku s literární módností a snobismem. [...] To snad opravňuje k názoru, že dílo Jana Křesadla nepatří k postmoderně, nebo k ní patří jen nepřímo.” S tímto názorem lze polemizovat, neboť postmoderní literatura bývá definována v návaznosti na různé aspekty vyskytující se v textu. Patří k nim například hravost, projevující se ve zmiňovaných jazykových hříčkách, ale i intertextualita. Samotný autor naznačuje, že román měl původně být polemikou s filozofií Friedricha Nietzscheho, kdy postava hlavního hrdiny byla stylizovaná podle německého filozofa, přičemž autor zveličil jeho některé vlastnosti. Nápad románu je převzat z epizody Škvoreckého *Mírálku*, ve které se objevuje umývač mrtvol: „Napadlo mi, co se tak jednou podívat, jak to chutnalo tomu umývači a možná i jeho ženě. [...] i zdálo

se dobrou ironickou možností udělat z umývače jakéhosi Nietzscheho, sraženého na kolena okolnostmi, na které neměl vliv" (Křesadlo 1985: 18). Záhy však autor od původního záměru odstoupil a tak se karikatura nadčlověka v díle objevuje jen jako signalizace prvotního nápadu, nikoliv jako hlavní téma, i když nelze vyloučit interpretaci knihy i jako variace na téma *Übermensch*.

Jan Schneider v příručce *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu* vidí v *Mrchopěvcích* polemiku s *Žertem* Milana Kundery, což dokládá takto: „Kunderův hrdina – komunista – je obětí praktik vlastní strany, je proto nejen obětí, ale do značné míry i viníkem, který měl nadto časem šanci vrátit se (byť dočasně) do normálního života – skutečnými oběťmi jsou vlastně Křesadlův Zderad a jemu podobní, kteří komunisty nikdy nebyli a kteří po čtyřicet let zůstali bez šance octnout se na výsluní společnosti" (Schneider 1991: 92). Jakkoli lze s touto argumentací polemizovat, nemůžeme nesouhlasit, že začátkem kalvárie obou hrdinů byl zdánlivě nevinný žert.⁶ Přijatelnější se však zdá být teze, že Křesadlo s Kunderou nepolemizuje, nýbrž tvoří další možnou variantu obdobného příběhu. Odkaz k dalším dílům české literatury však nalezneme v *Mrchopěvcích* i jinde. Nelze například opomenout atmosféru děl Ladislava Klímy, prostupující celým románem, anebo přímou narážku na *Honzlovou* (1972) Zdeny Salivarové, jež se objevuje v této poznámce: „Halt pozor! praví tu hypotetický laskavec, potrhuje nervosně hyperkritickým chobotem: zdá se, že s fabulační schopností auktora je to náko slabší: sexuální vydírání za komunistů na základě protistátní literatury – to jsme už někde četli, že ano – i když jen jako epizodu a v podstatně příjemnější, rokokovější formě. [...] Jestli tam na konci ještě spadne ta pavlač" (Křesadlo 1999: 114). Přímou polemiku s jinými autory popírá samotný Křesadlo, když píše: „Ale milý hyperkritický konsumente: uznáš zajisté, že jde o podobnost neobyčejně vzdálenou, asi toho druhu jako mezi člověkem a koněm, protože mají oba hlavu. Já vím, že taková za vlasy přitažená srovnání se v literární teorii

⁶ Mimochodem je možné, že oba autory inspirovala skutečná událost, tj. pamflet dvou vysokoškoláků, Viktora Matyse a Zdeňka Pachovského, na Nezvalovu báseň „Socialistická láska“ (viz Liehm 2002: 39).

dělají, ale dívejme se na to s rozumem“ (*ibid.*). A když se s odstupem podíváme na aluzi ke Kunderovi, Salivarové nebo ztvárnění Pavla Kohouta v postavě cikána Pála Bašno, což vypravěč označuje za „drobnou, zcela náhodnou pikanterii“ (*ibid.*: 98), spíše než polemika se zde zase nabízí slovo „hra“, kterou autor hraje s celým okolním světem a která se mu stává i příležitostí pro ukázání své erudice.

Tyto aspekty však mohou jen stěží potvrdit, že Křesadlův román je dílem postmoderním – obdobné hry najdeme přece i v tvorbě spisovatele o pár století mladšího, Laurence Sterna. Zdá se však, že přece jen existuje teorie, která dokáže jednoznačně označit determinanty postmoderní literatury. Brian McHale totiž rozlišuje mezi románem modernistickým a postmoderním na základě dominanty. V modernistickém románu je ona dominanta epistemologická a klade si otázky typu: „Jak mám interpretovat svět, jehož jsem součástí? [...] Co lze poznat? Kdo poznává? Jak se mění předmět poznání, když přechází od jedné poznávající osoby ke druhé?“ (McHale 2012: 13). Postmoderní román se oproti tomu vyznačuje dominantou ontologickou, přičemž kladené otázky se týkají nikoliv poznání, ale světa, který je autorem vytvářen. Zároveň se autor stylizuje do boha literárního světa, demiurga, jenž v něm despoticky vládne a určuje všechna pravidla. Křesadlo často podtrhuje fiktivnost světa *Mrchopěvců* a svou přítomnost jako jeho stvořitele: „To ovšem, čtenáři milý, jsou všechno jen slova a obrazy a auktor se přiznává, že se snad ještě nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit“ (Křesadlo 1999: 126). Důležitou úlohu zde plní ovšem i čtenář, na něhož se autor obrací, což též – podle Douwa Fokkemy (1994: 57) – patří k významným rysům postmoderní literatury.

Bez ohledu na to, zda budeme polemizovat s Alešem Hamanem o postmoderním nebo moderním charakteru Křesadlovy tvorby, v jednom s ním musíme souhlasit: je to tvorba velice kritická vůči minulosti i přítomnosti. V *Mrchopěvcích* autor ukázal, v jak nepřírozených podmínkách se utvářela poválečná česká společnost a jak snadno se podrobila nátlaku totality. Zbořil tím mýtus o všeobecné tragédii Čechů v období stalinismu a satiricky ukázal, že národ se podřídil teroru na vlastní přání. Pozice exilového spisovatele Křesadlovi pomohla detaibuizovat mnoho skutečností – čehož si všiml například Vlastimil Čech

(2001) – a geografický odstup, který měl od své rodné země, se promítl i do autorova psychického odstupu od svých krajanů, což je patrné i z jeho dalších děl.

Prameny:

- KŘESADLO, Jan – 1985 „Interview s Janem Křesadlem. Za Západ se ptal Josef Škvorecký“, *Západ* 7, č. 5, s. 18
1999 [1984] *Mrchopěvci* (Praha: Maťa)

Literatura:

- BALBUS, Stanisław – 1996 *Między stylami* (Kraków: Universitas)
ČECH, Vlastimil – 2001 „Typy detabuizací a jejich funkce ve dvou románech Jana Křesadla“, *Česká literatura* 49, č. 2, s. 144–149
ČULÍK, Jan – 1991 *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha: Trizonia)
DANEKOVÁ, Danuta – 1972 *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa: IBL)
FOKKEMA, Douwe – 1994 [1984] *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, přel. Halina Janaszek-Ivaničková (Warszawa: Instytut Kultury)
HANUŠKA, Petr – 1996 „Vzájemná korespondence Jana Křesadla a Josefa Škvoreckého“, *Česká literatura* 44, č. 6, s. 625–634
1998 „Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla“, *Tvar* 9, č. 4, s. 1+4
HODROVÁ, Daniela et al. – 2001 *... na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)
JENNINGS, Lee Gordon – 1979 „Termin groteska“, přel. Maria Bożenna Fedowicz, *Pamiętnik Literacki* 70, s. 4, s. 303–318
LIEHM, Antonín J. – 2002 *Minulost v přítomnosti* (Brno: Host)
MAREŠ, Petr – 2001 „Vícejazyčné texty Jana Křesadla“, in Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí I.–II. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 709–718

- McHALE, Brian – 2012 [1987] *Powieść postmodernistyczna*, přel. Maciej Plaza (Kraków: WUJ)
- NOVOTNÝ, Vladimír – 2006 „Jan Křesadlo a literatura v likvidaci“, in *Literatura určená k likvidaci III. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 7.–8. listopadu 2006* (Praha: Obec spisovatelů), s. 55–63
- ONIMUS, Jean – 1979 „Groteskowość a doświadczenie świadomości“, přel. Krystyna Palicka, *Pamiętnik Literacki* 70, č. 4, s. 319–327
- ŘEZNÍČEK, Ivo – 1986 „Jan Křesadlo: Mrchopěvci“, *Svědectví* 20, č. 77, s. 182–183
- SAYERSOVÁ, Dorothy L. – 1975 „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych“, přel. Piotr Graff, *Pamiętnik Literacki* 70, č. 3, s. 328–342.
- SCHNEIDER, Jan et al. – 1991 *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu* (Olomouc: Hanácké noviny)
- ZIOMEK, Jerzy – 1990 *Retoryka opisowa* (Wrocław: Ossolineum)

Za téma svých úvah jsem zvolila dva jevy, jejichž hranice stále nejsou přesně vymezeny – a možná nikdy nebudou. Pojem „postmodernismus“ je tak široký, že se od jisté doby stal pytle, do něhož kritika ráda vhazuje všechna nová díla, mnohdy umělců se zcela rozdílnou poetikou, což je samozřejmě zjednodušení a mnohdy i důkaz, že kritici si často nevědí s netypickými texty rady. V literatuře lze však určit několik determinant vymežujících její postmoderní ráz. Výše zmíněný Brian McHale v proslulé monografii *Postmodern Fiction* (1987) spatřuje rozdíl mezi moderní a postmoderní prózou především v tom, že moderní román byl epistemologický, zatímco postmoderní ruší ontologii literárního světa; ptá se nikoliv, „jak lze popsat svět“, ale zda je to vůbec možné (McHale 2012: 12–14). K rysům postmoderní prózy patří hra, již autor hraje s textem a se čtenářem, metatextovost a především synkretismus – mnohdy až groteskní prolínání vysokého a nízkého – jak stylu, tak tematiky. A zde se postmodernismus dostává do styku s pornografií – nebo s erotikou. Hranice mezi erotikou a pornografií je tak nejasná, že i soudy mají stále potíže při vynášení rozsudků – a zdá se, že v literatuře jsou tyto problémy ještě větší. Za pornografa býval označován již Hynek z Poděbrad; v modernismu, kdy erotika patřila k častějším tématům, byli z pornografie obviňováni dnes již klasikové jako James Joyce, Oscar Wilde a Georges Bataille nebo Henry Miller, ve filmu Pier Paolo Pasolini, ale i Lars von Trier, což nejlépe dokazuje, že chápání pornografie závisí na stále se proměňujících historických, kulturních a společenských podmínkách.

K volbě tématu mě přiměla také skutečnost, že v ohlasech tvorby Jana Křesadla se termíny „postmoderní“ a „pornografický“ vyskytují častěji než v případě jiných autorů. Zkusím se tedy zamyslet, zda právem.

Označení Křesadlový prózy jako „postmoderní“ skýtá menší problémy, jelikož právě v autorově tvorbě nalezneme četné příznaky postmoderního románu. Patří k nim především pozice autora jako stvořitele fiktivního světa, zdůrazňovaná četnými metatextovými narážkami,

například v *Mrchopěvcích*: „To ovšem, čtenáři milý, jsou všechno jen slova a obrazy a auktor se přiznává, že se snad ještě nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit“ (Křesadlo 1999: 126). K nepochybně postmoderním charakteristikám patří hříčky s jazykem – či spíše mnoha jazyky, neboť Křesadlo jako multilingvista často používá cizojazyčné texty a dokonce i stvoří fiktivní dialekt – podtuřinský. Petr Mareš si všímá, že takový postup nejen „tvoří především určité ozdoby v rámci značně artistního, na sebe soustředěného vyprávění“ (Mareš 2001: 710), ale opět zdůrazňuje postoj autora jako demiurga, určujícího řád vládnoucí v jím stvořeném světě, a víceméně nezáměr o to, zda kromě jeho samotného je kdokoli schopen se v tomto řádu orientovat. Dále Mareš (*ibid.*) říká: „Vypravěčova orientace na vícejazyčnost např. podstatně poznamenává jeho interakci s potenciálními recipienty (adresáty). Adresát je příznačně modelován jako subjekt v nerovnocenném postavení, jako ten, kdo se – v důsledku obecného úpadku vzdělanosti – nemůže ani přiblížit jazykové (a rovněž celkově kulturní) erudici vypravěče. Tento subjekt je tak odkázán na vypravěčovu libovůli, na to, zda vypravěč bude ochoten poskytnout mu překlad či vysvětlení.“ Obdobně Křesadlo postupuje, když si hraje s citacemi – jeho intertextová strategie klade na čtenáře požadavek erudice stejné, jakou se mohl pyšnit sám autor – což je ovšem vzhledem k nadprůměrným schopnostem Václava Pinkavy nereálné a v mnoha případech to překáží v pochopení pre-textu, který často bývá textem kulturním, nikoliv vyloženě literárním. Domnívám se, že i zde se částečně skrývá důvod, proč se Křesadlova tvorba netěší popularitě mezi širokým čtenářstvem.

Dalším důvodem je nepochybně skutečnost, že dílo Jana Křesadla bylo od okamžiku vydání jeho prvotiny označováno jako „kontroverzní“ a podle všeho rozdělilo čtenářskou obec na odpůrce a nadšené příznivce. Příčiny této skutečnosti lze shledávat v nadprůměrném – i v době po sexuální revoluci – erotickém obsahu jeho textů. Vedle toho zkušenosti autora coby psychologa zabývajícího se sexuálními deviacemi poznamenaly detailnost popisů erotických scén, což je četnými čtenáři i kritikou považováno za pornografii. A právě zde narážíme na onu nedefinovatelnost pornografie v literatuře. Jedna z obecnějších definic pornografie zní, že je to dílo zbavené uměleckých hodnot, jehož jediným

cílem je vyvolání sexuálního vzrušení. Jenže v takovém případě by celý text musel být směřovaný k tomu, aby vyvolal vzrušení. Na druhé straně se za pornografii považují i detailní popisy pohlavních orgánů a souložení. Polský literární vědec Jerzy Ziomek (1974: 60) v reflexích o pornografii v umění zdůrazňuje, že „pojem pornografie je používán libovolně k označení různých projevů erotiky, počínaje vulgární a primitivní erotikou a uměním a literaturou o velikých vášních konče“. Z toho vyplývá, že na půdě literatury – ale i jiných druhů umění – si vždy musíme klást otázku, zda erotické scény jsou samoúčelné, nebo se za nimi skrývá nějaký spisovatelův záměr. A tak je na čase, abychom se podívali na erotické prvky v Křesadlových textech právě z hlediska úlohy, jakou erotika plní v jeho díle.

Již v případě Křesadlova debutu *Mrchopěvci* bylo zřejmé, že spisovatelovo dílo nelze číst povrchně a doslovně. Příběh deklasovaného intelektuála Zderada, sexuálně vydíraného jistým Skomelným, nestvůrnou, leč díky svému postavení nedotknutelnou postavou, není ovšem jen pouhou senzační historkou. Ačkoliv dějová vrstva románu může budít dojem, že jde – slovy jednoho exilového kritika – o „hybridní dílko, spojující v sobě tradice naturalismu, detektivního příběhu, sociálního románu, okultismu, měkké pornografie a nadrománu – nehledě na nižší formy literatury“ (Řezníček 1986: 183), hlubší interpretace vede k závěru, že *Mrchopěvci* jsou alegorií teroru padesátých let dvacátého století, románem, v němž znásilňovaný Zderad symbolizuje národ przněný totalitní mocí. Zároveň je postavou, která měla podle Křesadla, jak si všímá Petr Hanuška, „nahlížet mechanismy totalitního establishmentu z pozice vyděděného lidského outsidera. Tedy oběti, se kterou bude nemilosrdně smýkáno a před níž nebude žádné alternativní záchrany“ (Hanuška 1998: 1). V motivu znásilňování hrdiny románu můžeme najít ještě jednu důležitou narážku. Zderadovi jsou opakující se hřbitovní setkání stále méně odporná, začíná také oceňovat i jejich finanční výhody – korumpuje se, oběť si začíná konformisticky pohrávat se svým katem. Takovou proměnu hrdiny můžeme chápat jako Křesadlovu kritiku celé české inteligence, která i přes vědomí teroru flirtovala se stalinismem. Symbolem konformismu je i samotný Skomelný, před válkou horlivý katolík, pak stále vřeleji kolaborující s vládnoucí mocí. Tuto

kritiku Křesadlo ještě zdůrazňuje scénou zkoušky ilegálního katolického pěveckého sboru, kam mladí členové přicházejí přímo ze svazácké schůze: „Někteří pěvci, vrátivši se z nějakého oficiálního podniku, mají dokonce na sobě i modré košilky, které cudně skrývají pod saky. Moudrost kompromisu čili dvojího lokte umožňuje zde jisté kulturní vyžití“ (Křesadlo 1999: 84).

Erotika v *Mrchopěvcích* je pro Křesadla také záminkou k teoretickým úvahám o sexuálních deviacích příznačných pro celou jeho tvorbu. Není náhodou, že Skomelný Zderada sexuálně zneužívá na hřbitovech a že nestvůrný docent je vyslancem smrti, neboť všechny jeho oběti zemřely jeho nebo vlastní rukou. Erós a Thanatos se stávají jak kompoziční dominantou celého románu, tak rozvinutím Freudovy myšlenky o dvou pudech determinujících lidský život – hnacím strojem Erótu je libido, Thanatos zase spěje k destrukci. Když ničivá síla Thanatu směřuje dovnitř, k subjektu a spojuje se s libidem, dochází k projevům erogenního masochismu. Tím Křesadlo vytvořil přímo klinický model masochisty – Skomelného, v němž spoluexistují oba pudy – sexuální a destruktivní.

V dalších románech, novelách a povídkách Křesadlo opět využívá erotiky jako nástroje. V *Mrchopěvcích* mu sloužila k alegorizaci, v dalších textech je prostředkem zesilujícím ironii. Ironii, jež se podle Lindy Hutcheonové (2007: 65), „účastní parodického diskurzu jako strategie, která umožňuje dekodérovi, aby interpretoval a hodnotil“. A tak se v novele *Kravex5 aneb Potíže stavu beztlíže* (2002), kritikou velmi nepříznivě přijaté (nepochybně i v důsledku toho, že dílo bylo publikováno posmrtně, bez spisovatelových oprav a korektur), do popředí dostává Křesadlova nechuť vůči zavedeným autoritám. Bizarní příběh zneuznaného pisálka Homéra Křídla cestujícího na zemědělskou družici Kravex, kde se kromě kravína nachází i sídlo opatrovnického ústavu pro spisovatele, do něhož se Křídlo chce dostat, je erotikou přímo přeplněn. Stav beztlíže má totiž blahodárný vliv nejen na rekordní produktivitu krav, ale i na sexuální život všech obyvatel umělé planety. A tak je novela plná detailních popisů souložení nejen lidské posádky družice, ale třeba i psa-mutanta Hirhuly. Tyto popisy by se mohly zdát samoúčelné, kdyby novela nebyla textem s klíčem nebo pamfletem. Pod jmény penzistů se totiž skrývají exilové i udergroundoví spisovatelé, které autor

s očividnou chutí karikuje a zesměšňuje. Portréty Josefa Škvoreckého, který zde vystupuje pod jménem Danny Loewenloch, jasnou to narážkou na postavy Škvoreckého románů, Arnošta Lustiga, Jana Nováka nebo Martina Harníčka jsou v novele vykresleny s neškodnou ironií a narážky na jejich biografie nebo díla jsou intertextovou, metafikční hrou. Ale ve vztahu ke spisovatelům, k nimž měl Křesadlo kritičtější přístup, je ironie úměrně zvýšena, jako třeba v případě Egona Bondyho, který v novele vystupuje jako Ervin Baxbaum.

Sex zde plní úlohu trestu přímo úměrného autorovu despektu vůči jednotlivým postavám. Nejbolestivěji Křesadlo trýzní Milana Kunderu (v novele jako Roman Kočica), když románovými postavami erotomana Romana a jeho ženy Eulálie paroduje příběh Tomáše a Terezy z *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984). Aby narážka byla čitelnější, Roman zachovává Tomášovu zálibu ve stycích se ženami, ovšem Křesadlo vybavuje protagonistu i deviacemi, mj. urofilii a koprofilii (Křesadlo 2002: 64), a zároveň popisuje postavu s očividným despektem: „Roman měl celý život štěstí: všechny dveře se mu vždy otevíraly a jeho akademická a společenská kariéra až donedávna byla význačná. Zajisté, že to bylo dáno již jeho inteligencí, společenskou hladkostí, příjemným vzezřením a dynastickými konexemi, ale přitom měl taky docela obyčejnou kliku“ (*ibid.*: 54).

V *Kravexu* zase narážíme na výše zmíněný případ značně hermetické intertextovosti, neboť jak v době vzniku (1985), tak vydání novely (2002), byl Kunderův text v původní české jazykové mutaci dostupný jen pro pamětníky nebo zasvěcence, kteří měli přístup k exilovým nebo cizojazyčným vydáním. Nevadilo by to, kdyby odkaz na *Nesnesitelnou lehkost bytí* byl jen pouhou narážkou, jichž je Křesadlova tvorba plná (jako například aluze k *Honzlové* Zdeny Salivarové v *Mrchopěvcích*, kde ovšem nepochopení tohoto odkazu nemá větší vliv na interpretaci), ale v *Kravexu* jde o nápad, na němž je založena zásadní část textu. Tím pádem je interpretace románu znesnadněna, ne-li znemožněna, jelikož, jak praví Linda Hutcheonová (2007: 66), „parodie je zároveň rafinovaným žánrem vzhledem k nárokům, které klade na ty, jež jej používají a jež jej interpretují. Ten, kdo kóduje, i ten, kdo dekóduje, musejí provést strukturální navrstvení textů, které včleňuje to, co je staré, v to, co je nové.“

Křesadlo svůj zmiňovaný postoj stvořitele, který nedbá na čitelnost nebo nečitelnost díla pro čtenáře, zdůrazňuje ještě jazykovou vrstvou – erotické pasáže jsou sice napsány česky, ale azbukou (s přidanými, pro češtinu typickými diakritickými znaky) – čímž okruh čtenářů omezuje, což ostatně vyjádřil již v předmluvě neboli „Varování“: „Tyto partie jsou totiž psány azbukou. Jednak kvůli exilovým mladistvým, jednak i dospělým, které takové věci poctivě urážejí anebo kteří jejich čtení pokládají za hříšné. [...] Kdo je čist nechce, ať je prostě vynechá. [...] Myslím, že velmi málo Čechů, přes dnes již čtyřicetiletou snahu pánů – začlo to totiž již před Únorem –, dovede čist azbuku stejně plynně a snadno jako latinu“ (Křesadlo 2002: 9). A tak opět ocituji Petra Mareše, který si u jiného Křesadlova románu všímá: „Vypravěčův postoj k adresátovi vyúsťuje až ve zlomyslnou hru, která je nejvýrazněji rozvinuta v románu *Obětina*: latina v obsáhlých výkladech o deviantních sexuálních praktikách má porozumění omezovat až znemožňovat, má utajovat obsah, který by mohl být vnímán jako nemravný a pohoršující“ (Mareš 2001: 711).

Mohou azbukou psané pasáže vyvolat pornografický účinek, tedy vzrušení, když vezmeme v potaz námahu, s jakou musí luštit text čtenář, který není běžně zvyklý používat ruštinu? Pokud se spolehneme na kritiky, tak téměř všichni zdůrazňovali, že – cituji jen Vladimíra Novotného (2002: 23) – „Křesadlový sexuální a erotický scény jsou v Kravexu dosti těžkopádné, křečovitě a především nudné“, což stojí ve zřejmém rozporu k podstatě pornografie. Funkci Křesadlova hojného používání erotiky je třeba hledat jinde. Jak konstatuje Helena Kupcová (1999: 67), „chcete-li, můžete jeho prózy číst jako doplněk ke svazku *Mezinárodní klasifikace nemocí – Poruchy sexuální preference*. Naleznete jich pestrou paletu: fetišismus, fetišistický transvestismus, voyeurismus, pedofilie, sado-masochismus, sodomie, škrcení a anoxie, masturbační praktiky různého druhu, bestiofilie, scatofilie... Nejsou tam ale proto, aby si čtenář užil perverzní počteníčko. Pro Křesadla je to prostředek radikální ironie, odstupu od přeseexualizované současné literatury, jejího zesměšnění a odsudku. Stejně jako byl Pinkava-odborník přesvědčen, že sexuální deviace vzniká poruchou individuálního instinktu, tak byl přesvědčen Křesadlo-spisovatel, že společenské barbarství, bezprávnost a chaos totalitního režimu vznikají poroucháním základních společenských

instinktů, základních konzervativních hodnot, jako jsou vlast, rodina, psané i nepsané zákony lidského soužití. Křesadlo zveličuje a deformuje, vytváří groteskno.“

V dalším románu *Obětina* (1994), který je vlastně kompozicí několika autonomních textů, se v části nazvané „Obětina (jako taková)“ opět objevuje postava Milana Kundery, tentokrát se jménem Richard Menturel. Protagonista románu Henry, neúspěšný spisovatel, nemůže Menturelovi odpustit, že si neodpykal trest za komunistickou minulost a nyní „ani nevodpykává v desidentuře, ale naopak z toho těží – ale přitom, pámbu mě netrestej, vždyť ten chlap vůbec neumí psát“ (Křesadlo 1994: 247). Jak v *Kravexu*, tak v *Obětině* si lze povšimnout zajímavé strategie – předmětem Křesadlovy „pomsty“ se stává jak Kundera samotný, tak fiktivní postavy z jeho děl. Hrdina *Obětiny* je ztotožněním spisovatele a jeho díla, a jak si všímá Helena Kupcová (2008: 388), „pojímá románové scény jako obrazy ze života autora, vytrhává je z Menturelova (Kunderova) díla jen sexuálně exponované výseky: z *Nesnesitelné lehkosti bytí* je to defekační scéna Terezy po nevěře s inženýrem a Sabininy hrátky s buřinkou při sexuálních praktikách s Tomášem, z *Knihy smíchu a zapomnění* si vybírá ‚oko Tamininy zadnice‘.“

Kundera nezůstal opomenut ani v Křesadlově *Průvodci inteligentního laika džunglí současné psychologie a psychiatrie* (2001), kde najdeme překvapující interpretaci jedné ze scén *Knihy smíchu a zapomnění*: „Pedofilní masochismus, tj. ubližování a nakonec zabití od dětí, líčí jednou již zmíněný Milan Kundera, a to v sedmé části své *Knihy smíchu a zapomnění*, nadepsané Taminina smrt. Literární vědci v příběhu vidí rozličné alegorické významy, například že děti představují bezduchost a bezpamětnost Husákova režimu, který Taminu uštve k smrti (Martin Pilař v *Slovníku českého románu*). Psycholog se však stěží vyhne dojmu, že tu jde o tzv. funkční snění rozvíjející téma pedofilního masochismu“ (Křesadlo 2001: 181). Nelze se ubránit dojmu, že se Křesadlo mermomocí snažil najít u Milana Kundery sexuální deviace, zvláště ty odporivé, jako je koprofilie, nebo společensky zavržované, jako je pedofilie. Rozhodně však erotické prvky využívané v pasážích týkajících se Milana Kundery nelze posuzovat jako pornografii, spíše jako satiru a způsob osobní msty.

Obdobně je tomu i v případě románu *Skrytý život Cypriána Bely* (2007), v němž jsou erotické scény opět zašifrovány, tentokrát do hlaholice (ale zde spisovatel a nakladatel vyšli vstříc čtenářům, neboť ke knížce je připojen klíč – transliterace hlaholice do češtiny). Titulní postava se řídí zvířecími pudry, ovšem zároveň je i nástrojem nějaké vyšší síly, která je řídí. Jak v recenzi příznačné už svým názvem – „Pornofaustiáda jako důkaz Boha“ – píše Jiří Peňás (2007: 92): „Sexualita a její nejruznější projevy jsou neodmyslitelným prvkem Křesadlových próz, ba představují jeho vůdčí téma. Nejde mu však o líčení sexu, nýbrž o jeho ovládající a zároveň ničící potenciál. [...] Jde mu totiž o něco jiného: sex je hybatelem děje, který u Křesadla téměř vždy spěje k morálnímu podobenství. Křesadlo je svým základním rysem moralista.“ Paradoxně je totiž rozhodně nejobscénnější Křesadlův román spisovatelovým vyrovnáním se soudobou českou literaturou. Podnětem k jeho napsání se staly výroky kritiků, kteří o autorovi tvrdí, „že jsem ten nejnemravnější český spisovatel a píšu explicitně sprostě, což není a zatím nebyla vůbec pravda“ (Křesadlo 2007: 9). Román se tak stává svéráznou polemikou s názory kritiky a sexuální scény slouží k tomu, aby ukázaly, že jiní spisovatelé píší „hůř“, tj. ještě obscénněji, a autor se jim rozhodl vyrovnat: „rozhodl jsem se, že když už, tak už, a hodlám teď napsat tedy aspoň jednu knihu opravdu oplzlou, slizkou a smrdutou, jako Kundera, Tatarka, Gruša, Bondy, Pelc, Kotrlá, ten i onen“ (*ibid.*: 11). I v samotném textu čtenář najde v závorkách poznámky jako: „viz např. povídku Klece v knize Evy Kotrlé: *Návštěva v ETC* str. 121 & sq torontského vydání aneb Péra a perutě Ivy Pekárkové, Toronto 1989, Praha 1993“ (*ibid.*: 138). Autor svůj román označil jako „programově pornografický“, ačkoliv „se ostatně přiznává, že ho tento druh psaní už jaksí příliš nebaví a nechápe své kolegy spisovatele, kteří mají v poslední době sklon nepsat vlastně o ničem jiném“ (*ibid.*: 187).

Úvahy Kupcové a Peňáse poukazují na skutečnost, že Křesadlo je pokračovatelem tradice, kterou již v desátém století zahájila jeptiška Roswitha z kláštera v Gandersheimu, jejíž dialogy *Abraham, Drusinie a Kalimach* a *Dulicitus* jsou přeplněné drastickými, sadistickými a masochistickými scénami. Záměrem zbožné jeptišky určitě nebylo dosažení pohlavního vzrušení, ale naopak – jejím cílem byl boj proti žo-

viálními komediím Terentiovým. Roswitha využila prostředek známý z hagiografie, který Jerzy Ziomek (1974: 54) označuje jako „uzávorkovanou erotiku se záporným znamením“. Taková konvence vyžaduje apriorní odsouzení činů, které pro dosažení větší ohavnosti detailně popisuje. Když vezmeme v potaz skutečnost, že Václav Pinkava byl praktikující katolík, pak teze, že erotismus plní v Křesadlově tvorbě úlohu stejnou jako v křesťanské hagiografii nebo v dílech zbožné Hrosvithy, se zdá být opodstatněná. Tím pádem není úplně správný výrok Vladimíra Novotného (2002: 23), který v recenzi *Kravexu5* píše: „Dochází tedy k zvláštnímu paradoxu: na jedné straně (zde i v jiných knihách) spisovatel poukazuje na fyziologický základ lidské bytosti a na její všudypřítomnou tělesnost, jakmile se však setkává s literárními vylicněními jednoho frekventovaného projevu této fyziologičnosti a tělesnosti, pokládá to za znamení a důkaz par excellence špatné morálky a nicotného talentu. A jak to už na světě i v literatuře chodí, nechá se polapit do vlastní pasti.“ Křesadlo se nenechává polapit do vlastní pasti, jeho postupy totiž sledují jiné cíle a tradice.

Dílem, které se zdá být v autorově tvorbě žánrovou výjimkou, je *Rusticalia. Variace na cizí témata* (2006). Pro Křesadla patřilo využívání cizích motivů, citace, narážky a odkazy k jednomu ze základních tvůrčích postupů, ovšem zde se spisovatel rozhodl stvořit nikoliv parodii motivu nebo jednotlivého textu, ale celého žánru, tj. venkovského románu. A tak se čtenář v Křesadlově próze setkává s celou sadou motivů známých z tvorby Světlé, Novákové, Staška a dalších spisovatelů devatenáctého a začátku dvacátého století. Nalezneme zde motivy typické pro tento žánr: sousedský spor, který vrcholí kletbou a jejím naplněním, lásku mezi dětmi nepřátelských rodů. Autor kreslí výrazné portréty vesničanů, kteří se řídí především vášněmi, a – stejně jako tomu je v klasické venkovské próze – prokládá napínavý děj popisy zvyků, jazyka a tradic obyvatel neznámé vesnice ve fiktivním podtuřínském kraji. Děj je dokonce uzavřený do časového rámce a odehrává se během jednoho roku, kdy se má naplnit kletba hlavního protagonisty – Rígy. Jak si však všímá Jan Nejedly (2006: 6), „zároveň mu v textu zůstává ponurá, baladická, osudová atmosféra podobných kusů“. Vedle motivů typických pro venkovský román však v textu nalezneme i všechny rysy příznačné pro

Křesadlův rukopis: zdůrazňování fiktivnosti světa, fantastické vynálezy (v tomto případě mutovaný dobytek), hru s jazykem – v románu je využíván vymyšlený podtuřínský dialekt, který autor použil již v *Obětíně*, nechybějí dokonce narážky na Milana Kunderu. A samozřejmě i četné popisy souložení, v různých variantách a s různými partnery (i zvířaty).

Kritika označila *Rusticalii* za parodii a román samozřejmě takovou parodií je, stejně jako je pomstou za generace žáků, kteří byli nuceni venkovské romány nejen číst, ale i obdivovat. Křesadlo paroduje jak vlastivědné a etnografické činnosti romanopisců, tak idealizaci vesnice, často vzdálenou realistickému obrazu. Zdá se však, že autor v *Rusticalii* žánr nejen paroduje, ale jde ještě dál: provádí jeho dekonstrukci. Shrnuje všechny typické motivy vesnického románu, znovu je používá a vkládá i pasáže o pohlavním životě vesničanů. Vytváří tak – byť s velkou nadsázkou a ironií – dekonstruovaný, leč vskutku realistický obraz vesnického života, zahrnující všechny jeho aspekty, i ty klasiky a klasiky, opomíjené viktoriánskou morálkou „viktoriánskou“ morálkou devatenáctého století opomíjené, jejichž přítomnost si čtenář musel dříve domýšlet.

Nehledě na to, že pro Václava Pinkavu bylo psaní intimní zábavou, což zdůrazňují všichni znalci Křesadlové tvorby, a v mnoha případech literaturu využíval k vyřizování osobních účtů a trestání nepřátel nebo odpůrců, uvedené příklady nasvědčují tomu, že obscénnost nebyla pro Křesadla samoúčelná, nýbrž vždy sloužila jako prostředek k dosažení jistých cílů, ať už to byla alegorizace, parodie s využitím kousavé ironie, poukazování na mravní úpadek člověka nebo dekonstrukce známých motivů či žánrů. Erotika je tak jedním z aspektů Křesadlova díla, jenž přispívá k tomu, že jej můžeme označit termínem „postmoderní“.

Prameny:

KŘESADLO, Jan – 1999 [1984] *Mrchopěvci* (Praha: Maťa)

2002 *Kravex5 aneb Potíže stavu beztlíže* (Olomouc: Periplum)

2006 *Rusticalia. Variace na cizí themata* (Praha: Jan Jandourek – Tartaros)

2007 *Skrytý život Cypriána Belvy* (Praha: Jan Jandourek – Tartaros)

Literatura:

- HANUŠKA, Petr – 1998 „Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla“, *Tvar* 9, č. 4, s. 1+4
- HUTCHEONOVÁ, Linda – 2007 *Historia parodii. Lekce sztuki XX wieku*, přel. Agnieszka Wojtanowska – Witold Wojtowicz (Wrocław: Atut)
- KUPCOVÁ, Helena – 1999 „Causa Jan Křesadlo“, *Reflex* 10, č. 16, s. 66–68
- MAREŠ, Petr – 2001 „Vícejazyčné texty Jana Křesadla“, in Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí I.–II. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 709–718
- McHALE, Brian – 2012 [1987] *Powieść postmodernistyczna*, přel. Maciej Plaza (Kraków: WUJ)
- NEJEDLÝ, Jan – 2006 „Řízná kořalice v přišeeí maštale“, *Lidové noviny* 19, č. 274 (25. 11. 2006), s. 6
- NOVOTNÝ, Vladimír – 2002 „Potíže se spisovatelskou beztíží“, *Dobrá adresa* 3, č. 12, s. 22–24
- PEŇÁS, Jiří – 2007 „Pornofaustiáda jako důkaz Boha. Loučení s Janem Křesadlem, nyní prý už definitivní“, *Týden* 14, č. 42, s. 92
- ŘEZNÍČEK, Ivo – 1986 „Jan Křesadlo: Mrchopěvci“, *Svědectví* 20, č. 77, s. 182–183
- ZIOMEK, Jerzy – 1974 „Obscenum, pornografia, środki przekazu“, in Stefan Żółkiewski – Maryla Hopfinger – Kamila Rudzińska (eds.): *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich* (Warszawa: Wydawnictwo PWN), s. 59–75

Lidé, kteří odcházeli do exilu – jak po roce 1948, tak 1968 – měli přirozeně kritický vztah vůči moci vládoucí v Československu. Vyostřený pohled na československou skutečnost kupodivu přetrval i po sametové revoluci. Distance, kterou si exulanti vypěstovali vůči své – většinou již bývalé – vlasti, a zkušenosti ze života v rozvinutých demokratických společnostech a zároveň stálý pocit sounáležitosti se svým národem a jisté zodpovědnosti za něj našly ozvěnu v komentářích a reakcích na změny, s nimiž všichni spojovali veliké naděje. Kritický odstup najdeme například v reportážích a úvahách Jana Nováka *Samet a pára* (1992) a ve fejetonech *Commies, Crooks, Gypsies, Spooks and Poets: Thirteen Books of Prague in the Year of the Great Lice Epidemic* (1995). Své odsuzující názory vyslovuje také Jan Čulík, nejen na webových stránkách *Britských listů*, ale i v esejích obsažených v knihách *...jak Češi myslí* (1999), *...jak Češi jednají* (2000), *Jak Češi bojují* (2003), v nichž se nerozpakuje své krajany hodnotit značně přísně.

Reflexe změn v Československu po roce 1989 se objevují také v tvorbě Jana Křesadla, spisovatele, který sice neemigroval spolu s vlnou posrpnových exulantů, ale měl hodně důvodů postavit se proti komunismu, takže v jeho díle se nechuť vůči totalitní moci projevuje na mnoha úrovních. Již prvotina *Mrchopěvci* (1984), obsahující četné autobiografické prvky, byla alegorickým vyrovnáním s obdobím stalinského teroru padesátých let. A stejně alegorický je jeho román *Dům*, jenž byl podle autorovy poznámky na konci textu napsán v roce 1993.

O žánru knihy informuje autor hned v podtitulu, který zní *Mravoučná bajka*. Křesadlo zde využil klasický žánr, pěstovaný zvláště v antice, středověku a klasicismu, totiž zvířecí bajku, v níž „představená zvířata vystupují jako masky určitých lidských typů a vztahy mezi nimi jsou analogií sociálních vztahů a institucí“ (Ślawiński 1998: 52). Děj románu se odehrává na začátku devadesátých let dvacátého století a soustřeďuje se na návštěvu ptačích manželů, kteří kdysi emigrovali. Peták

a jeho manželka Petarda se vrací do hodin v činžovním domě, v němž před odchodem z vlasti žili. V titulním Domě kromě nich žijí býk či spíše vůl Megas s manželkou Megairou a mandysem Pavkou, koně Cyril a Metoděj, pes Pafnuc, mořská panna Lemuzína, anthropod Skorochod, dr. Vzletný s manželkou. Pod postavami zcela antropomorfizovaných zvířat se skrývají symboly jejich povah, navazující na jejich buď ještě mytologický význam, anebo na význam fungující ve veřejném povědomí.

Kromě použití těchto čitelných masek autor – místo, aby nechal prostor pro psychologický vývoj – dává postavám jména, která jednoznačně naznačují jejich hlavní povahové rysy, což je pro bajku typické. Pták Peták je nejen metaforou svobody, ale, jak si všímá Manfred Lurker (1994: 292), také symbolem dobra i božskosti. Křesadlem vlastnoručně pořízené ilustrace k románu kromě toho sugerují, že Peták je orel, který „v antice hrál úlohu průvodce duší, tj. psychopompa“ (*ibid.*: 250), což zase můžeme interpretovat jako narážku na pojmenování spisovatele coby „inženýra lidských duší“ z období socialistického realismu a na román Josefa Škvoreckého. Jméno Megase symbolizuje megalománii, Cyril a Metoděj – jakožto první slovanští věrozvěstové – jsou příkladem moudrosti, vzdělanosti a stálých, jakkoli aktuálně čím dál méně významných hodnot. Megaira je postavou z řecké mytologie, jednou z Erinyí, bohyň pomsty a kletby, přičemž ona sama byla bohyní závisti. Další bájnou postavou je Lemuzína, zkomolené označení Eluzíny, víly, jež pro svůj hadí nebo rybí ocas bývá ztotožňována s mořskou pannou. Mandys Pavka je pak osobní narážkou na Pavla Mandyse, literárního kritika, který se stal spisovatelovým „nepřítelem“ po roce 1992, když se na stránkách *Českého deníku* objevila poměrně ostrá recenze románu *Zámecký pán aneb Antikuro* (1992) s výmluvným titulem „Opožděná parodie beze smyslu“. Křesadlo občas v digresích vysvětluje původ svých hrdinů, většinou to však nechává čtenářově důvtipu. A protože téměř každá Křesadlova postava má mluvící jméno a spisovatelova hra se slovy se stává intertextovou hrou se čtenářovou sečtělostí a erudicí, čím více čtenář ví, tím více z textu vytěží. Nejedná se ovšem jen o samotná jména, ale i o všeobecné literárněvědné a kulturní znalosti.

Autor v próze vystavuje dvojí alegorii. Nejenže protagonisté románu jsou reprezentanty nejvýznamnějších společenských vrstev a životních

postojů, ale především situace, panující v „domě“, navštíveném rodinou Petákových, je analogií situace v Československu na začátku 90. let 20. století

Hlavní konflikt se v románu točí kolem vlastnických práv k domu nacházejícímu se kdesi na okraji Metropole, který se stává objektem zájmu pochybného německého spolku Hellhalter, jenž chce budovu přestavět na ziskový hotel. Tento záměr má umožnit Megas, postava, které autor věnoval největší pozornost. Je to bývalý člen KSČ, typický „komouš“ z počátku polistopadových změn, jenž doufá, že demokracie je jev přechodný a nejbližší volby zase vyhrají komunisté. Megas je produktem příznačným pro období normalizace, šplhoun nepříliš chytrý, ale o to pilnější a poslušnější, perfektně ovládající princip dvojího myšlení. Pád komunismu jej zbavil přístupu k výsadám, které těžil ze svého postavení, ale umění přetvářky mu pomáhá se rychle přizpůsobit zákonitostem tržní ekonomiky. Jako dřívější správce domu a pravděpodobně i funkcionář StB se postaví do čela fiktivního bytového družstva, aby si vybíranou činži mohl nechávat pro sebe. Jako zplnomocněnec německého konsorcia jedná sice v jeho prospěch, ale zároveň manipuluje tak, aby z toho měl co největší zisk, k čemuž využívá nápad svého syna, Megátka, jenž navrhuje, aby místo hotelu byl v domě zřízen nevěstinec – pod krycím jménem Ústav sexuální terapie –, v němž budou zaměstnávány pololidské-polozvířecí bytosti objevené v jedné z vesnic. Se zlomyslností typickou pro celou Křesadlovu tvorbu zde autor buduje obscénní alegorii: Dům je metaforou Česka, které po roce 1989 nedovede vytvořit demokracii a stává se nevěstincem, v němž vládnou nejnižší pudy. Nájemníci, kteří s tím nesouhlasí, jsou vysídlení, anebo v krajních případech likvidováni, jako třeba koně Cyril a Metoděj a pes Pafnuc. Komentář k této situaci dodává sám autor, jenž v textu mnohokrát zdůrazňuje, že popsaná historie je fikcí a čirou hrou jeho fantazie: „– Zde však, laskavý čtenáři a spanilomyslná čtenářko, vidíme zdůrazněnu onu ideu, která se táhne jako červená nit celou touto knihou. Totiž, že nezřízená vilnost vede ke zkáze, a to i bytosti jinak moudré, jako byli ti koně. Naopak, věrnost ideálům – zde dosad' dle libosti příslušný genitiv – pohyb na zdravém vzduchu, činorodá píle a cílevědomá snaha... atd..." (Křesadlo 1998: 132).

Podobně jako v *Mrchopěvcích*, kde komunista symbolizující totalitní moc przní svou obětí představující pronásledovanou inteligenci, tak i v *Domu* využívá autor symboliky spojené s pohlavními deviacemi, čímž se dostává na úroveň velice jízlivé satiry. A i zde můžeme najít autobiografické prvky, jelikož samotný Křesadlo měl nepříjemné zkušenosti s majetkem zanechaným ve vlasti, jehož se bez zábran zmocnili energičtí spoluobčané. Bez ohledu na osobní nářky však román nese funkci nejen kritickou, ale i didaktickou, protože „bajka tvaruje pozitivní pravdy *a contrario* obdobně jako satira – představuje pozitivního hrdinu a pozitivní postoje jako přirozené, uvědomované jen v opozici vůči konkrétně představeným negativním obsahům“ (Trzynadlowski 1977: 118).

Karájící autorův pohled na domácí realie ústí do mnoha postřehů týkajících se jednání Čechů, z nichž s největším despektem Křesadlo popisuje dědice komunistické moci, kteří jsou v textu pojmenováni jako Strogalovci, což je čitelná nářka na Lubomíra Štrougala. Bývalí příslušníci StB, v románu vystupující jako megaloidové⁷, se scházejí v hospodách a rádi vzpomínají na staré dobré časy, zvláště na mučení, kterému podrobovali „nepřátele lidu“. Autor zdůrazňuje nejen jejich primitivismus a krutost, ale především se pozastavuje nad jejich beztrestností po roce 1989: „No aspoň, že máme takový krásný penze, pochvaloval si soudruh Krokuta, že si netroufli nám je vzít, nebo snížit – to se ví, eště se nás asi furt boje – to jsou ty podmíněný reflexy podle soudruha I. P. Pavlova“ (Křesadlo 1998: 82).

Objektem Křesadlových ironických reflexí se stali nejen komunisté, autor se posmívá i průměrným obyvatelům, kteří svou spoluprací s totalitním režimem dokázali obdařit jistým étosem, jako dr. Vzletný, jenž „za totáče“ pracoval pro Strogalovce jako analytik: „K tomu jsem byl přece donucenej, a pak to bylo pro rodinu. Ze začátku jsem si myslel, že se pobliju, ale pak jsem si řek, a co. To vyžaduje pevnost charakteru a vůli. Rozumíš? Vítězství nad sebou, když se v tobě všechno odporem obrací, ale přece jen – pro tu rodinu!“ (Křesadlo 1998: 61).

⁷ Tuto přezdívku pak vypravěč vysvětluje: „tj. ony bytosti z příbuzenstva Megase, které dříve veřejně, nyní pak skrytě, vládly Městu a okolí“ (Křesadlo 1998: 80).

Nacházíme zde úvahu, která se u Křesadla objevuje již v *Mrchopěvcích*, totiž že vláda komunismu byla výsledkem dvojí morálky českého společenství: nepřímým souhlasem s totalitou a *de facto* prostitucí, prodáváním idejí a nezávislosti za jistotu života klidného a víceméně blahobytného. Tím se autor hlásí k filozofii Jana Patočky a k myšlenkám o souhlasu – nebo nesouhlasu – s hrou s režimem Václava Havla, obsaženým zejména v „Moci bezmocných“: „Mluvím-li o ‚životě v pravdě‘, nemyslím tím přirozeně pouze pojmovou reflexi, například nějaký protest nebo dopis, který napíše skupina intelektuálů. Může to být cokoli, čím se člověk nebo skupina lidí vzbouří proti své manipulaci: od dopisu intelektuálů až po dělnickou stávku, od rockového koncertu až po studentskou demonstraci, od odepření účasti na volební komedii přes otevřený projev na nějakém oficiálním sjezdu až třeba po hladovku“ (Havel 1990: 76).

Křesadlo nenechává na pokoji ani katolíky, k nimž sám patřil, a demaskuje jejich zdánlivou obětavost a hrdinství, čímž poukazuje na povahu části disidentů, jejichž jednání mělo ryze egoistické základy, zatímco náboženské nebo ideologické cíle byly pro ně jen záminkou k povznesení vlastního ega. To je patrné ve slovech Palamáše Katola, křesťanského obyvatele domu: „Právě před tím pádem Strogalovců to bylo akorát – – útlak, ale jen mírně, žádný mučení k smrti – – jenom občas slušné výslechy – člověk se cítil dobře a přitom se mu nic nedělo – ale teď? [...] Dříve jsme byli spirituální disidenti – ale teď? Teď už se vůbec nelišíme od normálních lidí – já si na to pořád nemůžu zvyknout“ (Křesadlo 1998: 12–13).

Román není však jen vzpomínkami na období totality a vyrovnáním se společenstvím před rokem 1989. Základní dějovou linii tvoří postřehy Petáka a jeho manželky, kteří si po letech v cizině chtějí co nejvíce užít vlasti, což má za výsledek četné komentáře k české realitě devadesátých let dvacátého století. Autor si všímá vznikajících rasových konfliktů mezi Čechy a Romy, kteří začali hromadně imigrovat do Metropole. Pozoruje rodící se podnikatelskou činnost, zvláště pak záplavu konsumerismu. Křesadlo, který často píše *roman à clef*, aby se ex post pomstil svým nepřátelům anebo portrétoval své známé, učinil jednou z epizodních postav prvního vydavatele svých knih

v Československu Iva Železného, v románě pojmenovaného Ivar Odě-
nec, jenž ke značnému bohatství přišel díky vydávání populární a bul-
vární literatury. Dalším ironickým akcentem je historie Skorocho-
da, který začíná pracovat v zábavním centru Kafkaland zřízeném pro zahra-
niční turisty, kde hraje úlohu hmyzu, v něhož se přeměnil Řehoř Samsa
z *Proměny*.

Křesadlo zdůrazňuje také stále existující napětí na linii domov–exil,
které přetrvalo i po „sametové revoluci“. Je zajímavé, že v době, kdy
Křesadlo píše svůj román, jiný exulant, již naturalizovaný Brit české-
ho původu, antropolog a kulturolog Ladislav Holý, sbírá v Česku pod-
klady pro svou knihu *Malý český člověk a velký český národ: národní
identita a postkomunistická transformace společnosti* (anglicky 1996,
česky 2001), v níž se zabývá mimo jiné i vztahy mezi typickými českými
občany a exulanty a disidenty. Autor dospívá k závěru, že ambivalent-
ní postoj Čechů vůči exulantům je dědictvím minulého režimu, který
ideologicky stigmatizoval emigraci, ztotožnil ji se zradou vlasti, a jako
hlavní příčinu tohoto negativního postoje Holý označil materiální sta-
tus (viz Holý 1996). Stejný postřeh přináší ve svém díle i Jan Křesadlo,
když načrtává scénu, v níž Petarda Petáková hovoří s rodinou Vzletných.
Vzletní zdánlivě odsuzují emigranty pro zradu národa, ale vlastně jim
zazlívají lepší životní úroveň, které dosáhli v cizině: „No vidíš! No vidíš!
Teď to přiznáváš – Výmluvu žádnou nemáš! My se tady dřeme a úpíme
pod jhem totalitarismu – a vy si jenom lítáte v luftě a hrabete statéry!
Zrádcové jste! Jeden jako druhý, jako třetí – ale tobě to bylo vždycky
takhle volný!“ (Křesadlo 1998: 59).

Vyznění autorových postřehů je vesměs bolestné. Jako člověk, který
čtvrt století prožil ve státě s rozvinutou demokratickou soustavou, bez
potíží zjišťuje, že transformace v Česku se udává dost podivným smě-
rem – lidé se stále řídí podmíněnými reflexy z doby totality a skloňují
slovo „demokracie“, aniž by se zamysleli nad tím, co tento pojem vlastně
znamená. A stejně jako „za totáče“ nechávají blíže neurčené „jiné“, aby
se zabývali řízením státu, a sami se spokojují s materiálními statky,
které podle nich jsou výrazem oné demokracie, což komentuje Peták
v rozhovoru se svou manželkou: „Mně to připadá, že voni si z toho an-
tistrogalovského světa vybíraj a zaváděj akorát to nejhorší, a co je tam

dobry, tak to tady este nemaj, nebo uz ani nikdy mit nebudou – nelibi se mi tady, malo platny" (*ibid.*: 77).

Absence občanského uvědomění a pohrdavý vztah k vlasti je nejvýstižněji popsán ve scéně z automatu, kde posedávající opice pro zábavu sledují videozáznam novoročního projevu prezidenta Bedřicha Vaňka: „Vaněk vykládal o ušlechtilých věcech a pojmech, a občanských ctnostech, přímosti, poctivosti, odpovědnosti, lásce k bližnímu a podobně. [...] Posluchači [...] se otřáslí smíchem. Někteří metali po obrazovce kuličky z papírových ubrousků, a jedna na způsob paviána plášťového (Papio hamadryas) neodolala, aby na ušlechtilého řečníka nevystřčila svůj revolučně zbarvený zadek" (*ibid.*: 137). Zklamání domácí skutečností Peták komentuje: „Tak já nevím, řekl Peták Petardě, ale náč mě to tady furt víc a víc sere. Když jsme sem přiletěli, tak sem byl nadšenější, teď ale vidím, že to tady stojí vlastně za exkrement" (*ibid.*: 76).

Návrat do dlouho nedosažitelné vlasti se místo radosti stal dalším traumatem. Dům jako útočiště se stává ikonou, která může existovat jen ve snech a v představivosti, jelikož jeho skutečná podoba a povaha se nejen liší od obrazů vyvezených ve vzpomínkách, ale i od očekávání, která si exulanti vytvořili. Zklamání přivádí hrdinu dokonce k sebevražedným myšlenkám, ale ani je není schopen uskutečnit, neboť: „Poletím na sever, kde vím, že jsou vysoké pece, a tam se do jedné z nich vrhnu jako Empedoklés z Akragantu do jícnu Etny. [...] Když však dorazil na kýžené místo, viděl, že pece jsou vyhaslé, že nikde železo netaví. – Byl to další důsledek pádu strogalovského panství a s ním i důrazu na zbrojení a tudíž na ocel. Peták se posadil na okraj jedné ze studených pecí, z nichž dýchala melancholie uplývání a rozkladu, a tupě hleděl dovnitř" (*ibid.*: 129).

Ironický román se tak mění v reflexi plnou rozhořčení a lítosti nad osudy země, která se po padesáti letech totalitní vlády nejen nedovede vyprostit ze zvyků onoho období, ale dokonce touží po návratu starých, dobře známých poměrů. Parabolická historie končí tak, jak si čtenář snadno domyslí: Petákovi se rozhodnou vrátit na Západ, do normalnosti. Román o domu se tak stává příkladem moderní, Křesadlem značně modifikované sentenční bajky, která „může být konstruována tak, že finále vyprávění je *sui generis* obrazovou sentencí (pravdou)“

(Trzynadlowski 1977: 118). Poslední scéna, v níž Petákovi naposledy zakrouží nad bývalou vlastí a zamíří na Západ, je čitelným obrazem, přičemž podtext v ní obsažený může být interpretován i jako komentář, proč se nejen Křesadlo, ale i další exulanti přes možnost návratu rozhodli zůstat ve své nové vlasti.

Prameny:

KŘESADLO, Jan – 1998 *Dům. Mravoučná bajka* (Praha: Votobia)

Literatura:

HAVEL, Václav – 1993 „Moc bezmocných“, in *idem: O lidskou identitu. Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, eds. Vilém Prečan – Alexander Tomský (Praha: Rozmluvy), s. 55–133

HOLÝ, Ladislav – 1996 *The Little Czech and the Great Czech Nation: National Identity and the Post-Communist Transformation of Society* (Cambridge: Cambridge University Press)

LURKER, Manfred – 1994 *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, přel. Ryszard Wojnakowski (Kraków: Znak)

SŁAWIŃSKI, Janusz (ed.) – 1988 *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Ossolineum)

TRZYNADLOWSKI, Jerzy – 1977 *Male formy literackie* (Wrocław: Ossolineum)

Exil je většinou chápán jako traumatický zážitek: nucený odchod z vlasti poznamenává člověka na celý život a pro některé spisovatele se stal koncem jejich kariéry nebo dokonce života, jak dosvědčuje tragický případ Karla Michala. Početné migrace, probíhající po celém světě zvláště po druhé světové válce, přitahují pozornost sociologů, kteří zkoumají možnosti a způsoby prožívání střetu s jinou kulturou a s cizím jazykem a rozdělují onen střet do čtyř etap: euforie, kulturní šok, akulturace a stabilizace (Mikułowski Pomorski 1999: 35). Přejít do cizího kulturního prostředí se může také stát příčinou psychických poruch, z nichž ta, která mě v kontextu tvorby Lubomíra Martínka zaujala nejvíce, je „condición migrante“, stav, který holandský psychiatr českého původu Mirek Kabela (2000: 122) popisuje jako situaci, v níž „migrant se jen částečně sžil s novým prostředím a jeho situace se dá přirovnat k dlouhodobé návštěvě, k trvale-dočasnému pobytu, jakoby se nacházel na mostě mezi dvěma břehy. Vytvořil si jakousi *mezikulturu*, která mu poskytuje jistotu a ochranu. Tato *condición migrante* se může vyznačovat intenzivní účastí na krajanském životě migrantů, nebo častým stěhováním nebo změnou zaměstnání (*on the move*).“ Nemožnost přizpůsobení, integrování se do nového prostředí je zde považována za poruchu překážející „normálnímu“ společenskému životu.

Na onu nepřizpůsobivost se ale můžeme dívat i jinak, totiž jako na způsob života, v němž exil není traumatem, ale katalyzátorem urychlujícím reakci – v případě exulanta reakci na jeho postoj ke svému dřívějšímu a nynějšímu životu. Věra Linhartová (1996: 78) si v eseji „Za ontologii exilu“ všimá, že exil můžeme pojímat dvojím způsobem: „Buďto jako útěk před nepřízní okolností a bezprostředním ohrožením. V tom případě bude prožíván jako období, v němž se zastavil čas, neboli jako čas provizorní, kdy se jen vyčkává pomyslný návrat do místa a do času před nastalým přeryvem. Anebo je chápán jako výchozí bod jinam, k místu v samé podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem.

A takto nahlížen bude prožit jako čas plný, jako začátek bez určitého cíle a zejména bez klamné naděje na návrat.“

Úvahy Linhartové jsou *de facto* manifestem nomádství, jevu, který se po staletích nebo dokonce tisíciletích stabilní, usdlé existence evropské společnosti ve dvacátém a dvacátém prvním století zase projevuje v plné kráse. „Etnologové [ovšem] poukázali na skutečnost, že nikdy neexistoval svět bez masových přemístění obyvatel. Kulisher psal už v letech padesátých, že migrační proces neustále narušuje existující společnosti a vytváří nové. Migrační hnutí je časově omezené a zároveň věčné, lokální a univerzální. Nikdy nekončí, nikoho nenechá stranou, ale protože dá do pohybu stále jen určitou skupinu lidí, vyvstane iluze stability populace. Podle Margaret Meadové není emigrační proces nic nového. Nové je jen, že náš svět se stal jednou velkou rodinou a že se dnes snažíme problémy řešit společně a organizovaně“ (Kabela 2000: 112).

Úvodní úvaha, že Martínkovo dílo vznikalo v exilu, není náhodná, exil totiž poznamenává celou autorovu tvorbu. Samozřejmě Martínek není v tomto ohledu výjimkou, exil měl dopad na tvorbu řady spisovatelů, kteří byli nuceni opustit vlast vlivem spletitostí dějin druhé poloviny dvacátého století. Jak si všímá Wojciech Wyskiel (1985: 10), exil tvoří svéráznou dialektiku otevřenosti i uzavřenosti: „To, co je otevřené, se automaticky stává cizinou; to, co je uzavřené – ztracenou vlastí. A tak má exil vždy násilný charakter, protože se přichází o to, co je žádoucí. [...] Čím menší působení násilí, tím víc se emigrace podobá cestě nebo transplantaci.“ Wyskiel pak poukazuje na trojí strategii přežití v exilu – jedna je čistá transplantace, kdy se autoři v novém kulturním prostoru cítí jako ve vlastním a jako příklad uvádí Vladimira Nabokova a Jerzyho Kosińskiego. Druhým typem je exil jako pocit vykořeněnosti, neustálé trauma vedoucí dokonce i k nemocím a sebevraždám, třetím typem reakce je pak exil jako – řečeno slovy Jana Čulíka (1997) – otevření mysli. Úvahy o vlivu exilu na lidskou existenci doprovázely exulanty už před staletími a vždy kolísaly mezi přijetím a odmítnutím. Polský badatel cituje slova Józefa Wittlina, který si všiml, že exil nejen otevírá nové perspektivy, ale pro spisovatele je dokonce základní podmínkou tvorby. Wittlin totiž rozvíjí známou tezi, že existenciální situaci člověka určuje alienace, a protože nejodcizenějším člověkem je umělec, tuto myšlenku extrapoluje a dochází

k závěru, že právě vyhnaný umělec je tím, kdo je vlastními zkušenostmi schopen dobrat se samotné podstaty lidské situace (Wittlin 1963: 303).

Tvorba Lubomíra Martíňka se zdá vymykat této typologii, nebo spíše spojuje dva zdánlivě protiběžné typy spisovatelova postoje v exilu. Autorovy prózy čerpají z tématu exilu, nejde v nich však o pocit vykořeněnosti typický pro řadu exulantů, nostalgicky se ohlížejících po vlasti. Martínek mění hodnocení vykořeněnosti, v jeho prózách je patrné odmítnutí jakéhokoliv zakotvení, což vyjadřuje jak ve své beletristické, tak esejistické tvorbě. Jan Štolba (2007) si v této souvislosti všímá, že Martínek „myšlenky vkládá do úst či myslí postav, přílišná distance tím ale nevzniká; většinou je vnímáme jako autorskou proklamaci. V rámci racionální analýzy autor stahuje problémy do zřetelně tvarovaných idejí, s nimiž pak lze v průběhu disputace snadněji nakládat.“ Proto lze postoje protagonistů Martíňkových próz chápat i jako jeho osobní výpověď o vlastních názorech.

Za hrdiny svých textů Martínek volí emigranty a outsidersy, lidi, kteří se špatně cítí v tradiční společnosti, neboť ta je omezuje. Postavy v jeho prózách se loudají, jakoby bez cíle, avšak účel jejich nekonečné pouti je stejný: extrémně pojatá svoboda. Svoboda ode všeho. V *Lince* č. 2 (1986) se dočteme: „[...] spousta lidí touží po utrpení. Po závislosti. Že je jim líp, když mají někoho, na koho můžou všechno hodit. Tvrdil jsi, že je to jejich nezadatelný právo. A že je to tak dobře“ (Martínek 1992: 112). A proto Martíňkovy postavy putují – aby se nedostaly do zajetí kontroly, norem, předem určených obyčejů a zvyků. Hledají zrcadlo pro svou odlišnost a místa, kde není nikomu protivná – tam, kde se prolíná rozmanitost a různorodost.

V próze *Linka* č. 2, jež byla Martíňkovým prvním plně exilovým (to jest prožitek exilu reflektujícím) dílem, zdůrazňuje uspořádání kapitol, které nesou názvy skutečných stanic pařížského metra, cestu vpřed. Vagon metra je pro protagonistu příležitostí k setkání s jinými lidmi, kteří se v jeho životě objeví jen jednou, a obdobně to je i s jeho známými, s nimiž (ne)udrhuje styky prchavé, krátkodobé a pomíjivé, což je akcentováno bezejmenností těchto vedlejších postav. Sám hlavní hrdina nese příznačné biblické jméno – Jonáš. Ten, který se odmítl podřídít, i když nakonec kapituloval.

Martínkovi hrdinové jsou vesměs emigranti, kteří ovšem nepovažují svůj původ a minulost za břímě; jsou si vědomi, že minulost skončila a existuje jen přítomnost, ovšem poznamenaná zvyky a chutěmi přinesenými z domova, což dosvědčuje dialog emigrantů o pařížských „objevech“: „– Tak si představte, že jsem konečně našel ve Frankfurtu řezníka, kterej má salám, kterej není kyselej. Taky má vynikající tlačěnku. Dám vám adresu. – Tlačěnka v Belgii nechybí. Největší problémy mám s vokurkama. Nevím, co do toho dávaj, ale jsou horší než bulharský“ (*ibid.*: 47). Tito lidé vyhledávají místa, kde jejich outsiderství není nikomu protivné, kde se prolíná rozmanitost a různorodost: „Okolo nich proudily nevšimavé postavy. Lidé poznamenaní městem. Lidé, kteří se nemohli vyhnout setkání s odlišností. Kteří byli, často i proti své vůli, donuceni se s ní naučit zacházet. Nemohoucí uniknout styku, dotyku, konfrontaci. Nikdo z nich si nemohl dovolit zůstat nehybný, uvelebit se v důvěrně známém prostředí. V žárlivě střeženém vesmíru z generace na generaci požadovaných práv a povinností. Lidé, kteří nebyli ohrožení strnutím. Město je nutilo k pohybu, takže nic nehrozilo stát se pevným bodem, ke kterému by bylo možné se upnout. Bránit ho. Oslavovat. Vyzývat. Vnucovat ostatním“ (*ibid.*: 67).

Protagonisté Martínkových próz vnímají podobně jako Hrabalovy postavy svět v celé jeho kráse a ošklivosti. Lidé, které potkávají na svých cestách, jsou mnohdy odporní, špinaví, vulgární a zamindrákovaní, stejně jako oni samotní. V *Mysu dobré beznaděje* (1994), který je podle Zdeňka Hrbaty (2000: 47) „především osobním, očistným zasvěcováním do beznaděje a vlastního cizinctví i nomádství“, se děj posunuje do Orientu. I zde nalezneme hrdiny hledající nové zážitky, ovšem mnohdy vzdálené pestrobarevným reklamám a katalogům cestovních kancelářů. Život na Východě se řídí vlastními pravidly: „Komplikované cesty Orientem Martínkových postav se uskutečňují prostřednictvím vlaků a autobusů v jakémsi jiném čase a prostoru: vlaky nepřijíždějí a nikdo neví, zda přijedou, i když jednou snad přijet musejí“ (*ibid.*: 48). V této krajině, která působí – podobně jako pařížské metro – spíše odpudivým dojmem, nacházejí protagonisté Martínkových povídek sebe sama v nekonečném cestování: „Cíl diktuje směr, cíl ničící nedočkavostí roztržitost, cíl nemilosrdně masakrující odbočky, bloudění, zastávky. Vše, co způsobuje, že

cesta zůstává cestou. Tím spíš, že i sebedelší cesta do nejvzdálenějších krajin nikdy nebyla víc, než pouhá odbočka z ubíjející neměnnosti, každodenních úkonů a pohybů a slov a tváří a masek a kulís a ostatní veteše, jež zaplňovala drtivou většinu času“ (Martínek 1994a: 32).

V dalších Martínkových prózách pocit emigrace jako naplnění tužeb po svobodě ještě graduje. Román *Persona non grata* (1988) vznikl, jak autor poznamenává v „Návodu k použití“, čili v předmluvě, v poměrně zajímavých podmínkách. Spisovatel totiž požádal o francouzské občanství „a věděl, že vyřízení v kladném i záporném případě trvá minimálně deset měsíců, ale může se protáhnout [...]“ (*idem* 1993: 5). Rozhodl se proto, že text, který zrovna začínal psát, bude ohraničen úředními úkony – podáním žádosti a jejím vyřízením, přičemž během této doby bude sledovat „změny v postojích a pohledech jednoho z miliónů emigrantů, kteří se nepřetržitě přelévají přes hranice států a kontinentů“ (*ibid.*: 6). Příběh protagonisty románu, pojmenovaného *& spol.*, jehož osudy sledujeme během patnácti dnů a zároveň během osmi let (stavbě textu věnuji pozornost níže), nakonec končí rychleji, než autor předpokládal, neboť po patnácti dnech se *& spol.* na úřadu dozví, že jeho žádost o občanství je sice přijata, ale „má jen nepatrnou naději projít řízením kladně, protože jeho životopis neodpovídá požadovanému profilu řádného občana“ (*ibid.*: 187). Příznačná je však reakce protagonisty, který balí svoje doklady a s překvapením si uvědomuje: „Už ani nevěděl, kdy se cítil naposledy tak volně“ (*ibid.*). A s nemenším překvapením nalézá v sobě vysvětlení své spokojenosti: „Vysvětlení, do kterého se vešel i půvab odmítnutí, krása neúspěchu, všechny důvody, proč je lepší nebýt odnikud. Nepatřit nikam. Nebýt nikomu podřízený. Koneckonců i se svým provizorním pasem vždy dojel, kam si umínil. Pokud opravdu chtěl“ (*ibid.*: 188). Nezakotvenost se stává jistým životním stylem, v němž se protagonista (a jeho autor) nechávají nést proudem řeky protékající světem. Zdeněk Hrbata (2000: 49) takový přístup komentuje slovy: „Na této cestě není návrat možný, tedy návrat k východisku, zpět, někam, kde cesta měla začít. Slovo návrat i sám akt návratu jsou u Martíňka takřka paradoxem, protože návrat znamená pouze nový směr. Nelze totiž vrátit čas, který od jakéhosi počátečního (a uvědomíme-li si metaforické vlastnosti cesty, snad i pomyslného) odchodu uplynul.“

Cesta se zdá být pro Martínka únikem do světa a zároveň od světa, do něhož byl náhodou vržen a který jej nechce – a proto i samotný spisovatel jej odmítá, což vyjadřuje neustálou změnou měst a míst. „Cizinec kdekoli, všude, doma především. Téměř nezbytná podmínka přežití. Ale to nestačí. Ještě je nutno se vydat na cestu, protože jinak člověk zůstane pouhým snílkem“ (Martínek 1994b: 58), dočteme se v jedné z esejí sbírky příznačně nazvané *Nomad's Land* (1994).

Martínkovy eseje, které jsou *summou* jeho životní filozofie, obsahují i úvahy o vlastní identitě. Hned v úvodních větách první eseje „Procházka betonovou zahradou“ se Martínek svěruje: „Město, v němž jsem se narodil, se jmenuje České Budějovice. Národnost obsažená v místě narození. Nesnesitelné. [...] Vrchol je, že mě se jménem, které musím vláčet ve všech papírech, legitimacích, průkazech, smířil až úředník. Úředník, který mi na jakési povolení napsal: Cuzco Budezowice, což jsem přetvořil na Cuzco Budweiser. [...] Zároveň jsem tak setřel místo, proti němuž sice nic nemám, ale jež zní jako povolení k pobytu“ (*ibid.*: 5). Zdá se, že v těch úvahách je klíč k Martínkovi a jeho postavám. Nomádství není útěk, není to putování bez cíle, ale touha rozhodovat o všem, být pánem svého života a především svých voleb, byť i spontánních, ale vždy zodpovědných, jejichž tíhu si člověk uvědomuje a je schopen jí čelit.

Ve své tvorbě Martínek popírá tradiční pojetí identity, pro niž je důležitá kontinuita, a minulost je jedním z pilířů, na němž se usazuje současnost, což je patrné v působivých úvahách o hodnotách, které tradiční společnost pokládá za nejdůležitější a které určují místo člověka a celých národů, s nimiž ovšem spisovatel nesouhlasí: „Společnost vytváří tradice, jako slepice snáší vajíčka. Usekávání rukou zlodějům, kámenování cizoložnic, upalování čarodějnic také patří k tradicím stejně jako způsob stavby domu nebo výroba vína a sýra. Tradice sama o sobě žádnou hodnotu nepředstavuje, protože může nabýt jakékoliv podoby“ (Martínek 2000: 216). Identita v Martínkových dílech je kategorií postmoderní, která se podle Zygmunta Baumana (2004: 30) podržuje tekutosti světa, takže „dialog, jakým je identita, musí být souhlasem s nekonečným odročením... Každou chvíli něco chybí a každou chvíli chybí něco jiného, a proto dotaz na identitu je třeba klást stále znova a žádná odpověď, i kdybychom si to mermomocí přáli, nebude jednou

provždy.“ V nejisté skutečnosti se identita rozplývá, existuje jen „zde a teď“ a není nijak projektována do budoucnosti, výrazem čehož může být Damián, protagonista povídky „Loučení“ z Martínkovy sbírky *Olej do ohně* (2007), který si nechal přerušit chámovody, aby neprodlužoval vlastní existenci případnými dětmi.

Zygmunt Bauman, který vytvořil typologii postmoderních osobností, určil čtyři typy lidí: zevloun, tulák, turista a hráč. Každý z nich se přemísťuje, ale každý to dělá z jiných důvodů a sleduje jiné cíle. K Martínkovu postoji se nejlépe hodí tulák, jehož k pohybu „láká nesplněná naděje, nutí naděje rozptýlená. Monotonie putování je neplánovaným důsledkem vášně, neustálé honby za změnou. Žádná ze zastávek nenaplnuje očekávání, žádná se nemůže rovnat stále živým příslibům dalších pastev, stále ještě nevyzkoušených. [...] Svět, kterým putuje, se tulákovi zdá být seskupením šancí, z nichž každá je dobrá, žádnou nesmí propást, rozum vyžaduje, aby se neshýbal příliš horlivě, aby ho nechal elastickým pro budoucnost. Možná je pro někoho svět zahradou – pro tuláka však je pastvinou. On jí trávu, dokud je, a netrápí se tím, zda doroste“ (*idem* 1993: 24).

Z Baumanovy typologie by vyplývalo, že tulák se nechává nést příležitostmi, které se mu naskýtají, což může vést ke ztrátě identity, k rozpuštění se v davu, nebo spíše k rozpouštění se ve stále nové kultuře. Ovšem samotný autor se ohrazuje a tvrdí: „mám dojem, že takzvaná kulturní identita je spíš neschopnost nebo nemožnost překonat rozdíl, porušit svá vlastní pravidla, vzdát se svých zvyků a zlovyků, rozloučit se se svými jistotami. Neschopnost nalézt osobní identitu založenou na skutečných potřebách bez ohledu na tlaky vnějšího prostředí. Nejde o to se integrovat, splynout, zapomenout rázem vše, co předcházelo“ (Martínek 1994b: 11). Martínkovo pojetí identity nestojí v souladu s definicemi tradiční sociologie a psychologie, které zdůrazňovaly úlohu kontinuity. Ovšem v postmoderní době i identita podléhá přehodnocování. Jak si všímá Bauman, dnešní život je epizodický a nedůsledný, což vyplývá z rychlosti, s jakou se vše odehrává. O úspěchu v zaměstnání nerozhoduje již – jak tomu bylo ještě před několika desítkami let – sbírání zkušeností, stálá specializace, sledování zvoleného cíle, ale flexibilita zájmů, schopnost se rychle přizpůsobit, rychle se učit a neméně rychle zapomínat na to, co není potřebné.

„Postmoderní kontext upřednostňuje, dá se říci, absenci přesně vymezené identity, čím méně precizně je identita definována, tím lépe pro jejího majitele,“ tvrdí Bauman (1993: 24). Bauman, podobně jako Guattari, Deleuze a Melucciová, tak spěje k závěru, že dnešní člověk má mnoho společného s nomádem, pokud putování nebudeme chápat doslovně, ale metaforicky, tj. jako životní cestu. Lubomír Martínek by tak byl příkladem nomáda ve velkém, u něhož pomíjivost, prozatímnost, dočasnost je spojena s cestou a mottem se stává „všude dobře“, nikoliv „doma nejlépe“. Dosvědčují to i tituly jednotlivých Martínkových děl: *Nomad's Land*, *Persona non grata*, *Sine loco, sine anno*. Jenže věčné putování taky není možné, což si uvědomuje i protagonista prózy *Persona non grata*: „Střídání rychle mizejících dopravních značek na dálnici, jež se obloukem vyhýbala všem setkáním s městy, připomínalo, že vyhnout se zcela návratu je zřejmě nemožné“ (Martínek 1993: 190). Vladimír Novotný dokonce konstatuje, že návrat je hnacím motorem Martínkovy cesty, ovšem nikoliv návrat fyzický, ale jako myšlenka, autor totiž musí nabrat alespoň kousek rovnováhy, „poněvadž bez podobných nitek není možné ani připustit návrat, ani pochopit jeho zbytečnost, alespoň trs, protože se nedá uprchnout před ničím, ani před samým sebou, ani před pokušeními se neustále navracet a zároveň se nevrátit“ (Novotný 202: 109). Mohu souhlasit s autorem těchto slov, pokud se shodneme v oblasti sémantiky. Novotný chápe Martínkův útěk jako útěk od prázdnoty k hledání sebe a smyslu v sobě. Nesouhlasila bych však, kdyby se mělo jednat o útěk *sensu stricto*, kdy se utíká kamsi – v takovém případě si Martínek snad je vědom toho, že návrat vlastně možný není, neboť nelze dvakrát vstoupit do téže řeky a vrátíme se *de facto* do jiného místa než toho, z něhož jsme odešli, což velice pronikavě vystihl Milan Kundera ve svém románu *L'Ignorance* (2000). Na mou interpretaci Martínkova díla jako věčné toulky poukazuje i struktura jeho próz.

Na první pohled se může zdát, že téměř celé Martínkovo dílo, jak beletristické, tak esejistické, je věnováno jednomu tématu se stejnými dominantními motivy: nezakotveností, střetem s jiným jako zrcadlem sebe sama, vnímáním světa ve vší jeho různorodosti jakožto důvodu, že stálo za to se vydat na cesty, odtržením od středoevropské nudy a xenofobie, vycházením vstříc novým podnětům, které dávají životu náplň. „Exil

není nic jiného než skvostná příležitost se přestavět ze stavebních materiálů posbíraných cestou, stát se sám sebou. Třebaže existují okamžiky, kdy největší rozkoš je nechat uniknout báječnou příležitost mezi prsty..." (Martínek 1994b: 80), tvrdí samotný autor. K vyjádření podobných myšlenek však volí různé postupy, zkoumá, co lze z literární látky postavit.

Linka č. 2 by situovaností děje kolem metra, kdy jednotlivé kapitoly odpovídají názvům stanic pařížské podzemní dráhy (nikoliv ovšem cílovým stanicím), a též epizodičností v řazení děje mohla poukazovat na moderní pikareskní román, který se zdá být žánrem pro postmoderní vyhnance a nomády přímo stvořeným – odkážme zde například na prózy Ivy Pekárkové, Vlastimila Třešňáka nebo Jana Pelce. Ovšem narážíme zde i na nelineárnost, text jako směs – Luboš Merhaut (1993: 6) *Linku č. 2* popisuje takto: „Prolínány jsou záběry a střepy situací z prostředí podzemní dráhy, dále z večírků, návštěv, barů, obchodů, trhů, manifestací, kin, sex-shopů, heren, vernisáží..., objevují se tu žebráci, zbloudilci, rváči, pijáci, turisté, krajané, policajti atd. To vše je prokládáno citacemi novinových titulků, nápisů na zdech, názvů z kaváren a barů, z úmrtních a svatebních oznámení, inzerátů, ze Solženicynova Souostroví Gulag, z jízdních řádů, receptů, obskurních brožur, anoncí filmů, charakteristik vín apod.“ Zároveň se v Merhautově recenzi objevuje termín „koláž“. Ovšem Daniela Hodrová (2000: 465) podotýká, že by se neměla ztotožňovat koláž s rhizomou: „Mnohé spojuje tříšt s koláží [...], avšak přece tu zůstává podstatný rozdíl: textovou koláž jsme nuceni číst jedním určeným směrem, autor tu stanovil pořadí součástí, sledující určitý záměr, zatímco v tříšti se dá mluvit spíše o nezáměrném, ‚žitém‘ pořadí, do kterého autor zasahuje minimálně.“ Co může lépe korespondovat s věčnou nezakořeněností a neustálým putováním bez začátku a bez konce než právě rhizoma, text, který Gilles Deleuze a Félix Guattari postavili proti stromu symbolizujícímu hierarchizaci a extrémní stratifikaci. Oproti stromu rhizoma – hlíza – nemá začátek ani konec a je přirozenějším modelem geo-organického vývoje. Mnoho lidí má stromy vyrůstající v jejich hlavě, ale mozek se více podobá trávě než stromu, tvrdí Deleuze a Guattari. Daniela Hodrová tuto myšlenku rozvíjí a o rhizomatické próze píše: „významy se ‚neřítí‘ kamsi dopředu k nějakému nekonečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu,

vyvstávají na různých místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech" (*ibid.*: 467). Hodrová také poukazuje na to, že rhizoma, text-tříšť, odpovídá stavu dnešního světa, jelikož „díla, která realismus opouštěla, nastolila naopak princip nesouvislosti a fragmentárnosti, nekonečnosti a nehotovosti. Ten se totiž zdál být adekvátnější dynamické a věčně ‚nehotové‘ skutečnosti, a byl tudíž chápán jako autentizující, ba dokonce někdy i jako ‚realističtější‘" (*ibid.*).

Princip rhizomy je ještě patrnější v Martínkově textu *Persona non grata*, který autor promyslel jako záznam života patnácti dnů života svého protagonisty, k čemuž dodává: „Zdalo se mi, že jediná relativně přesná možnost, jak se dobrat jeho počátku, je zjistit, co mohl dělat v přesně stejný den o dva roky dříve. A o čtyři. A o osm" (Martínek 1993: 5). Dostáváme tak text, do něhož – obdobně jako v případě románu *Nebe, peklo, ráj* (1963) Julia Cortázara – můžeme vstupovat tak, jak je uspořádán v knize, anebo kdykoliv a v jakémkoliv místě, což plně odpovídá nelineární, otevřené struktuře hlízy. A i Martínek zdůrazňuje, že rhizoma nejlépe odpovídá realitě takové, jak ji on samotný vnímá: „Roztříštěnou, neúplnou a zákonitě nepřesnou" (*idem* 1994b: 8). Text prózy je fragmentarizován, záznamy jednotlivých dnů jsou vlastně útržky z protagonistova života, poskládané bez větší logické souvislosti a vybrané náhodně, bez třídění a patrnější hierarchie. Martínek, jehož Petr Král (1990: 10) označil za vzácného obnovitele české prozaické tradice, se slovem experimentuje i ve svých dalších prózách: v *Sine loco, sine anno* (1998) text rozbíjí na částice, jako by chtěl vystihnout atomizaci dnešního světa. V novějších dílech se zase vrací k příběhu spíše klasickému, protože, jak sám říká: „Uvědomil jsem si, že takto pokračovat nejde. Nelze rozbíjet věty na písmena, to už bych byl někde u abstraktní prózy. Styl jsem vyčerpal, a ta zkušenost mě zároveň přivedla k pokusu o esej" (Martínek 2002: 15). Ovšem ani esej není u Martíňka tradičním, uzavřeným žánrem, i do něj se promítá neustálé hledání prostředků, které by nejlépe korespondovaly s autorovým světem. V eseji ovšem nejde o experiment se slovy, ale o uspořádání myšlenek. Petr Šrámek (1996: 7) si všímá, že text *Palimpsestu* (1996) je vlastně variací jednoho obrazu – obrazu poutníka – a „zpodobnili-li bychom Mys dobré beznaděje jako kruh a Nomad's Land jako kruh tak velkého poloměru, že by byl nerozeznatelný od přímky, pak by

Palimpsest byl přímkou orientovanou tak, aby byla vidět jen jako bod – za nímž lze tušit nekonečně bodů dalších“. Vše proto, aby se spisovatel mohl dostat na kůži sám sobě, světu a sobě ve světě.

Daniela Hodrová (2000: 467) poukazuje na další vlastnost rhizomy: „Je-li totiž kompozice textu tříští z hlediska roztržtění linie a různorodosti fragmentů, pak je spleť, tkání, tkaninou, pokud jde o spojování těchto fragmentů, při kterém lze více či méně pravidelně zahlédnout jakýsi ‚vzor‘, opakující se obrazec motivů (opakující se teoreticky do nekonečna, kdyby neexistoval rámec textu a knihy).“ Martínek tento rámec obešel tím, že rozšiřuje onu tkaninu na celou svou tvorbu, která je strukturována jako hlíza, z níž všemi směry vyrůstají stále nové oddenky ze stejnorodé tkáně.

Je těžko říci, zda Martínek se svou identitou experimentuje, tedy úmyslně se vykoření a úmyslně trvá na tom, aby nikdy nenašel pevné místo, anebo jsou nezakotvenost, existence jen dneškem jeho povahové rysy – takové úvahy již spadají do psychologie tvorby a není zde pro ně místo. Rozhodně však je experimentem promítání oné rozptylující se identity do textu, který svou formou plně odpovídá stále větší neurčnosti a nekonečnosti.

Prameny:

- MARTÍNEK, Lubomír – 1992 [1986] *Linka* č. 2 (Praha: Československý spisovatel)
 1993 [1988] *Persona non grata* (Bratislava: Fragment)
 1994a *Mys dobré beznaděje* (Praha: Český spisovatel)
 1994b *Nomad's Land* (Praha: Prostor)
 2000 *Mimochodem* (Praha – Litomyšl: Paseka)
 2002 „Mezi věrností a proměnlivostí. S Lubomírem Martínkem hovořila Dora Kaprálová“, *Literární noviny* 13, č. 8, s. 15
 2007 *Olej do ohně* (Praha – Litomyšl: Paseka)

Literatura:

- BAUMAN, Zygmunt – 1993 „Ponowoczesne wzorce osobowe“, *Studia Socjologiczne*, č. 2 (129), s. 7–32
 2004 „O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie“, in Woj-

- ciech Kalaga (ed.): *Dylematy wielokulturowości* (Kraków: Universitas), s. 7–18
- HODROVÁ, Daniela et al. – 2000 ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)
- HRBATA, Zdeněk – 2001 „Cesty“, in Vladimír Svatoň – Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50
- KABELA, Mirek – 2000 „Psychické problémy migrantů“, in Karel Hrubý – Stanislav Brouček (eds.): *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století. Symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích Čechů k domovu. 29.–30. června 1998* (Praha: Karolinum), s. 112–123
- KRÁL, Petr – 1990 „Prózy Lubomíra Martínka“, *Literární noviny* 1, č. 9, s. 10
- LINHARTOVÁ, Věra – 1998 „Za ontologii exilu“, *Literární noviny* 9, č. 49 (9. 12. 1998), s. 1+5
- MERHAUT, Luboš – 1993 „Linka č. 2“, *Literární noviny* 4, č. 2, s. 6
- MIKUŁOWSKI POMORSKI, Jerzy – 1999 *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej)
- NOVOTNÝ, Vladimír – 2002 *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí* (Praha: Cherm)
- ŠRÁMEK, Petr – 1996 „Traktát rozdrčený vlastní váhou“, *Literární noviny* 7, č. 23, s. 7
- ŠTOLBA, Jan – 2007 „Povídky z přístavu“, *A23*, č. 37, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/37/povidky-z-pristavu> [přístup 24. 11. 2014]
- WITTLIN, Józef – 1963 *Orfeusz w piekle XX wieku* (Paryž: Instytut Literacki)
- WYSKIEL, Wojciech – 1985 „Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja“, in Tadeusz Bujnicki – Wojciech Wyskiel: *Pisarz na obczyźnie* (Wrocław: Ossolineum), s. 9–26

Pojem „kontroverzní román“ během posledních desetiletí devalvoval, jednak proto, že se značně posunuly hranice, za nimiž se čtenář cítí knihou uražen na úrovni etické nebo mravní, jednak proto, že bývá zneužíván a mnohdy je pouhým marketingovým trikem, který má přilákat čtenáře. V dějinách literatury jsou však díla, pro něž pojem „kontroverzní“ není nadsázkou, protože byla nebo jsou předmětem nekonečných sporů.

Následující úvahy věnuji dvěma románům, jež mají společné nejen to, že vyšly v exilu a že byly prvotinami začínajících autorů, ale i fakt, že svou tematikou se oprávněně zařadily mezi kontroverzní texty: ...*a bude hůř* (1985) Jana Pelce a *Péra a perutě* (1989) Ivy Pekárkové. Náměty jako společenský okraj, outsideři, zločinci, prostituce byly v období reálného socialismu pochopitelně zakázané, v rozporu jak s doktrínou socialistického realismu, tak propagandou, která hlásala všeobecné blaho obyvatelstva a předstírala, že patologické společenské jevy buď neexistují vůbec, nebo jsou hned odstraňovány. Není proto divu, že knihy pojednávající o českém podsvětí se mohly objevit jen v exilu nebo samizdatu. Avšak exilová a samizdatová literatura měly jednu nevýhodu – omezený počet čtenářů – velká část děl vydaných v exilových nakladatelstvích se proto nesetkávala s žádným ohlasem. Výjimkou potvrzující pravidlo byl román Jana Pelce, který ve zkrácené verzi s názvem „Děti ráje“ otisklo *Svědectví* v roce 1984, o rok později plné znění románu vyšlo v kolínském nakladatelství Index. Román byl exilovými čtenáři přijat nadšeně, což dosvědčovaly výsledky čtenářské ankety rozhlasové stanice Svobodná Evropa, hned na to ovšem vyvolal bouřlivou diskusi. Zahájil ji článek Ivana Svitáka (1985: 5) v měsíčníku *Právo lidu*, vydávaném v Německu, s výmluvným titulem „Šmejda z andrgraundu“, který v reakci na zmíněnou čtenářskou anketu zaútočil na český underground, jelikož román považoval za jistý manifest tohoto hnutí a vyčítal mu „bezmezný egoismus [...], extrémní hedonismus, jenž sotva pozvedne zrak nad střed těla

a senzitivitu zažívacího traktu, přihlouplý destruktivní anarchismus, jenž v politice vždy musí zkrachovat, koketerie s mystikou a okultismem [...] a konečně bezprogramový antikomunismus, tak stupidní, že v něm musím vidět rodné dvojče antiamerikanismu, jenž býval zlatým hřebem nové levice“. Odpovědi na tento článek brzy přerostly v diskusi nikoliv o knize samotné, ale o kontextu, o undergroundu, o životě v normalizovaném Československu, a nakonec se stala i záminkou pro osobní útoky: zřetelným příkladem je text Ivana (Magora) Jirouse (1987) s charakteristickým názvem „Lžeš. Lžeš tak hnusně a nepřírozeně, že jsem z toho vystřízlivěl“, v němž je Pelcův román záminkou k útokům na politickou minulost Svítáka. Celou diskusi o románu shrnuje na stránkách samizdatového časopisu *Paternoster* autor podepsaný -rzk-, který se jako jediný pokusil o literárněvědný rozbor a vysvětluje, proč podle něj k takovým nadinterpretacím došlo: „Souhrnně řečeno naši doktoři četli Pelcův text *jako* literaturu faktu – jen tak lze vysvětlit jejich ohromení, ale nic nenaspovídá tomu, že *Děti ráje* do tohoto žánru patří. Místo toho, aby se naši doktoři pokusili rekonstruovat, *jak* text četli a *co* svým čtením spolu-ustavili, zabývají se *okolnostmi* a mj. vyšetřují viníka, který za tyto okolnosti odpovídá“ (-rzk- 1987: 17).

Chtěla bych se na následujících řádkách soustředit na to, co vlastně zapříčinilo obrovskou polarizaci čtenářských názorů v případě Pelce a zároveň si položit otázku, proč se kniha Pekárkové nesetkala se skoro žádným ohlasem, i když se Pelcově dílu velice podobá. Je samozřejmé, že obrovské emoce, jaké vyvolal Pelcův román, mají svůj původ v knize samotné, přesněji řečeno v souznění všech složek, které kdyby se vyskytly ojedinelé, bezpochyby by takový ohlas nevyvolaly.

První složkou je téma: příběh mladého člověka, který hledá své místo na zemi, ale dělá to po svém. Útočiště nachází v hospodě U Boučeků a mezi jejími štamgasty: zloději, bezdomovci, kriminálníky, pro něž jsou společným zájmem alkohol a věčný útěk před policií – buď za příživnictví nebo za kriminální přestupky. Jejich žebříček hodnot je jednoduchý: nějak si zařídit razítko v občanském průkazu, které by dosvědčovalo zaměstnání, sehnat peníze a co nejrychleji je utratit za alkohol nebo drogy. Obdobně jako v prózách polského spisovatele Marka Nowakowského píšíciho o varšavském lumpenproletariátu je pro ně hlavní hodnotou

„kámošství“, které je vrcholem mezilidského dorozumění, ba dokonce „ideálem mezilidských vztahů“ (Bereza 1991: 65). Pelcovi hrdinové svou rezignací na usedlý život motivují beznadějností existence v komunistickém systému, tvrdí, že mají jen dvě východiska: buď se přizpůsobit, nechat se zotročit, anebo žít na okraji „normální“ společnosti. Své outsiderství dokonce považují za znak jistého elitářství a s despektem pohlíží na ty, kteří se rozhodli vést maloměšťácký život, jako jejich bývalý kamarád Milan, který se s partou rozešel a nyní „to už není člověk, ale voni“ (Pelc 1996: 174). Život na okraji společnosti je pro ně jistou obranou před problémy „zevního světa“. Milan Jungmann (1986) podotýká, že protagonisté „jsou vyvrženi ani ne tak režimem, jako spíš řádem života, jsou mentální slaboši, utíkající se do infantilní utopie o ‚pravém životě‘ a ‚pravé lásce‘, kterážto utopie – jak dobře víme – končí vždy buď násilím, krutostmi, terorem nebo totální rezignací. [...] Organická neschopnost konfrontovat se se světem, společností a životem, jaké jsou, jim vnuká dojem, že se všechno propadá do nicoty a nic nemá smysl.“

Na pozadí tohoto mikrosvěta se odehrávají osudy Olina, který sice nepatří do party tak úplně – je to trochu intelektuál a trochu snílek, společnost vyvrženců se však pro něho stává projevem vzpoury proti všem hodnotám vyznávaným jeho rodiči. Jedním z hlavních rysů jeho postoje je eskapismus: nejdříve utíká před rodinou, pak před usedlým životem a nakonec před policií, když je obžalován ze spoluúčasti na vraždě. Tento poslední útěk je útekem doslovným, do exilu, kde hrdina putuje mezi různými uprchlickými tábory, až se nakonec octne ve vysněné Francii. Jenže zaslíbená země vůbec neznamená konec cesty: Olin dostává lístek do Paříže, kde původně chtěl začít nový život, ale přece jen se rozhoduje zůstat na pláži s francouzskými bezdomovci: „A já pochopil. V tom to je. Ležet na pláži hodiny a dívat se do moře. [...] v kapse muchlám jízdenku. Vím, že kdybych do té Paříže jel, byl bych nepředstavitelně velkéj vůl...“ (Pelc 1996: 395).

Symbolické zakončení románu shrnuje celý jeho smysl. Olin vědomě volí svou životní cestu, smysl života vidí právě v neustálém hledání: nových zážitků, lidí, míst. Román se stává očividnou oslavou svobody chápané jako odmítnutí organizovaného společenství a v něm platících norem. Protagonista je nepochybně fascinován hnutím hippie, ale

přebírá z něj jen vnější atributy: dlouhé vlasy, džíny, svobodnou lásku, alkohol a drogy, není v tom žádná ideologie kromě vzpoury samotné. Jeho nejbližší kamarády bychom přes jejich slovní deklarace jen stěží označili za hippies: nevyznávají „make love, not war“, naopak, rádi se zaplétají do rvaček, chlubí se pobyty ve vězení a hra na „flower power“ je jim jen maskou pro chuligánství. Na druhou stranu scéna, v níž se Olin setkává se skupinou pražských hippies, parodisticky odhaluje jak jejich snobismus, tak Olinovu nedůvěru vedoucí k negaci všech hodnot: hrdinovu vlastnost, kterou zdůrazňoval zvláště Egon Bondy (1985). Stejně tak povrchní je antikomunismus Olina i dalších protagonistů, je v něm spíše nechuť k odpovědnosti, což dokazují následující pasáže: „A proč nebudeš makat?“ ptá se Bejbi s našpulenou hubinkou. „Protože bych jako dělnická třída musel i vládnout, a s tím já nechci nic mít“ (Pelc 1996: 80). „Chceš, abychom vzali klacky a šli na ně? Máme se nechat zašít jen proto, že s tím nesouhlasíme? To radši udělám samošku a dva tři dny, než mě seberou, budu žít. Jako člověk“ (*ibid.*: 140).

K Olinově postavě lze najít několik klíčů. Jedním z nich je ztotožnění hrdiny s protagonistou stejnojmenného románu Ivana Gončarova Oblomovem, v jehož pasivitě Olin nachází svůj vzor. Pojetí Olinovy postavy jakožto literární reinkarnace Oblomova může vysvětlit pár psychologických nesrovnalostí nebo překvapení, které v sobě Pelcův hrdina nese, například skutečnost, že Olin nepodnikl nic pro svou prý velkou a jedinou lásku Janu – prostě se mu nechtělo, doufal, že vše se udělá „samo“. Jeho vzpoura proti měšťáckému světu rodičů, stejně jako vzpoura proti starším všech generací, se projevuje odmítnutím všeho, co je hodnotné pro pokolení starší, ale rozdíl mezi opravdovými rebely a Olinem spočívá v tom, že Olin vzpourou začíná a končí, nepokouší se nic změnit. Protestuje proti projevům systému, nikoliv jeho příčinám: naivním televizním seriálům, kariérismu, materialismu, tedy všemu, co doprovázelo období tzv. normalizace. Ale Olin nejen deklaruje „já jsem Oblomov“, nýbrž také odmítá Dostojevského, jehož četba *Zločinu a trestu* ho brzy unavila. V tomto gestu můžeme najít nejen intertextuální navázání na Flauberta, ale především na Milana Kunderu, který také odmítl Dostojevského a zvolil Diderotova *Jakuba Fatalistu a jeho pána* – knihu považovanou některými badateli za první román cesty. Na podobnost Pelcova románu

s hlavní knihou amerických beatníků *Na cestě* (1957) Jacka Kerouaca poukazovala kritika již dříve, ale většinou také doplňovala, že analogie jsou velice vzdálené (viz Jungmann 1985, Čulík 1992: 166). Pokusím se dokázat, že jedním z klíčů k *...a bude hůř* může být zařazení mezi romány cesty. Podnětem mi byly dvě nedávné americké studie tohoto žánru od Rowlanda A. Sherrila (2000: 48) z knihy *Road-Book America*, v nichž autor tvrdí, že román cesty je pokračováním pikareskního románu a ona „nová pikareska“ je reakcí na moderní prózu směřující k nitru člověka, je zaplňováním mezer v mimetickém záznamu, které opomíjejí jiné formy fikce.⁸ Modifikace žánru nachází americký kritik především ve vyprávění přizpůsobujícím se aktuálně platícím trendům, v reáliích obklopujících hrdinu a také v rozložení důrazu na soudobé aspekty, díky čemuž se žánr stále aktualizuje: „V reakci na novou sociální realitu, poznamenanou pluralismem původů, voleb, stylů a postojů svých ustanovujících členů, není – a ani nemůže být – na této úrovni hlavním úkolem pikaresky prosazování toho, co je společensky a kulturně kompatibilní s pikarovým chováním a čtenářovou kontrolou; na pořadu dne je spíše úsilí o encyklopedický inventář, katalog variací, novou mapu společenské divočiny. Jestliže stará pikareska se objevuje jako kontrafikce stvořená pro to, aby ozvláštnila starou dobrou různorodost, nová pikareska funguje v mnoha ohledech jako analýza vyhlídek a možností koherence v sociálním světě plném cizinců“ (*ibid.*: 42). Myšlenku, že cesty podnikané hrdinou nemusejí být cestami skrz celou zem, zdůrazňuje Zdeněk Hrbata (2001: 47), když o nejnovějších románech cesty píše: „Tak do moderní literatury proniká jeden z nejvýznamnějších axiomů staré, hlubinné romantiky: smysl života nespočívá v cíli, ale v hledání, v touze. Tato témata, aniž by se definitivně vytratila jako jakési předpoklady novodobých cest, se však v současné literatuře také podstatně proměňují. Jejich kontury se znejasňují, rozplývají se stejně jako smysl cesty, není-li jím cesta sama. Přispívá k tomu relativizace a nedefinitivnost cesty, její sepětí se způsobem existence, ‚odpoutání‘ cesty od idejí a do značné míry i od tradiční symboliky.“ To, že *...a bude hůř* patří

⁸ Právě onen extrémní mimetismus byl snad příčinou, proč Egon Bondy neprávem označil *...a bude hůř* za literaturu faktu.

k moderní pikaresce, potvrzuje jak autobiografická forma, tak i stavba celého díla, jež je zcela podřízena ukazování rozmanitých postav a jevů, což implikuje epizodický ráz knihy a útržkovitost některých zápletek, ale především postava hlavního hrdiny, který nese rysy pikara nejen svým neustálým putováním, byť jsou to často cesty jen několikakilometrové, ale především životním postojem, oblečením a životním stylem. Bogusław Geremek (1989: 220) ve své obsáhlé kulturologické studii věnované evropským pikareskním románům z patnáctého a šestnáctého století zdůrazňuje, že pikaro je vždy oblečen do hadrů a „prvkem úzce souvisejícím s neustálým hladem je chuť zábavy [...]. Místem této zábavy je především taverna-krčma, hospoda a zábava se uskutečňuje prostřednictvím proudů vína.“

O tom, že Pelc vědomě stavěl postavu Olina jako pikara, svědčí i nechronologické vznikání románu – nejdříve byly napsány druhá a třetí část, teprve potom první, jež nese rysy iniciačního románu. Právě v ní autor doplnil psychologickou motivaci hrdiny a jeho život obohatil o události, jež měly vliv na jeho pozdější životní postoj. Je to především zrada, jíž se dopustila Olinova první velká láska, která – jak se později ukázalo – naivním hochem pouze manipulovala. Můžeme zde citovat Lucjana Suchanka (2001: 81), který v rozboru obdobného díla ruské exilové literatury *To jsem já, Edáček* (1979) Eduarda Limonova píše: „Zrada vyvolává dilema v prožívání lidské existence, bourá filozofii smyslu života, otrásá systémem hodnot. Jí vyvolaný rozsah změn závisí na povaze a síle vztahu lidí, kteří jsou svázáni city.“ Milostné zklamání je u Olina spojeno s deziluzí vůči otci, který přestává být jen přísným rodičem, ale stává se především erotickým soupeřem, což prohlubuje hrdinovu vzpouru a vede k totálnímu zavržení rodiny – rys pro pikary velice typický.

Nemůžeme také opominout již zmíněnou skutečnost, že Olin se necítí být součástí svého okolí, což vyjadřuje slovy: „Praha mě nechce, protože mám radši mrd než indické mudrce. K Boučkům nesmím, protože jsem neseděl. A kam tedy?“ (Pelc 1996: 68). A právě ona nepřislušnost nutí hrdinu k stálému hledání a tím i pozorování širokého spektra lidí ze společenského okraje. Spojení *...a bude hůř* s pikareskním románem je viditelné i ve stavbě díla podřízené jedinému cíli: ukázat různé postavy a jevy, což s sebou nese výše zmíněnou epizodičnost, přerušování někte-

rých zápletek (jako například nešťastné lásky Olina k Janě). Charakteristické je pro Olina jakožto pikara také to, že přes všechny své přestupky, nemravný způsob života, ba incest se sestrou, zůstává nevinný, vnitřně čistý, jako by se nezapojoval do okolního světa, byl jen zrcadlem, v němž se okolí odráží. Realismus nebo dokonce naturalismus autorem popisované skutečnosti jsou zvýrazněny způsobem vyprávění – jako pikareskní román má ... *a bude hůř* autobiografickou formu, ale vyprávěč je zbaven sebereflexe. Když popisuje své emoce, neanalyzuje je, stejně tak nepřemýšlí o sledovaných událostech, jen je zaznamenává a postavy, které jej obklopují, rozděluje jedinečně na černé a bílé v závislosti na tom, na které straně „barikády“ se nacházejí. „Bytí na cestě“ nutí totiž protagonistu stále jít dopředu, zanechávat minulost jako břímě zkušeností sice užitečných, ale zatěžujících: „Důležitým rysem vandráka je svérázné soustředění na přítomný okamžik, myšlení jen na dnešek, bez zájmu o budoucnost“ (Geremek 1989: 171). Olin nedělá žádné plány na příchod, omezuje se jen na romantické sny o jakési „krajince, kde je nikdo nebude otravovat, o chajdě a koze“ (Pelc 1996: 197) – utopie, které s sebou nenesou žádný příkaz k boji o jakoukoliv změnu, pojmenoval Jerzy Szacki (1980: 48) jako utopie eskapistické, v nichž je současnost přísně odsuzována, ale v praxi se proti ní nic nedělá, přičemž onen eskapismus plně koresponduje s jinými hrdinovými útekami. Ale onen hlavní útek, který přerůstá v téměř klasické *navigare necesse est, vivere non est necesse*, je útekem psychickým – před zotročením, které hrdina vidí všude kolem sebe: zotročení jsou nejen ti, kteří se přizpůsobili totalitnímu režimu, ale i ti, kteří se sami považují za rebely – jedni jsou závislí na alkoholu nebo drogách, jiní na náboženství, které jim jménem Boha nařizuje život proti vlastním touhám. Taková interpretace dokáže snadno vysvětlit, proč se Olin vzdává lásky k Janě, která by svým zotročením byla zavržením svobody. Lze tu souhlasit s interpretací Ludmily Hájkové (1991: 23–24), jež román interpretuje jako demytizaci disentu, exilu a svobodného světa. Olin a jeho kamarádi, ačkoliv si na režim rádi stěžují, proti němu nic nedělají, jsou stejně jako Olin v pozici Oblomova, což nejlépe dosvědčuje scéna, v níž se Olin rozhodne napsat petici prezidentovi, ale podepíše ji jen deset lidí, takže se brzy nápadu vzdává, snad z lenosti, snad z pocitu beznaděje: „V Praze prej to někdo takhle zkouší, ale to je nesmírně daleko,

tady se na nás nikdo ani nevysere“ (Pelc 1996: 230). Tato scéna zřetelně dokazuje, že i ta skupina, která se v sedmdesátých letech považovala za rebely, se také nechala zotročit, ale jiným způsobem.

Protagonista se také nedokáže ztotožnit s exulanty, jelikož mezi nimi spatřuje stejné postoje, proti nimž se vzpíral doma. Přihlíží, jak ekonomičtí emigranti předstírají, že jsou emigranty politickými, falšujícími svou disidentskou minulost, a taky vidí obyčejné kriminálníky, kteří se díky statusu uprchlíka vyhýbají trestu, a nenachází mezi nimi to, po čem touží: svobodu. Autor bez jakýchkoliv sentimentů typických pro exilovou literaturu ukázal život v uprchlických táborech, kde vládly národnostní mafie terorizující nejen své kolegy, ale i strážníky, a kde se vedly boje mezi jednotlivými frakcemi „starých“ exulantů.

Připojením se ke „clochardům“ volí Pelcův protagonista skupinu úplně odtrhnutou od svých etnických kořenů, ale blízkou životním stylem, přičemž důvody pro takovou volbu leží v jeho minulosti. Podle odborníka na mezikulturní vztahy Jerzyho Nikitorowicze je mezi různými stupni skupinové integrace „prvním a nejdůležitějším kulturní, společenský, historický a hospodářský vztah k místu narození a bydliště (lokální úroveň). Domnívám se, že tato úroveň, úroveň malé vlasti, dovoluje utváření dalších, tj. regionálních, národních, evropských atd. Je to úroveň, která dává základy a učí integraci“ (Nikitorowicz : 91). Jak rodina, tak československá společnost, dokonce ani česká kultura nebyly schopny vytvořit v Olinovi vztah k jakémukoliv faktoru zakládajícím kulturní identitu: příslušnost k dějinám, k literatuře, k mateřštině. Pelcův román lze proto interpretovat jako hyperbolu, v níž autor poukazuje na prázdnotu celého národa – jak „normalizovaného“ občanstva, tak s ním bojujícího, nebo alespoň si to namlouvajícího, undergroundu. Proto hrdina utíká ze světa jakékoliv ideologické angažovanosti k čistotě, „nový život začíná – vystoupením nejen z komunistického režimu, ale z moderní civilizace vůbec, neboť tak si lze zachovat prapodstatu smyslu lidské existence: žít život, který nic nemusí, který nemusí svůj smysl hledat mimo sebe sama“ (Lederbuchová 2001).

Dalším zajímavým klíčem k interpretaci románu může být jazyk knihy – jak ve vyprávění, tak v dialozích převládá obecná čeština. V návaznosti na Michała Głowińskiego považuji za truismus tvrzení, že jazyk

použitý v knize by měl být adekvátní komunikační situaci (Glowiński 1992: 55), a domnívám se, že v případě Pelcova románu má využití nejnižší jazykové vrstvy spolu s četnými vulgarismy čistě mimetickou motivaci. Ale chtěla bych zdůraznit i další aspekt spojený s využitím obecné češtiny. Jak totiž dokazují sociolingvistická studia, všeobecnost jazyka implikuje pohled na svět toho, kdo onen jazyk používá, vnucuje mu jistý systém hodnot. Všeobecná morálka je totiž „stavěna na úplně jiných principech než normy a hodnoty např. v křesťanské etice. Respekt vůči např. rodičům zde neexistuje“ (Anusiewicz 1992: 19). V případě vyprávění v ich-formě se pohled na svět, jaký vnucuje hovorový jazyk, týká celého světa díla. Janusz Anusiewicz (*ibid.*: 16) konstatuje: „Jazyk určuje naše poznávací možnosti a dodává nám kategorie, pomocí nichž konceptualizujeme, vnímáme a hodnotíme skutečnost.“ V běžném světě se lidské činnosti soustřeďují na realizaci utilitárních hodnot, znalosti jsou tomu adekvátní – determinovány otázkou „jak“, přičemž mimo ně zůstává otázka „proč“. Podle tohoto názoru Pelcův svět charakterizuje nedostatek sebereflexe a soustředěnost na činnosti typické jak pro pikara, tak obyčejného „vegetativního“ člověka: vydělávání na jídlo, pití, souložení. V kontextu obecného světa je dokonce snadno vysvětlitelná drastická scéna, v níž hrdina kupuje psa, který navzdory očekávání čtenáře nezůstane přítelem novomanželů, ale stane se hlavním chodem svatebního jídelníčku. Všeobecný, kolokviální svět se totiž projevuje v extrémním antropocentrismu, který „doprovází despekt a ironie vůči téměř všem zvířatům, včetně těch člověku nejbližších“ (*ibid.*: 17). Za velice emotivní přijetí román může vděčit i jazyku, protože „jádro hovorovosti chápané lingvisticky a projevující se na úrovni textu spočívá právě ve velice emotivním ocenění a hodnocení faktů, procesů a událostí, jež doprovází větší exprese“ (*ibid.*: 13). Větší dávka emocí na straně autora může vyvolávat obdobné emoce u čtenáře a intenzivní využití hovorovosti, všeobecnosti způsobilo, že část čtenářů odmítla právě všeobecný pohled na svět, který vyplývá z jazykové stránky, neboť „literární dílo svou strukturou a svým vývojem schvaluje jisté hodnoty a jiné odmítá, je to vlastnost jeho imanentní poetiky“ (Glowiński 1973: 28).

Druhý z románů o outsidersch, *Péra a perutě* Ivy Pekárkové, vydaný v roce 1989 v 68 Publishers, byl přijat vlídně – možná na to mělo vliv

i datum jejího vydání. Kniha Ivy Pekárkové se také týká hrdinů, kteří stále hledají své místo, smysl života ve světě, jenž se jim nelíbí, a proto volí život jiný, nekonvenční: Patrik, přítel hlavní hrdinky, se přes své vysokoškolské vzdělání rozhoduje pracovat jako instalatér, aby se mohl věnovat svým koníčkům: fotografii, Krylovi a ženám. Vášní hlavní hrdinky Violy je autostop, který je příležitostí k uspokojení věčného hladu po nových zážitcích, náhodných láskách, nových lidech. Pro oba hrdiny je město Praha místem, bez něhož nemůžou žít, a zároveň místem nenáviděným, v němž vládne anonymita, stovky stejných paneláků, v nichž bydlí tisíce stejných lidí. Hrdinové utíkají z tohoto světa ve svůj vlastní životní styl: „Udělej aspoň něco nezvyklého, nečekaného, pohoršujícího (?) – prožij něco, co neprožije každý, kdo projde okolo“ (Pekárková 1998: 128). Viola chce žít plným životem, využívat všechny své smysly, cítit svou odlišnost a je na ni pyšná: „Prostě: nebylo tady pro mě místa. Dokonce ani mezi putujícími trempy ne. Ani v partách vodáků a horolezců. [...] Zdálo se mi, že ve mně je toho nějak více obsaženo, že mi nikdy nepostačí jedna parta, byť sebelepší. Že nikdy nebudu duší i tělem trvalé a zařazené lidské vrstvy“ (*ibid.*: 49). Avšak, jak si všímá Patrik, „všichni furt někam běhají a kráčejí, ať už je to mílovými kroky ke komunismu, anebo do rakvičky, nebo do prdele. Co si myslíš, že ty děláš, když jezdíš s nákladákama sem a zase zpátky? Co si myslíš, že jsem dělal já, když sem ještě moh fotit? My se řítíme, Fiali, my unikáme, rozumíš, nějakému velkému poznání – a bojíme se toho!“ (*ibid.*: 216). V takovém postoji snadno najdeme stejný útěk od odpovědnosti jako u protagonistů Pelcova románu.

Přibuznost hrdinky Pekárkové s pikarem z románu cesty je ještě evidentnější než v případě Pelce. Viola putuje jako američtí beatníci, protože „tento příznačný hedonismus, ovlivněný rytmem jízdy, ‚básní‘ cesty, prožitkem letmých, většinou jediných setkání, četbou míhajících se krajiny nebo přibližujících se horizontů, je spjat s adorací okamžitého bezprostředního života, v němž je vzácná každá chvíle a kdy je sebemenší událost příslibem“ (Hrbata 2001: 43). Viola se vydala na cesty po traumatickém zážitku, jímž byla smrt jejích rodičů při automobilové nehodě zaviněné sovětským tankem. Její proměnu v pikara podporuje také beznadějná budoucnost, kterou před sebou vidí: „Snažila jsem se

ještě pořád poctivě šprtát, ale budoucnost, budoucnost po škole, nepřijemně se přibližující, neměla už ani nádech té barvy ranních červánků. Ne, neviděla jsem realitu černě. Viděla jsem ji šedě, šedě, jak na málo kontrastní amatérské fotce“ (Pekárková 1998: 11). A proto má v sobě Viola nutnost „bytí na cestě“, dům, stabilizace jsou pro ni pouta, z nichž se musí vysvobodit. Když se zamiluje a začíná přemýšlet o pohodlném životě v exilu, couvá: „Ne... já jsem nechtěla zapomínat a zvykat si na něco příjemnějšího: převalovat si na jazyku své sladké štěstíčko, jako když se dobrým koláčkem pokoušíš zajíst utkvělé smutky“ (*ibid.*: 244). Protože „romantický subjekt na cestě poznává a utváří především sám sebe, a to často setkáváním s jinými poutníky-pocestnými. Cesta je tak cestou k sobě“ (Hrbata 2001: 23).

Cesty, které Viola podniká autostopem, nejsou však pouze útekem k okamžikům svobody, jsou především záminkou k zaostření na různé aspekty života v reálném socialismu a k popisům degradace země i lidí; umožňují přijít s diagnózou společnosti a země. Jako pikaro má hrdinka příležitost setkávat se s různými společenskými vrstvami a kriticky je sledovat: jako vysokoškolačka vidí marnost vzdělání v existující podobě, nedostatek materiálů, vědecké lži, kariérismus svých kamarádů. Jako psycholožka *in spe* naslouchá lidem, což jí dává možnost seznámit se s různými osudy (například Sáší, Patrika, babičky, svých kamarádek) a různými názory. Jako fotografka dokumentuje skutečnost: „Žili jsme v éře, kdy smyslem života ledaskoho bylo nashromáždit dokumenty o životě dneška a předávat je dalším generacím nebo propašovat na Západ. [...] Tak jako mnozí jiní schraňovali doklady o umírání iluzí či lidí, u mě se koupily dokumenty o umírání Země. Bolelo to“ (Pekárková 1998: 63). Protagonistčino pozorování ústí v rozsáhlé pasáže vystihující například stav zdravotnictví v Československu, historii Nuselského mostu, policejní korupci – styl a forma těchto popisů však navozují dojem, že byly psány především pro exilového čtenáře, který zemi již dávno opustil a postrádá nejnovější zprávy, anebo pro zahraniční veřejnost, již by obrázky ze socialistické země jistě pobavily. Tyto pasáže obsahují také největší množství přímé, až sarkastické kritiky: „O Mostu Klementa Gottwalda se mluvívало za mých mladších časů jako o jedné ze Staveb Socialismu, výdobytku, jež naši pracující v potu tváře vybudovali pro

blaho všech ostatních pracujících – a tak dál. Nepříliš vznosná betonová konstrukce se pnula nad Nuselským údolím od Pankráce k Vinohradům – a v jejích útrobách jezdilo metro. [...] Z mostu ovšem nepadali jenom sebevrazi. Po pouhých třech či čtyřech letech začala celá konstrukce ze socialistického železobetonu (tvrzeného nepochybně potem pracujících) povážlivě chátat a odrolovat se“ (*ibid.*: 98–99). Tato pozorování vedou hrdinku ke konstatování, že celá zem podléhá homogenizaci: „Bylo to tak zaručeně se vším: homogenizované mléko. Homogenizované bydlení. Životní názory semleté a rozmixované do vžité a šedé šablony, kterou bylo neradno porušovat“ (*ibid.*: 127).

Proměna hrdinky v prostitutku, společně s atributy typickými pro tuto profesi: makeupem, stylem života, vulgaritou, je pro hrdinku příležitostí si uvědomit, že v komunismu se prostituje celá společnost. Když po fyzickém útoku na nemocnou babičku Viola pochopí, že i ona začala prodávat nejen své tělo, ale i duši s tím, jak začala své „povolání“ považovat za celkem příjemný způsob obživy a plně se tak ztotožnila s říši svých „kolegyň“, stává se tento okamžik katarzí a podnětem k hledání východiska, jímž je nalezení vnitřní pravdy. Symbolickým ostříháním vlasů se Viola zbavuje minulosti a začíná se vracet k sobě „opravdové“: „Vlasy ti dorostou. Doroste ti duše“ (*ibid.*: 214). Podobně jako u Komenského nachází hrdinka po cestě labyrintem světa svůj vnitřní ráj, ráj srdce, který pojmenovává jako duhu, jež je pro ni symbolem krásy a harmonie: „Hledáme duhu. Plazíme se za ní, zvedáme k ní oči, číháme na ni, kdykoli slunko překryje slzavý mrak. Dotýkáme se... Ale co když – co když ta nejzářivější duha je právě v nás, co když bychom se měli naučit nedotýkat se jen povrchem těla vnějších věcí, nýbrž i vnitřkem, jako rukavice? Dotýkat se vnitřkem a vnitřku věcí. Pátat sami v sobě. Hluboko“ (*ibid.*: 222). Vulgarita a duha jsou dvěma protikladnými póly života v komunismu, leitmotivy prostupujícími jak fyzické, tak vnitřní putování hrdinky. A onu duhu je Viola s to nalézt – nebo spíše neustále hledat – jen na cestě: „Pikaro zkrátka nemá rád, nechce žít život v chaosu a dvojznačnosti nacházející se na cestě, spíše stále hledá řád a význam, vlastní objekt svých tužeb“ (Sherrill 2000: 280).

Román Ivy Pekárkové svým obsahem není o moc méně „pornografický“ než ...*a bude hůř* – obrazy soulože nejsou sice tak realistické, ale

sexualita hrdinky a její otevřenost veškerým novým pudům působí dojmem „nemravnosti“, přičemž náznak sexuálního podtextu se objevuje již v samotném názvu: slovo „péro“ je v textu používáno jako označení mužského pohlavního orgánu a tak už samotný titul hovoří o tom, co se v textu bude dít: sex dává hrdince křídla, je pro ni cestou ke svobodě. Celkový čtenářský dojem je však méně „skandální“, a to hlavně kvůli jazyku, který u Pekárkové není tak hovorový jako u Pelce, je diferencovanější, používání obecné češtiny a vulgarismů je vždy motivováno situací, a proto *Péra a perutě* působí dojmem literatury méně vulgární a spíše reflexivní – na rozdíl od Olina není však Viola ušetřena kritiky, o čemž svědčí výše zmíněné pasáže popisující skutečnost Československa, ani sebereflexe – je schopna se hodnotit i přes své přesvědčení, že je „jiná“: „Ztratila jsem schopnost hledat a vyvanulo mládí z mé duše. A i když cíl zněl maximálně nesobecky: udělat pro Patrika, co je v mých silách, přesto jsem cítila, jak obrůstám šupinami sebelásky jak hnusný obojživelník zalezlý v díře“ (Pekárková 1998 : 197). Její větší uvědomělost se promítá do celkového vyznění díla jednoznačně odsuzujícího režim a národ, který souhlasí s útliskem.

I přes odlišnou výstavbu hlavních postav se analogie mezi oběma romány nachází nejen v tematice, ale i ve struktuře děje a používání dosti omezených výrazových prostředků. Oba autoři se dost často uchylují k sentimentalitě – okrajová tematika se střetává s okrajovými žánry. Milan Jungmann o tomto aspektu Pelcova románu píše: „Jak je vidět, i v tomhle případě touží skupinka lidí bez citových skrupulí a holedbajících se citovým cynismem vidět svůj zprzněný osud se sentimentální uslzeností jako v kýči, v dojáku“ (Jungmann 1985: 15). Jiří Staněk (2000: 136) komentuje přecitlivělost u Pekárkové takto: „V textu směřujícím zřejmě především k českému čtenáři v exilu nemohl chybět patos, slzičky, sex, ani jistá dávka siláctví ve výrazivu a až komické atributy pokleslé literatury.“ Kýčový prvek je v obou románech evidentní, ale přece, jak připomíná Michał Głowiński (1973: 34) slova Hermanna Brocha, „dokonce ve veledílech se objevuje zrnko kýče, bez kýče vlastně umění neexistuje [...]“. Pojmem kýč chápal veškeré odkazy k aktuálně platným, tudíž obecně schvalovaným a banálním přesvědčením, obrazům, formám projevu.“ Stejně jako Pelcův jazyk má zde kýč plnit expresivní úlohu,

tj. umožnit čtenáři ztotožnit se s hrdiny a zdůraznit společenskou kritiku. Na sentimentalismus a banalitu některých zápletek obou románů měla nepochybně vliv i skutečnost, že obě knihy vznikaly v exilu a pro exilového čtenáře, *a priori* považovaného za méně erudovaného. Zde můžeme citovat Antonína J. Liehma (1995: 173), který o situaci literárního kritika v exilu napsal toto: „Cela léta jsme v *Listech* uvažovali o tom, zda máme nebo nemáme zavést literární kritiku. Tedy kritiku vůbec, ale šlo samozřejmě zejména o kritiku literární. Což znamenalo kritiku samizdatové nebo exilové produkce. Nakonec jsme rozhodli, že to nejde, že prostě kritika může být dobrá jenom tehdy, jestliže literatura je svobodná. A kritika literatury, která existuje v kleci, může být – a taky jsme ji občas tiskli – jenom pozitivní.“ Zde se dotýkáme problematiky poetiky exilové literatury, očekávání exilových čtenářů a úlohy, jakou měla v exilu plnit literatura... ale to je námět na zcela jiné zamyšlení.

Každé literární dílo je verifikováno po určité době. Od vzniku ...*a bude hůř* uplynula téměř tři desetiletí, od *Péra a perutě* přes patnáct. Jejich čtení jako moderní pikaresky, jako děl, v nichž se díky věčným toulkám hrdinů čtenář dívá na svět jinýma očima a sahá do neznámých zákoutí života, svědčí nejen o bujnosti pikareskního románu, ale i o možnosti jeho adaptace v různých podmínkách.

Prameny:

PEKÁRKOVÁ, Iva – 1998 [1989] *Péra a perutě* (Praha: Maťa)

PELC, Jan – 1996 [1985] ...*a bude hůř* (Praha: Maťa)

Literatura

-rzk- – 1987 „Spor tří doktorů o Dobro a Krásu“, *Paternoster*, č. 17, s. 61–70

ANUSIEWICZ, Janusz – 1992 „Potoczność jako sposób doświadczenia świata i jako postawa wobec świata“, in Janusz Anusiewicz – Franciszek Nieckula (eds.): *Język a kultura t. 5. Potoczność w języku i kulturze* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), s. 9–20

BEREZA, Henryk – 1971 *Prozaiczne początki* (Warszawa: Czytelnik)

- BONDY, Egon – 1985 „Když někomu přeskočilo“, *Vokno*, č. 9, s. 51–53
- GŁOWIŃSKI, Michał – 1973 *Gry powieściowe* (Warszawa: PWN)
- 1992 „Poetyka a socjolingwistyka“, in *idem: Poetyka i okolice* (Warszawa: PWN), s. 47–68
- HÁJKOVÁ, Ludmila – 1991 „...a bude hůř?“, *Iniciály*, č. 23–24, s. 8–9
- HRBATA, Zdeněk – 2001 „Cesty“, in Vladimír Svatoň – Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50
- JIROUS, Ivan Martin – 1987 „Lžeš. Lžeš tak hnusně a nepříroze- ně, že jsem z toho vystřízlivěl“, *Paternoster*, č. 17, s. 88–97
- JUNGSMANN, Milan – 1985 „Bída romantického vzdoru“, *Obrys* 5, č. 4, s. 14–16
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava – 2000 „J. Pelc, ...a bude hůř“, in Aleš Haman – Bohumil Jirásek – Ladislava Lederbuchová – Jiří Staněk – Viktor Viktora: *Literatura v diskusi* (Jinočany: H&H), s. 97–100
- LIEHM, Antonín J. – 1995 „Diskuse“, in František Kautman (ed.): *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech* (Praha: Obec spisovatelů), s. 197–175
- SHERRIL, Rowland A. – 2000 *Road-Book America. Contemporary Culture and the New Picaresque* (Illinois: University of Illinois)
- STANĚK, Jiří – 2000 „Několik podob emigrace v české próze devadesátých let“, in Michal Jareš (ed.): *Deset let poté... Česká a slovenská literatura po roce 1989* (Praha – Opava: ÚČL AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity), s. 135–141
- SUCHANEK, Lucjan – 2001 *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa* (Kraków: Wydawnictwo UJ)
- SVITÁK, Ivan – 1985 „Šmejď z andrgraundu“, *Právo lidu* 88, č. 4, s. 5
- SZACKI, Jerzy – 1980 *Spotkania z utopią* (Warszawa: PWN)

Za téma svých úvah jsem zvolila tvorbu Miloše Formana a Jana Nováka nikoliv náhodou. Nejde jen o to, že jsou to Čechoameričani a že spolu několikrát spolupracovali (například Novák napsal scénář pro film *Valmont* a sepsal s Formanem jeho autobiografii *Co já vím?*), jejich dílo se navíc vyznačuje jistými paralelami. Oba totiž propojují ve své tvorbě jak české, resp. středoevropské dědictví, tak prvky americké kultury.

Jan Novák střídal jazyky již od začátku své tvorby – prvotiny publikoval v angličtině na stránkách univerzitního časopisu *Maroon*, dočkal se úspěchu jako anglicky píšící dramatik, knižně však debutoval česky – povídkovou sbírkou *Striptease Chicago* (1983), která byla přímo ohňostrojem hrátek s češtinou. Autor v ní uplatnil několik stylistických postupů počínaje proudem vědomí a Hrabalovým pábením přes formu dopisu až ke strohému realistickému vyprávění. Vedle toho ve své próze zajímavě přihlíží ke komické stránce tzv. „Checagoes“, neboli chicagské češtiny zkomolené angličtinou, což mu také část kritiky vytkla jako napodobování Škvoreckého. I přes podobnost s prózami Hrabala či Škvoreckého nesou Novákovy povídky viditelné stopy vlivu především amerických spisovatelů – Johna Steinbecka a zvláště Williama Faulknera, neboť prostředí, v němž se odehrává děj všech povídek – česká čtvrt v Chicagu – a prolínající se osudy protagonistů v jednotlivých povídkách, připomíná Yoknapatawphu, jakkoli zde jde o prostředí reálné, nikoliv fiktivní. Tato podobnost mimochodem dovoluje pro *Striptease Chicago* použít americkými literárními vědci nedávno zavedený termín „kompozitní román“ namísto sbírky nebo cyklu povídek (viz Pilař 2008). V Novákově případě se zdá být čerpání z obou literárních okruhů zcela přirozené, autor se totiž v Čechách sice narodil a absolvoval základní školu a první ročník gymnázia, ale po odchodu s rodiči na Západ vystudoval na americké univerzitě epistemologii a estetiku, čímž se dostal do styku – lze říci na akademické úrovni – i s americkou literaturou.

Druhá vydaná Novákova próza vznikla už v angličtině. *The Willys Dream Kit* (1985), přeložený Jaroslavem Kořánem jako *Miliónový jeep* (1989), je příběhem, o němž samotný autor neskrývá, že byl inspirován osudy jeho vlastní rodiny, především však otce. Hrdina románu je bizarní postava, snílek, který na začátku své životní dráhy chtěl být básníkem, avšak touha po lepším životě ho přivedla k okrádání závodní spořitelny a útěku před zodpovědností do ciziny. Tato postava je v próze bezejmenná a autor pro ni používá přízviska jako Básník, Milionář, Bankéř, Yankee, aby ji vystihl vždy v dané etapě jejího života. Pozoruhodný je styl prózy, která začíná jako tradiční román s rozdělením na vyprávění a dialogy, ale postupně přerůstá jen v popisné vyprávění. I přes *er*-formu se tak příběh stává vlastně dlouhou zpovědí, jako by pro autora bylo důležitější to, *co* vypráví, nikoliv *jak*. Sociolog J. R. Rayheldz, který zkoumal malou společnost multilingvních Židů usazených v Santa Monice, popisuje jazykové chování, v němž je použití každého z jazyků přesně vymezené: jidiš má povahu symbolu a je řečí diaspory, hebrejščina je řeč hrdinů a svobody, ruština znamením prestiže, svou absencí má velice významné postavení němčina – všichni ji znají, ale nikdo ji nepoužívá, jelikož je spojována s traumatickými zážitky druhé světové války. V tomto mnohojazyčném světě má angličtina největší sémantickou neutralitu, protože je zbavena všech kulturních a dějinných konotací (viz Rayheldz 1970). Tento poznatek je samozřejmě aplikovatelný i na jiné emigrantské společnosti. Jan Čulík (1991: 150) si všímá, že díky angličtině Novák „mohl [cosi] sdělit prostřednictvím nového jazyka, který zvětšoval vzdálenost mezi jím a minulostí přetíženou rozporupnými, komplikovanými vztahy, jež byly v původním jazyce žity a vnímány. Vnitřní odlišnost angličtiny mu patrně pomohla udržet vzdálenost a odstup, bez něhož kniha vzniknout možná ani nemohla.“ Doplnila bych, že psaním v druhém jazyce se autor distancoval od své vlastní minulosti a znemožnil sobě samotnému ztotožnit se s jednou z postav a se situacemi, které se skutečně odehrály (v češtině), čímž posunul příběh směrem k fikci. Novákova dvojjazyčnost patří pravděpodobně k typu koordinativnímu (Weinreich 1970), v němž se dvě slova v různých jazycích (například „otec“ a „father“) považují za dva odlišné znaky, každý s vlastním označujícím a označovaným. V případě Nováka

takové fungování dvojjazyčnosti vylučuje autobiografický aspekt, neboť ruší emotivní vztah k popisovanému světu. A tak centrální postava, jež ponořená do egoistických snů o bohatství stále silněji projevuje své negativní vlastnosti, nejen ztrácí veškerý kontakt s rodinou, ale přivádí ji dokonce na kraj nouze – avšak díky věčnému, nezaujatému vyprávění namísto odporu, jaký by pravděpodobně vyzářoval z textu napsaného česky, začíná vyvolávat soustrast, odtrhuje se od své skutečné, živé předlohy a začíná žít samostatným životem, získává i dimenzi jinou než pouhé odvyprávění osudů Novákovy rodiny. Václav Havel (1992: 206) v doslovu poznamenává: „Svérázný hrdina, toužící odevždy nějak přelstít svět, který mu ubližuje (být na něm nezávislý, jak sám říká), se zvolna mění z české figurky v tragického a takříkajíc univerzálního hrdinu. Věrohodné vyličení jeho postupné proměny z drobného podivína osobitých defraudací v šílence, posedlého maniakální touhou napsat jakési velké poselství světu, o sobě samém a své životní tragédii, proměňuje nenápadně žánr knihy, až posléze zjišťujeme, že už dávno nejsme ve světě hrabalovské epiky, ale že jsme konfrontováni s dobře zkomponovaným dramatem vyznačujícím mnoha významy: mladý podvodník, byť megalomanských sklonů, který chtěl nejprve vyzrát na komunisty doma a pak exilem a který chtěl posléze vyzrát i na svůj exil a na celou Ameriku, nám před očima vyrostl ve smutného svědka bídy dnešního světa, bídy lidského ideálu a beznadějnosti každého pokusu vylhat se z přímého utkáni se skutečností. Hlavní hrdina je obětí sebe sama i obětí světa, v němž žijeme.“ Novák sám tento román velice zajímavě komentoval, přičemž poukázal na úzké propojení dvou jazyků i dvou kultur: „Při čtení románu, který byl a nebyl můj, jsem každou chvíli zahlédl denervující mihnutí sama sebe jako někoho jiného (kdo ovšem mnou nebyl o nic méně jež já). Najednou mě šokovalo, jak americky můj hlas zněl, jak zakrnělý byl můj vývoj v češtině a jak ostře mě tahle omezení nabrousila“ (Novák 2011: 233–234).

Novák se smířil s tím, že už není český spisovatel, jakkoli přiznává: „Ačkoliv se občas probudím a v uších mi doznívá vzdálená ozvěna českých rýmů, považuju se za chicagského spisovatele“ (*ibid.*: 232). Český původ se mu však stal stálým zdrojem inspirace – jak pro eseje týkající se společenské a politické situace v Československu a Česku (*Samet*

a pára, 1992; Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci, 1997), tak pro romány, které sice vznikají anglicky, ale vycházejí v překladech do češtiny a inspiřují se českými dějinami. *Zatím dobrý: Mašínovi a největší příběh studené války* (2004) je další pokus o seznámení českého čtenáře s osudy bratrů Mašínových.⁹ Novák však na základě dostupných pramenů (včetně rozhovorů se samotnými bratry) vytvořil nikoliv historický román, což patrně ani nebylo jeho cílem, ale akční thriller, přímo scénář pro film nebo spíše seriál, jelikož román se skládá z řady kapitol-epizod, přičemž každá z nich má retardační funkci. Je těžké odolat domněnce, že na takový přístup k událostem, které nejen v padesátých letech, ale i v dalších desetiletích patřily k nejkontroverznějším příběhům českých poválečných dějin, si mohl troufnout jen spisovatel nacházející se „mimo“ – citově a ideologicky nezávislý, ale zároveň s hlubokým citem pro své kořeny.

Pohled amerického spisovatele českého původu na svou bývalou vlast je sice distancovaný, prostý přímé angažovanosti, ale přece jen plný historického a kulturního vědomí, které nemají spisovatelé z jiného kulturního okruhu, pro něž je střední Evropa krajinou poněkud exotickou, poznamenanou stalinismem a jeho deriváty, jež jsou hlavním důvodem k zobrazování absurdit – jako například v *Pražských orgiích* (1985) Philipa Rotha.

Miloš Forman přišel do Spojených států jako režisér známý díky svým českým filmům (*Černý Petr* nebo *Hoří, má panenko*), přesto se v nové skutečnosti dlouho nemohl nalézt. Jiná filmová tradice, jiný proces filmové produkce, schvalování scénáře, hledání prostředků na výrobu filmu, jiný způsob distribuce snímků způsobily, že ačkoliv měl v kapse podepsanou smlouvu s Paramount Pictures, nezačal svou americkou kariéru žádným oslnivým úspěchem.

První v Americe natočený film vznikl teprve po třech letech, v roce 1971. *Taking Off* popisuje osudy průměrné americké rodiny ze střední

⁹ Stejnému tématu se věnují například Ota Rambousek v románu *Jenom ne strach* (napsaném patrně v sedmdesátých letech dvacátého století, vydaném teprve v roce 1990), sestra bratrů Zdena Mašínová spolu s Rudolfem Martinem v knize *Čtyři české osudy* (2001) nebo Josefova dcera Barbora Mašínová ve faktografickém románu *Odkaz* (2005).

vrstvy, která prožívá šok, když jejich patnáctiletá dcera uteče z domu, zúčastní se soutěže pro amatérské zpěváky a nastěhuje se do komuny hippies. Film, nízkonákladová nezávislá produkce, byl natočen podle scénáře napsaného Formanem spolu s Johnem Guarem, Jean-Claudem Carrière a Johnem Kleinem. Vzhledem k početným analogiím s dřívějšími režisérovými filmy označil samotný Forman *Taking Off* za svůj poslední český film, protože pokud se jedná o formální řešení, je vlastně pokračováním české filmové nové vlny: popisuje skutečnost bez přikrášlování, aby se film co nejvíc podobal dokumentárnímu snímku; protagonisté jsou průměrní lidé. Jiří Voráč (2004: 113) si všímá, že Forman „ve filmu rozvinul svou veristickou metodu, založenou na sociologizující a behaviorální drobnokresbě průměrných lidských typů a všedních situací, přičemž využil typických autentizačních prostředků: kombinace herců s neherci, herecké improvizace v určené situaci (herečtí protagonisté dostali dialogy až těsně před realizací dané scény) a natáčení v reálném prostředí“. Kromě toho film natáčel oblíbený Formanův kameraman Miroslav Ondříček. Vazbu s dosavadní tvorbou „ostatně Forman posílil intertextovým odkazem ke scéně pěveckého konkursu z *Konkursu* hned v úvodní motážní sekvenci *Taking Off*“ (ibid.: 112), která s brutální přímočarostí, typickou pro *cinema verité*, odhaluje nedostatek sebereflexe dívek účastnicích se konkurzu a snících o pěvecké kariéře.

Film, který režisér plánoval původně jako vyprávění o mládeži, která mezi hippies hledá útočiště, aby se vyhnula měšťácké průměrnosti, se stal nakonec reflexí nikoliv členů „flower power“, ale rozdílů mezi generacemi dětí a rodičů. U zástupců americké střední vrstvy našel Forman podobné motivace, chování a vady, jaké sledoval u Čechů, byť portrét měšťáků se v *Taking Off*, jak si všiml Voráč (2001: 113), posouvá spíše k burlesce. I když se hlavní zápletka týká traumatu, které prožívají rodiče po útěku dcery, režisérovy sympatie patří mladým. Ukazuje sice jejich povrchnost, neboť jejich útky jsou spíše projevem vzpoury proti rodině než výrazem autentické angažovanosti ve filozofii hippies, nicméně přece jen si udržují jistou spontaneitu a přirozenost, tedy hodnoty, o které generace jejich rodičů přišla v honičce za stále lepším společenským postavením.

Ačkoliv v Evropě byl film oceněn mimo jiné na festivalu v Cannes, kde získal Zvláštní cenu poroty, a kritik William David (1971: 222) ho dokonce označil za „kvintesenci“ Formanova umění, ve Spojených státech neměl komerční úspěch a ani kritikou nebyl přijat příliš vlídně, v několika případech dokonce negativně. To, co bavilo Američany, když v *Lásce jedné plavovlásky* nebo v *Hoří má panenko* ukazoval Forman portréty svých spoluobčanů, bylo teď nepříjemné, neboť útočil na samotné základy americké společnosti. Kritik *The New York Times* Benjamin DeMott (1971: II) svou recenzi zakončuje slovy: „Všichni považují film za milou, laskavou komedii a nevšímají si, že pod tímto dojmem se skrývá zlý, posměšný útok na hodnoty a kvality, na nichž spočívá stabilita alespoň jedné vrstvy americké společnosti. Ve filmu byl uražen průměrný Američan, jeho láska k dětem, jeho cit pro rodinu, morálka atd.“ A John Simon (1971: 36) jde v časopise *The New Leader* ještě dál, když píše (v recenzi už příznačně pojmenované „Forman Against Man“): „Prohlašuji *Taking Off* za antihumánní film: podlý, arogantní a zcela destruktivní. Považuji Miloše Formana za nejzazší měrou morálně nedostatečného a [...] za bezcennou imitaci umělce.“ Tato slova jako by byla převzatá z recenzí Formanových filmů publikovaných o pár let dříve v československých komunistických časopisech. Na obou březích oceánu, v totalitní i demokratické skutečnosti byla Formanova interpretace Gogolovy fráze „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete“ chápána jako útok na ideál „prostého člověka“, jehož mýtus – skutečnosti značně vzdálený – se snažily propagovat oba druhy moci.

Nedopustím se patrně nadinterpretace, když řeknu, že *Taking Off* pomohlo režisérovi najít v Americe sebe sama, paradoxně díky tomu, že vyvolalo podobnou reakci amerického diváka a kritiky jako kdysi filmy české u českého diváka a kritiky. Zjištění, že bez ohledu na systém zapsaný v ústavě každá moc bude spět k ovládnutí člověka, určitě mělo vliv na pozdější volby témat Formanových filmů.

Mezinárodní slávu přinesl Formanovi *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975). Tento příběh o teroru v ústavu pro choromyslné, s památným hereckým výkonem Jacka Nicholsona jako nekonformního rebela s názory blízkými hippies, navázal na „duchovní odkaz hnutí beat generation a evokoval ideály romantické protispolečenské vzpoury šedesátých

let, jež dávaly výpovědi antikonformní a subverzivní rysy" (Voráč 2004: 115). Taková interpretace *Přeletu* je však poněkud omezená, protože Forman, jak si všímá mj. Antonín J. Liehm (1993: 148), „vytvořil metaforu mnohem univerzálnější, týkající se nejen Ameriky a nejen šedesátých let". Pokud osudy vzdorného pacienta a diktátorské sestry *Ratched* v Americe „konvenovaly s dobovou atmosférou nedůvěry v politický systém po aféře Watergate" (Voráč 2004: 115), ve střední Evropě byly vnímány především jejich parabolické, antiutopické odstíny. Už v literární předloze Kena Keseyho nalezneme intertextové navázání na Orwellovo *1984* (1949) – místo Velkého bratra vládne zotročeným pacientům Velká sestra. Režisér sice v rozhovoru pro kanadský *The Globe and Mail* popřel paralelu mezi blázcem a komunistickým Československem, ale později svá slova vysvětloval tím, že nechtěl uškodit blízkým, kteří zůstali doma, a také několikrát konstatoval, že tento film považuje za „český", protože jej v Čechách zažil, neboť „v Československu byla komunistická strana naší Velkou Sestrou" (*ibid.*).

Také symbolický konec filmu byl na obou stranách oceánu chápán jinak. Scéna, v níž indián Bromden vytrhává mříže z oken nemocnice, bourá zeď a utíká, byla pro Američany gestem, v němž vítězí humanistické hodnoty a zároveň se dostavuje americkými diváky tak oblíbený „happy end". Pro diváky v zemích tehdejšího socialistického tábora byla důležitější prohra hlavního rebela poraženého systémem, nicméně interpretaci hlavních postav filmu můžeme vést ještě jiným směrem. Bromdena otupeného psychofarmaky můžeme interpretovat jako personifikaci celého českého národa, který je stále podrobován „brainwashingu" a maten propagandou, ale díky hlavnímu hrdinovi Murphymu se probouzí k životu. Když se přikloníme k takové interpretaci, bude možné Formanův film nahlížet jako nepřímou podporu pro disidenty, kteří, i když se sami stávají oběťmi, probourávají cestu ke svobodě, otřásají společností, jež není schopná reflexe, a otevírají národu oči. Tyto různé interpretační možnosti svědčí nejen o tom, že Forman natočil film obsahující univerzální hodnoty, ale zároveň film založený na pozorování. Ivan Passer dokonce prohlásil, že „Forman se nesnažil evropsky interpretovat americkou látku, ale našel takovou americkou látku, která harmonizovala s evropskými zkušenostmi" (viz Liehm 1993: 215–216).

V roce 1977 začal Miloš Forman natáčet *Vlasy*, filmovou verzi muzikálu, který o deset let dříve zaznamenal obrovský úspěch na Broadwayi. Co přimělo režiséra dosud komorních produkcí – vždyť i *Přelet* byl navzdory značnému rozpočtu a hvězdě v hlavní roli vlastně pokračováním československé nové vlny – aby se pustil do úplně jiného žánru, k tomu ryze americkému? Můžeme, dle mého názoru, identifikovat několik důvodů. Především Forman vždy projevoval zájem o hnutí hippies jako projev protestu proti establishmentu. Již během své první návštěvy USA zhlédl divadelní verzi *Hair* a deset let toužil natočit podle muzikálu film, což bylo nedosažitelné vzhledem ke komplikacím s vlastnictvím autorských práv (viz Forman – Novák 1993: 204). Když se ukázalo, že tato práva vlastní United Artists, otevřela se v roce 1977 před Formanem možnost svůj sen uskutečnit, ačkoliv si byl vědom, že začíná s něčím, co je mu cizí. „V životě jsem předtím žádný muzikál nedělal, nikdy jsem nespolupracoval s choreografem a nikdy mě neškrtila hedvábná smyčka hollywoodského rozpočtu“ (*ibid.*). Kromě toho dobře věděl, že manifest hippies, jímž muzikál byl, může být v druhé polovině sedmdesátých let již zastaralý. V roce 1967 „muzikál cválal na zpěněném koni sociální revoluce. Zvěstoval sexuální svobodu, odpor proti válce, pacifismus, něžnost, *flower power*, ekologii a jeho písně vyjadřovaly sílu těchto myšlenek, které tehdy hýbaly společností. Dlouhé vlasy byly politický manifest. V roce 1977 nosili dlouhé vlasy i právníci a bankéři, ale vztah Ameriky k sexu a ekologii se výrazně proměnil. Válka ve Vietnamu a hippies byli minulostí, marihuana a LSD zůstaly nadále zakázané a nikdo už neměl chuť zpochybňovat moc peněz ve společnosti. Některé z hodnot alternativní kultury se vstřebaly do amerického života, jiné byly zavrženy, ale nikomu se už při nich nezvedal krevní tlak. *Hair* se stal dobovou, historickou záležitostí“ (*ibid.*: 205). *Hair* bylo jevem z minulé epochy, konstatuje Zielińska (1988: 205). Formanovi se však podařilo vyhnout se nostalgii díky tomu, že společně s Michaellem Wellerem vymyslel děj, do něhož písně z původní scénické verze zařadil. Aktualizace problematiky se podařila: osudy Clauda Bukowského, který má narukovat a posledních pár dnů svobody tráví ve společnosti hippies kočujících v Central Parku, byly na jedné straně zakončením epochy kinematografie kontrakultury, která byla příznačná pro Ameriku poloviny šedesátých

let dvacátého století (Katafiasz 2005: 156–157), na druhé straně se také připojily k vlně soudobých amerických filmů vyrovnávajících se s vietnamskou válkou; jmenujme v této souvislosti například *Lovce jelenů* Michaela Cimina (1978), *Návrat domů* Hala Ashbyho (1978), *Apokalypsu* Francise Forda Coppoly (1979) a pozdější filmovou trilogii Olivera Stonea (*Četa*, 1986; *Narozen 4. července*, 1989; *Nebe a země*, 1993).

Ačkoliv stejně jako původní divadelní představení Geroma Ragniho a Jamese Rada mluvil Formanův muzikál o problémech, jimiž žila Amerika šedesátých let, jako netolerance, pacifismus, sexuální revoluce, homosexualita nebo New Age, nemohl již šokovat. Kritikou byl přijat především jako nostalgická poklona předešlé epoše (viz Voráč 2004: 116), třebaže A. J. Liehm (1993: 191) jej kritizoval za to, že se režisér chtěl zalíbit divákům. Toto tvrzení je překvapující především proto, že Liehm přehlédl události, které možná byly jen shodou okolností, ale spíše nikoliv. Necelý rok před zahájením natáčení byli totiž zatčeni členové skupiny The Plastic People of the Universe, již dříve pronásledovaní za délku svých vlasů. Ivan Jirous (2009: 17) ve „Zprávě o třetím hudebním obrození“ přece vyloženě píše: „Když ďábel (který se dnes jmenuje establishment) ti dá první podmínku – ostříhej si vlasy, aspoň trochu a budeš moct hrát, cokoliv chceš, je třeba říct NE.“

V tomto kontextu se konvergence obou událostí – skutečného procesu a fiktivních osudů skupinky amerických hippies – zdá být mnohem větší. Tím spíše pokud vezmeme v potaz velmi důležitou změnu, kterou Forman zavedl do scénáře oproti původnímu libretu muzikálu. Scéna, v níž jeden z hippies – Woof – zpívá titulní píseň o vlasech, které se třpytí, vlní, jsou dlouhé, jak Bůh dá, vlasech jako u Ježíše, se v původním libretu odehrává v neutrálním prostředí, v parku, kde hippies zpívají svůj manifest svobody skupince náhodných chodců. Ve filmu se však tato scéna odehrává ve vězení během výslechu, když policistka naznačuje, že Woofovy dlouhé kadeře jsou znakem jeho deviace a nepřizpůsobivosti. Když si tato fakta spojíme, dostaneme očividnou narážku na proces s The Plastic People of the Universe, díky níž Forman aktualizoval film také pro českého diváka.

Formanova hippie-trilogie, která se skládá ze zmíněných filmů reprezentujících protagonisty hájící své ideály, se svobodou člověka jako

hlavním motivem, který se vyskytuje i ve všech dalších Formanových filmech, se zdá být úspěšnou formou nepřímé účasti na životě své vlasti i projevem duševní podpory.

Jan Novák a Miloš Forman díky své dvojkulturnosti, dvěma historickým a kulturním tradicím, které doprovázejí téměř celou jejich tvorbu, tvoří „přidanou hodnotu“, v rámci níž se to, co je přineseno „zevnitř“, stává obohacujícím. Toho si povšiml hned po emigraci Formana a dalších režisérů do Spojených států jeden americký kritik (Zimmerman 1970: 70), když napsal: „Československá ztráta, americký zisk.“

Prameny:

FORMAN, Miloš (režie) – 1971 *Taking Off* [film]

1975 *Přelet nad kukaččím hnízdem* [film]

1977 *Vlasy* [film]

FORMAN, Miloš – NOVÁK, Jan – 1993 *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana* (Brno: Atlantis)

HARRIS, Tracy – [1996] *Hair* [online], <http://www.orlok.com/cyberbil/hair/act1.html> [přístup 24. 11. 2014]

NOVÁK, Jan – 1992 *Miliónový jeep*, přel. Jaroslav Kořán (Brno: Atlantis – Artforum)

2011 „Zavinil to psací stroj“, in *idem: Hic a kosa v Chicagu* (Praha: Plus), s. 230–235

Literatura:

ČULÍK, Jan – 1991 „Opustíš-li mne...“, *Fragment K*, č. 2, s. 149–150

HAVEL, Václav – 1992 „Dvě poznámky k Miliónovému jepeu Jana Nováka“, in Jan Novák: *Miliónový jeep*, přel. Jaroslav Kořán (Brno: Atlantis – Artforum), s. 206–207

JIROUS, Ivan – 2009 „Zpráva o třetím hudebním obrození“, in Martin Machovec (ed.): *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 7–37

KATAFIASZ, Olga – 2005 „Kontestacja w kinie“, in Joanna Wojnicka – Olga Katafiasz: *Słownik wiedzy o filmie* (Warszawa: PWN), s. 156–157

- LIEHM, Antonín J. – 1993 *Příběhy Miloše Formana* (Praha: Mladá fronta)
- PILAŘ, Martin – 2008 *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity)
- RAYHELDZ, J. R. – 1970 *The Language of Bilingual Community* (Mouton: The Hague)
- SIMON, John – 1971 „Forman Against Man“, *The New Leader* 54, č. 9 (3. 5. 1971), s. 26
- VORÁČ, Jiří – 2004 *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1969* (Brno: Host)
- WEINREICH, Uriel – 1970 *Languages in Contact: Findings and Problems* (Mouton: The Hague)
- ZIELIŃSKA, Dorota – 1988 „Forman znany i nieznany“, *Iluzjon*, č. 1, s. 195–210
- ZIMMERMAN, P. D. – 1970 „The Czechs in Exile“, *Newsweek*, č. 4, s. 70

Česká literatura v exilu po roce 1968 byla opakem, ale i odrazem toho, co se odehrávalo doma. Zatímco v Československu období tzv. normalizace vládlo, řečeno slovy Heinricha Bölla, kulturní hřbitov a spisovatelé v likvidaci se pokoušeli zachovat svou identitu spisovatele, vznikající exilová nakladatelství publikovala díla nejen zavedených autorů, ale představovala i nová jména. Nebyla to situace přirozená, absence „normálního“ literárního života v exilových komunitách našla svou reflexi v četných úvahách, nicméně skutečnost, že v sedmdesátých a osmdesátých letech v exilových nakladatelstvích vyšlo kolem 2 800 titulů, dokazuje aktivitu českých spisovatelů v cizině. Je proto přirozené, že i po roce 1989 jejich velká část ve své tvorbě pokračuje. Během posledních pětadvaceti let se exiloví spisovatelé stali pilířem současné české literatury a po stažení z „indexu“ zakázaných autorů se naplno zapojili do zpestřování knižní nabídky. Jen namátkou – ze starší generace, tj. těch, kteří odcházeli do ciziny jako vyhraněné tvůrčí osobnosti, to jsou a byli Josef Škvorecký, Milan Kundera, Věra Linhartová, Jiří Gruša, Pavel Kohout, z „mladší“ generace, tedy té (bez ohledu na datum narození), která v cizině teprve začínala anebo teprve rozvíjela svou doma zahájenou tvorbu, jmenujme třeba Jaroslava Vejvodu, Jana Nováka, Jana Pelce, Vlastimila Třešňáka, Ivana Binara, Jana Křesadla. Svoje úvahy bych proto chtěla věnovat jen kategoriím, které jsou těsně spojené jak s exulantem, tak emigrantem a našly své reflexe v literárních textech.

Konec totality a možnost návratu do svobodné vlasti pro dosavadní exulanty znamenaly dlouho očekávaný okamžik jen zdánlivě. Jaroslav Vejvoda (1991: 8) v rozhovoru pro *Lidové noviny* v roce 1991 říká: „Čtyřicet let byl právem rozlišován rozdíl mezi politickým exilem a ekonomickou emigrací. Od listopadu 89 jsme emigranti všichni a pro mnohé není snadné vyrovnat se s novou situací. Vznikají nové problémy, nová lidská

rozhodnutí...“ Emigranti, kteří se již zabydleli v nových vlastech, našli dobré zaměstnání, založili rodiny, postavili domy a splatili půjčky, se podruhé ve svých životech octli v situaci, kdy museli k dřívějšímu domovu zaujmout nějaký postoj, rozhodnout, zda se vrátit – nebo se alespoň podívat – anebo předstírat, že se nic nestalo – což je možnost méně pravděpodobná.

K determinantám poetiky exilové literatury totiž patří změna v kategoriích času a prostoru. V dosud aktuální esejí Józefa Wittlina „Lesk a bída vyhnanství“ (1957) tento válečný polský exulant tvrdí, že na jedné straně je exil skvělou živnou půdou pro vzpomínání na podřadné věci a události, které jsou exulantem viděny ve falešném světle, neboť jsou zkresleny nostalgií. Na straně druhé však bývá „školou jasného a pronikavého pohledu na svět“ (Wittlin 1963: 149), umožňuje distancovat se od běžícího času a probíhajících změn. Podle Wittlina má exulant lepší pozorovací schopnosti a díky nadhistorické perspektivě vidí hlouběji do světa, jenž jej obklopuje. Tento odstup také znamená možnost psát o historii své vlasti z jiného hlediska, obohaceného jak přístupem k jiným než oficiálním zdrojům informací, tak vlastními zážitky ze života v demokratické společnosti.

V exilu se mění také prostorový obraz světa. Dosavadní, „bezpečný“ prostor vlasti se najednou v důsledku rošády nachází za železnou oponou a mění se exulantova optika. „Svět se vždy ukazuje jako rozdělený. Dělí se na Zde a Tam, mezi nimiž je ostrá hranice,“ tvrdí polský badatel Eugeniusz Czaplewicz (1987: 74). Vlast přestává být *zde*, nahrazuje ji dosud cizí prostor ciziny. Czaplewicz pokračuje: „Zde zpravidla bývá: náhodné, pohyblivé a proměnné“ (*ibid.*) – a podle Zygmunta Baumana bych připojila i – tekuté. Naproti tomu domov se najednou nachází *tam*: „Tam je stále a nehybné, ale také přesně vymezené, konkrétní a k nezastoupení. [...] Jeho přítomnost je mnohem nutnější než Zde. Tvoří základ a zároveň příznačný vrchol prostorového světa exilové literatury. Do velké míry přidává prostoru ‚emigrační‘ rys, a zároveň tvoří centrum, kolem něhož se točí veškerá možná Zde, a také i veškeré klíčové problémy exilové literatury, jak prostorové, tak mimoprostorové – časové, antropologické, sociologické apod.“ (*ibid.*: 75).

Exiloví spisovatelé k prostoru zaujímalí různé postoje – jedni tematizovali *zde*, jako již zmíněný Jaroslav Vejvoda, který život exulanta

učinil hlavním námětem své tvorby, jiní – jako například Sylvie Richtrová – se obraceli k *tam*, aby si připomínali své kořeny a tím i potvrzovali vlastní identitu. Rok 1989 učinil zásadní zásah do tohoto pro mnohé sice traumatického, ale přece jen už po mnoha letech v cizině vžitého rozdělení.

Skutečnost, že v tvorbě exilových spisovatelů najdeme kritiku totalitní moci, vyjádřenou jak přímo, tak alegoricky, nijak neudivuje. O potřebě nebo dokonce nutnosti sdělování pravdy o životě v komunismu hovořili jak politikové, tak samotní spisovatelé. Ovšem po roce 1989 by se mohlo zdát, že se téma vlasti z tvorby dosavadních exulantů – nyní emigrantů – buď vytratí, anebo dřívější kritiku vystřídá nadšení z demokratických změn a domácí skutečnosti vůbec. Opak je pravdou. Autoři se stejnou neúprosností, s jakou dříve útočili na komunismus, nyní pozorují svůj měnící se „bývalý“ domov. Jak časová perspektiva, tak život v rozvinutých zemích jim dávají nejen nadhled, ale i přesvědčení o povinnosti zapojit se, byť i literární tvorbou, do procesu demokratických změn. Dosti rozhořčenými slovy toto přesvědčení vysvětlil Jan Drábek (2005: 6–7), žijící v exilu od útlého dětství: „A jako většina emigrantů žijících v západních zemích (a já jsem v nich nejen po léta žil, ale také vystudoval) zcela jinak reaguji na nespravedlnost, ponižování a, řekněme si to otevřeně, na oblbování lidí. Ne proto, že jsem lepší nebo chytřejší. To vůbec ne. Ale jako každý z nás, aniž bych si to příliš uvědomoval, se přizpůsobuji svému okolí. V komunismu žil jsem sakumprásk jeden týden svého života. Když jsme odešli, tak jsem nejdříve poznal válkou zpustošenou západní Evropu. Nakonec jsem zakotvil v Americe, kde jsem procestoval Spojené státy od kanadských hranic až po Floridu. Na některých místech jsem i delší dobu žil. [...] v té době se moji současníci doma zpravidla dostali nejvýše do Krkonoš, odkud jim bylo občas povoleno letmo nahlédnout do sousedního Polska.“

Demokratické proměny pozorované očima těch, kdo demokracii poznali nejen z učebnic, se tak ocitly ve středu pozornosti spisovatelů jako Josef Škvorecký (*Dvě vraždy v mém dvojím životě*, 1996), Stanislav Moc (*Upadlí vlastenci, aneb Český wake*, 2003) nebo Martin Harníček (*Sametový geroj*, 2002); pozastavím se ovšem nad tvorbou dalších: Jana Nováka, Jana Křesadla, Jana Pelce a Lubomíra Martínka.

Projevem nespokojenosti se změnami ve vlasti po roce 1989 je u Jana Křesadla román *Dům* (1998), s významným podtitulem *Mravoučná bajka*. Jak již bylo naznačeno v předešlých úvahách, autor v románu využil klasický žánr pěstovaný zvláště v antice, středověku a klasicismu, totiž zvířecí bajku, v níž představená zvířata vystupují jako masky určitých lidských typů a vztahy mezi nimi jsou analogií sociálních vztahů a institucí. Děj románu se odehrává na začátku devadesátých let dvacátého století a popisuje návštěvu manželů ptáků – Petáků, kteří se po emigraci vrací do domu, v němž před odchodem z vlasti žili, a stávají se svědky a účastníky četných událostí doprovázejících právě probíhající změny. Ve své próze autor vystavěl dvojí alegorii: protagonisté románu jsou reprezentanty hlavních společenských vrstev a životních postojů a zároveň je situace vládnoucích v titulním domě analogií situace v Československu ze začátku devadesátých let.

Autor kritizuje všechno a všechny, jak ty, kteří se přizpůsobují tržní ekonomice, tak ty, kteří touží po dávné, „lepší“ době. Vidí, že demokracie zůstává jen abstraktním pojmem a v zemi vládne korupce, vydírání, právo džungle, podle něhož vyhrává mazanost a bezohlednost.

Návrat do vlasti, která byla dlouhou dobu nedosažitelná, se tak místo radosti stává dalším traumatem. Petákovi se proto rozhodnou odejít podruhé, tentokrát ovšem ne do neznámého *tam*, ale zpět do již zabydleného *zde*.

Nejinak je tomu v románu Jana Pelce ...*a výstupy do údolí* (2000). Podobně jako exiloví spisovatelé tematizovali trauma odchodu do ciziny, tak Pelc – bývalý exulant – analyzuje trauma návratu. Román je pokračováním Pelcovy prvotiny ...*a bude hůř* se stejným hrdinou – Olinem, který se na začátku devadesátých let pokouší v Praze podnikat. Česká realita nadšení, ale i chaosu přivádí hrdinu na horskou dráhu, která ho veze z Prahy do Paříže a zpět; Olin totiž doufá, že bude schopen žít „po kouskách“ *zde* a *tam*, v obou vlastech, že dokáže zrušit ono vynucené prostorové rozdělení.

Autor popsal skutečnost Československa začátku devadesátých let, kdy život byl organizován honičkou za úspěchem a úplatky zařizovaným soukromým podnikáním. Ovšem kritický Pelcův pohled je záminkou k tomu, aby ukázal emigranta, který se po návratu ocitá

ve vzduchoprázdnu a nepatří ani *sem*, ani *tam*. Otevřený prostor, v němž mizí původní exulantské rozdělení, však nenese svobodu, Pelc zde velice zajímavě operuje s kategorií prostoru exulanta. V románu *...a bude hůř*, resp. v jeho poslední části „Děti cest“, v níž Olin utíká na Západ a začíná vychutnávat kouzlo svobodného života, je nové *zde* (čili cizina) otevřené, nadějně a dobré, kdežto *tam* (vlast) je stejně jako v úvahách Czaplejewicze uzavřené, ale také hrdinou zavržené, odmítnuté, nechtěné – prostě zlé. V próze *...a výstupy do údolí se tam* opět stává *zde*. Ovšem v Olinových osudech se Čechy stávají klecí, prostorem uzavřeným a beznadějným – tedy negativně hodnoceným. Ačkoliv román se nevyznačuje spontaneitou příznačnou pro první Pelcovu prózu, snadno zde najdeme původní rysy hlavního hrdiny z prvotiny – Olina, který se nakonec vrací tam, odkud v prvním románu odešel, totiž do světa lumpů a alkoholiků. Autor přitom rámuje oba romány ve finálním odstavci – v první knize poslední věty vyjadřují rozhodnutí hrdiny žít svobodně, bez omezení, jaká by na něj kladla jakákoliv společnost, prostor je pro něj otevřený, skýtající nespočetné možnosti: „Se bon, nes pa? Pěkný, není-liž pravda? Nad námi spěchají kroky lidí odnikud nikam ve věčném, zbytečném fofru. A já pochopil. V tom to je. Ležet na pláži hodiny a dívat se do moře. Pak teprve člověk pozná, pochopí jeho krásu, krásu života, který nic nemusí, nikam se nežene. To je smysl života. [...] Vuj, se bon, říkám mu a v kapse muchlám jízdenku. Víím, že kdybych do té Paříže jel, byl bych nepředstavitelně velké vůl“ (Pelc 1990: 395).

Potvrzením „zla“, skrývajícího se ve staré vlasti, která protagonistu uzavírá, je poslední odstavec *...a výstupů do údolí*: „Koupil jsem si flašku vodky a sedl si k řece. Čumím na Rudolfinum a víím, že jsem prohrál. Strašně prohrál. Všechny ty sny, se kterými jsem odcházel a pak se vracel, zmizely jako sníh. Měl bych znovu někam emigrovat. Najít si nějakou malou zašitou zemi, znovu se učit jazyk a zapomenout. Ale nemůžu, už jsem na to starý. Už na to nemám, postavit se na vlastní nohy. Všechno je v prdeli“ (*idem* 2001: 142–143).

Věrný své poetice zůstává Lubomír Martínek, pro nějž je odchod z vlasti začátkem nekonečné cesty, kde již neexistuje centrum, ale jen otevřený prostor, v němž i vlast je vnímána jen jako jedna z možných destinací, což zdůrazňuje například v eseji *Nomad's Land*: „Já osobně

se nejlépe cítím na východním pobřeží Atlantického oceánu, třebaže mě s touto krajinou zdánlivě nic nespojuje. [...] Zřejmě existuje skupina lidí, kteří se necítí doma pouze v zemi, kde se narodili (Martínek 1994: 15). Martínek již od své prvotiny *Představení* (1986) volí za hrdiny outsidersy, lidi ani ne vykořeněné, ale schválně nezakořeněné, kteří putují nikoliv proto, že mají příležitost, ale proto, aby se obohatili o další a další zážitky, jak spisovatel naznačuje v rozhovoru s Karlem Halounem: „Vzrušuje mě pronikání do neznáma, a toho je všude kolem dost. Pochopit a jít dál, v tom vidím náplň“ (*ibid.* 2009: 127). Zdeněk Hrbata (2001: 49–50) tyto cesty charakterizuje slovy: „Ono ‚nepatřit nikam‘ cizince [...] nejenže vylučuje ideje a idealizace různého druhu (cestovatelské, turistické, osobní), ale vzhledem k existenci na cestách, kdy poutník srůstá s cizincem, umožňuje vidět svět obecně jako umírající prostor každodennosti zbavené smyslu a v daném časoprostoru obestírané stejností. Cesty u Martínka vždy a všude odhalují banalitu a jednotvárnost a posléze se samy mohou ukazovat jen jako prozaické, příliš dlouho trvající ‚bloudění zaprášeným putováním‘. Důsledkem je však pouze jedno: přesun ‚do nových přítomností‘, v nichž se na cestách světa, jak můžeme tušit, znovu prosazuje esenciální cizinec, odmítající pojmy exulant, emigrant, vystěhovalec, vědoucí i přežívající tím, že jím prostoupila zkušenost relativity.“

Martínek mnohokrát, zvláště v esejích, zdůrazňoval svůj vlažný vztah k vlasti. Pozastavme se však nad úryvkem, v němž je patrné, co umožňuje odstup emigranta, nebo spíše cizince – jak autor sám sebe pojmenovává – kdy vlast se stává opravdu vzdáleným prostorem, jejž lze z ptačí perspektivy pozorovat jako celek: „Omezené území [České republiky] má přednost také v tom, že se do něj prostě mnoho věcí nevejde. Málo místa je zde i pro svatost, světoborná řešení, velkolepé plány na záchranu lidstva, což jistě není bez půvabu. Zvláštností českého prostoru je, že není stabilní. Zatímco Norsko nebo Řecko jsou polohou vymezeny téměř jednoznačně, Bohemie jako by po mapě putovala. Jednou je blíž severu s jeho mlhami, lyričností, zasmušilostí, podruhé se přibližuje jižní barevnosti, smyslnosti a požitkářství. V jiných obdobích se zase přiklání k západní agresivitě nebo východním chandrám“ (Martínek 2000: 162).

Ještě jinou strategii volí pro postavy svého románu *L'Ignorance* (2000) Milan Kundera. Hlavními hrdiny jsou Josef a Irena, pro něž je návrat do vlasti „spíše zatížením“ a vyhověním přání jiných než jejich vlastní touhou. Pro Irenu již čeština, kterou slyší na ulici, není její mateřskou, ale cizí řečí. Je řečí ani ne jiného prostoru, ale i jiného času, který se dokonal, uzavřel, existuje jen v paměti. „Nepochopíme nic z lidského života, pokud budeme sverepě skrývat první ze všech samozřejmostí: skutečnost taková, jakou byla, už neexistuje; její rekonstrukce není možná“ (Kundera 2003: 72). Vědomí uzavřenosti doby, spojené s pojmem „vlast“ nebo „domov“, se u emigrantů ještě prohlubuje. Svatava Urbanová (2002: 9) zdůrazňuje sémantické rozdíly v obou pojmech – „vlast“ v sobě obsahuje hrdost, zatímco „domov“ touhu. Pro oba Kunderovy protagonisty – a i pro mnoho skutečných exulantů – se domovem stala země, do níž odjeli nebo v které se zabydleli, zatímco „vlast“ se dostala do mytické dimenze. Země, do níž se mohou vrátit, je v jiném časoprostoru než ta, kterou opouštěli. Napětí vznikající na linii představa–realita ústí do zklamání, pocitu odcizení nebo dezorientace. Józef Zarek připomíná, že Kundera se ve svém románu hlásí ke koncepci Maxe Picarda obsažené v *Člověku na útěku* (1934), a tvrdí, že spisovatel posouvá své vyprávění do univerzálna: „Kundera považuje svou zkušenost exilu za metaforu současnosti. Každý člověk, pokud si chce vystavět vlastní osobnost, musí utíkat. Nikdo si nepřeje svůj příchod na svět, rodíme se v místě, které jsme si nezvolili, v rodině, na jejíž volbu také nemáme vliv. To všechno jsme dostali. Pokud chceme být sebou, a nejen součástí dané společnosti, opouštíme ono místo a vnucené podmínky. Dospívání je proces odmítání polotovarů. To je důsledek tohoto útěku. Vlastně každý z nás žije během útěku od něčeho k něčemu – přesvědčuje nás Milan Kundera“ (Zarek 2009: 14). Snad to je nejdůležitější – exulanti přišli o vlast, ale našli sebe, což zdůrazňuje i Martínek: „Exil není nic jiného než skvostná příležitost se přestavět ze stavebních materiálů posbíraných cestou, stát se sám sebou“ (Martínek 1994: 80). Oproštění od kolektivního myšlení se emigranti dívají jinak na sebe i na dřívější domov, který „nerozechvívá žádné citlivé struny, nevynucuje žádné pozitivní emoce a dojetí. Dívají se studeně na rodinu a známé“ (Gizella 2003: 8).

Schopnost vyostřeného pozorování vede k pojmání vlasti jako objektu, který je zkoumán téměř vědecky, bez emocí, a může připomínat pitvu mrtvého preparátu, s nímž patologa nepojí žádné vztahy. Zdá se, že takový odstup si každý emigrant – exulant – vytváří jednou pro vždy. Je patrný i v tvorbě bývalého exulanta, nyní zase žijícího ve své rodné zemi, Stanislava Komárka, a lze jej najít i v tvorbě Patrika Ouředníka, který ve své *Europeaně* (2001) vzlétl nejen nad vlast, ale i nad celý kontinent.

Pokusme se tedy shrnout problém prostoru v tvorbě bývalých exulantů, nyní emigrantů, obyvatel České republiky a jiných zemí, které jim kdysi poskytly útočiště. Před jejich odchodem byl domov uzavřeným, ale bezpečným prostorem, vymezujícím jistoty a identitu jedince, vně tohoto vymezení se rozprostírala nekonečná cizina (s důrazem na doslovný význam tohoto slova). Po odchodu zůstal domov uzavřeným kruhem, ale nyní již nedostupným, kruhem nedosažitelným, který stojí mimo smyslové poznání, posunutým do abstraktní a emocionální roviny. Když se objevuje možnost návratu a mizí dosavadní překážky znemožňující život v obou prostorech, kruh vlasti paradoxně zůstává uzavřený, a to nejen v prostorové, ale i časoprostorové dimenzi, což bolestně zažívají hrdinové citovaných próz. Rčení „nelze dvakrát vstoupit do téže řeky“ nabývá v případě exulantů nového významu.

Na závěr si vypomohu citátem Jana Nováka, který se ve své zčásti vzpomínkové, z části reportážní knize *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci*, konkrétně v krátké esaji „Teorie druhého já“, svěřil: „Co je potřeba k druhému já? Cesta. A co je potřeba k tomu, aby se druhé já stalo tím prvním? Změnit jazyk snů. A co je potřeba k tomu, aby to první já vydrželo? Vědomí, že jednou tím pravým já už bylo. A co je potřeba k tomu, aby se první já zase stalo tím pravým? Cesta zpátky“ (Novák 1997: 108).

Prameny:

DRÁBEK, Jan – 2005 *Hledání štěstí u cizáků* (Praha: Mlada fronta)

HALOUN, Karel – MARTÍNEK, Lubomír – 2009 *Otrava krve. Elektronický rozhovor* (Praha: Revolver Revue)

HARNÍČEK, Martin – 2002 *Sametový geroj* (Praha: Maťa)

- KŘESADLO, Jan – 1998 *Dům. Mravoučná bajka* (Olomouc: Votobia)
- KUNDERA Milan – 2003 [2000] *Niewiedza*, přel. Marek Bieńczyk (Warszawa: PIW)
- MARTÍNEK, Lubomír – 1994 *Nomad's Land* (Praha: Prostor)
2000 *Mimochodem* (Praha – Litomyšl: Paseka)
- MOC, Stanislav – 2003 *Upadlí vlastenci aneb Český wake* (Brno: Petrov)
- NOVÁK, Jan – 1997 [1995] *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci* (Praha: Torst)
- PELC, Jan – 1990 *...a bude hůř* (Praha: Maťa)
2001 *...a výstupy do údolí* (Praha: Maťa)

Literatura:

- CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz – 1987 „Poetyka literatury emigracyjnej”, *Poezja*, č. 4–5, s. 72–85
- GIZELLA, Jerzy – 2003 „Lekcja psychologii profesora Kundery”, *Przegląd Polski*, 28. 11. 2003, s. 8
- HRBATA, Zdeněk – 2001 „Cesty”, in Vladimír Svatoň – Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50
- URBANOVÁ, Svatava – 2002 „Těsnota jako paměť ojczyzny (recepce tvorby Milana Kundery v hispanštině, krytice literární a publicistické)”, *Bohemistika* 2, č. 1, s. 7–23
- VEJVODA, Jaroslav – 1991 „Lidé jako ryby a ptáci. S Jaroslavem Vejvodou o emigraci, knihách a morálce hovořil Jiří Rul’f”, *Lidové noviny* 4, 15. 5. 1991, s. 8
- WITTLIN, Józef – 1963 „Blaski i nędze wygnania”, in *idem: Orfeusz w piekle XX wieku* (Paris: Instytut Literacki), s. 120–155
- ZAREK, Józef – 2009 „Dylematy Kundery. Wywiad Łukasza Grzesiczaka z dr hab. Józefem Zarkiem”, *Dziennik Zachodni*, č. 81, s. 13–14

Po pětadvaceti 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 z politických důvodů obyvatelé nuceni odcházet z vlasti. Česká „exilová literatura“ se stala součástí akademických dějin a dříve zakázaní spisovatelé oficiálně vstoupili do učebnic. Má tak zkoumání české exilové literatury ještě smysl, a pokud ano, tak jaký? Odpověď zní: samozřejmě ano – a v následujícím textu 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, jsou v nejnovějších *Dějínách české literatury 1945–1989* (2007–2008), zvláště v posledním, čtvrtém dílu, věnovány exilové literatuře dost obsáhlé kapitoly, představující nejdůležitější jména a díla (zvláště exulantů po roce 1968), přece jen opomíjejí celou řadu méně známých – což není výčitkou, 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 mnoha letech od konference *Život je jinde* můžu s Antonínem Měšťanem (2002) zopakovat, že exilová literatura v dnes dostupných slovnících – i těch on-line, stále aktualizovaných – je zastoupena jen částečně, v internetovém *Slovníku české literatury po roce 1945* (www.slovníkceskeliteratury.cz) nejsou třeba uvedena jména – ani medailony – autorů jako Nataša Reimanová, Michael Konůpek, Jan Drábek, a to jsou samozřejmě příklady vybrané namátkou. Stále můžeme „objevovat“ další autory, kteří nedosáhli takového čtenářského úspěchu jako tzv. špičky, a uvažovat, zda je to výsledek špatné literární úrovně jejich díla, nebo nezájmu nakladatelství a manažerských neschopností samotného autora, aby „se prodal“. Dalším důvodem neznanosti některých spisovatelů je jazyk jejich tvorby – autoři, kteří konvertovali do jiného jazyka a kultury, málokdy bývají českou literární vědou

reflektováni – výjimku tvoří monografie Veroniky Košnarové o Janu M. Kolárovi (Košnarová 2013) anebo zatím jen v němčině dostupná monografie *Heimat im Wort* Renaty Cornejové (2010) věnovaná českým exilovým spisovatelům po roce 1968 v německojazyčné oblasti.

Rada titulů, které byly vydány v exilových nakladatelstvích, neměla svá oficiální, polistopadová vydání a ty, které měly, byly často vydány hned začátkem devadesátých let, když se na knihkupeckých pultech objevovaly stovky nových knih a ani sebemotivovanější čtenář nebyl s to všechno koupit – natož pak přečíst. A kdo si tehdy něco z post-exilové produkce nekoupil, je dnes odkázán na knihovny nebo Libri prohibiti Jiřího Gruntoráda. Navíc pokud 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.

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

Exil a exilová literatura byly vlastně vždy vnímány politicky, a to nejen kvůli tomu, že spisovatelé většinou odcházeli z politických důvodů. Exil byl vnímán buď jako služba utlačovanému národu – tak je konotována jak polská, tzv. velká emigrace v devatenáctém století, tak třeba i snahy československé vlády v Londýně během druhé světové války; anebo jako útěk, zrada, projev nezájmu o vlast – což po roce 1948 vůči exulantům různých vln zdůrazňovala totalitní moc s cílem je pranýřovat. 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“ (Binar 1987: 5).

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 vydal v roce 1971 vlastním nákladem vzpomínkovou knihu *Řešení Gama*, pojednávající o politických vězních nasazených v uranových dolech v Jáchymově. Jak již bylo zmíněno, Brodský byl záhy čtenáři nazván „českým Solženicynem“, jeho vzpomínky se během několika měsíců dočkaly čtyř českých vydání a pak překladů v Anglii, Holandsku, Kanadě a Rakousku. Kanadská rozhlasová stanice CBC podle knihy natočila hru *Cycle of Revenge* – zde stojí za zmínku i skutečnost, že v této veřejnoprávní rozhlasové stanici byla po roce 1968 pro české uprchlíky velice příznivá atmosféra. Ale jaká byla skutečná recepce těchto vzpomínek na Západě? Dostalo se vůbec toto dílo ke čtenářům z demokratických zemí, kteří rádi nakukovali za železnou oponu právě skrz knihy? A jak bylo případně komentováno? A rozhodoval o popularitě těch – bohužel – jen několika autorů faktor umělecké kvality díla, anebo spíše aura exotiky, kterou 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 všímá jiných motivů a témat – zatímco v českých (a polských) úvahách o exilové tvorbě dominuje právě diskurz exilu, pro zahraniční badatele bývá tento činitel zanedbatelný nebo marginální a do popředí se dostávají jiné, univerzálnější aspekty. O takové srovnání recepce se pokusila Darina Škodová (2010) ve své magisterské práci věnované Libuši Moníkové, a ačkoliv se autorka soustředila na jiné aspekty Moníkové tvorby, i z jejích úvah je zřejmé, že existují velké rozdíly ve vnímání díla Moníkové v Česku a v Německu. Především proto, že v českém prostředí se tvorbě autorky *Fasády* věnují jak bohemisté, pro něž ve středu zájmu leží „schizofrenie“ tohoto díla, tj. dvojjazyčnost a zároveň monotematismus, tak zvláště germanisté, zabývající se „především translatologickými aspekty díla (obtěžně přeložitelné floskule atd.) a diskurzem exilu, německá germanistika reflektuje aspekty feministické (androgynnost)

a motivické“ (Škodová 2010: 62). Obdobné studie by mohly být zajímavé ve vztahu k dalším autorům – jak píšícím přímo v cizím jazyce (jako například Milan Kundera či Ota Filip), tak hodně překládaným (Josef Škvorecký, Pavel Kohout nebo Jan Novák), jejichž tvorba z nich díky zdůrazňování svého původu činí jisté „ambasatory“ své vlasti. Jiný zorný úhel může napovědět nejen jiné interpretace, ale třeba i příspěvek k překonávání národních stereotypů – což je v poslední době docela „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 nad exulant-skými díly, reflexi, která většinou pocházela buď přímo od exulantů (viz výše citovaný Ivan Binar), nebo od badatelů vycházejících z celkem přirozeného východiska, jakým byly politické důvody odchodu do ciziny. A takováto percepce může tuto literaturu – nebo alespoň její část – zkreslovat anebo zjednodušovat. Nápomocen zde může být pojem Hanse Roberta Jaussa „horizont očekávání“, jenž implikuje, 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“ (Jauss 1999: 164). Literatura vznikající v exilu se obsahově lišila od dosavadní literární produkce tím, že reflektovala a tematizovala střet s cizinou, s novým, neznámým, často nepochopitelným anebo neschopným pochopit cizince-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 národní identity, ze ztráty mateřštiny, z podléhání spotřebnímu stylu života, z unifikace a macdonaldismu. Z tohoto hlediska byli exiloví spisovatelé vlastně avantgardou, jež anticipovala změny, které jsme zažili teprve po roce 1989 či vlastně teprve na začátku dvacátého prvního století.

Pozastavme se nad některými z oněch jevů tematizovaných exilovými spisovateli. Ztráta rodné řeči nese zvláště pro český národ dodatečné,

historické konotace, přičemž přesvědčení, že právě řečí je národ určován, je přirozené a odráží se i v tvorbě exulantů – připomeňme jen krátký, ač příznačný dialog ve Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší*, v němž jeden ze čtenářů vyčítá paní Santnerové, že publikuje i knihy psané obecnou češtinou, čímž vyslovuje touhu značné části emigrantů po deteritorializaci a zachování stavu, který by připomínal domov v tom okamžiku, v němž jej emigranti opustili, včetně jazyka. Nicméně právě řeč podléhá velice rychlé evoluci, zvláště ve střetu s jinými jazyky. Možná proto se několik autorů pozastavilo nad svéráznou patačeštinou, neboli *Czechagoes*, americkou (konkrétně chicagskou – odtud pojem) češtinou, kterou používá méně vzdělaná část krajanů v Americe. Všimám si toho proto, že ačkoliv fenomén míšení jazyků je pozorovatelný i u Poláků bydlících v USA a popsáný 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, čehož příklady můžeme najít třeba v románech polských exilových autorů jako *Dom przy Alien Avenue* (2000) Andrzeje Dudzińskiego, *Zawód: Halskipier* (1989) Zofie Mierzyńskiej nebo *Good night, Dzerzi* (2010) Janusze Głowackého. Čeští spisovatelé tento dialekt využívali mnohem raději – kromě Josefa Škvoreckého, který byl do *Czechagoes* přímo zamilovaný, také Ota Ulč a Jan Novák – a učinili z něj jistou mutaci obecné češtiny, tak typické pro současné spisovatele domácí. Ovšem kontakt s cizí – nebo spíše druhou – řečí nese i jiná nebezpečí než komolení, které je také znakem rozechvění identity. Je to komunikační bariéra, jež vzniká na styku dvou kultur, které určovaly vývoj řeči. Filologický překlad některých pojmů nikdy nevystihne podstatu věci – Stanisław Barańczak, polský básník a literární vědec přednášející od roku 1981 na Harvardově univerzitě, uvádí příklad z vlastní zkušenosti, když se ve Spojených státech snažil vysvětlit, co je to bytové družstvo a družstevní byt, a narazil na nepochopení ze strany typického, byť vzdělaného Američana, pro něhož jsou soukromí a soukromý majetek nejvyšší hodnoty. Nebyl tak s to porozumět, jak je možné, aby někdo za byt zaplatil, a to několikasetnásobek svého měsíční výdělků, ale tento byt nevlastnil a ani nemohl rozhodovat o celé budově. Každý jazyk je vepsán do jisté kulturní tradice a opětovně touto kulturní

tradicí formován, v každém jazyce vyvolávají stejná slova jiné asociace – a to je potenciální zdroj nedorozumění, nepochopení a z toho pramenícího možného nepřátelství. Pro exulanty z východního bloku byl komunismus nepříliš příjemná nebo dokonce tragická zkušenost, pro západní intelektuály naopak přitažlivá idealistická myšlenka. Tyto komunikační problémy signalizovali ve svých dílech jak Milan Kundera, Josef Škvorecký, Jaroslav Vejvoda, tak další, kteří si všímali nesouměrnosti myšlení lidí jinak vychovaných a jinak – jinou ideologií – vzdělaných. Jejich postřehy se však zdají být jen zárodkem toho, s čím se setkáváme dnes. V mezinárodních korporacích je běžnou komunikační řečí tzv. *global English* – zjednodušená pataangličtina, kde jsou například vynechaná nepravidelná slovesa, angličtina snadná k zvládnutí, založená na slovech už globálně zabydlených. V této souvislosti zaráží, 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 sáhne po slovu, jež se mu samo nabízí, protože je v jeho prostředí nejfrekventovanější nebo nejvýstižněji precizuje jeho myšlenku. A nepoužívali k tomu lingvistické rozbory, které tvrdí totéž.

Příklad neschopnosti komunikovat mezi představiteli různých kultur najdeme například v románu Jaroslava Vejvody *Zelené víno*, románu, který spolu s Helenou Koskovou považuji za jedno z nejzajímavějších pokračování existenciální linie v české próze. Když na něj pohlédneme z perspektivy exilu, najdeme tři generace: babičku z Moravy, rodiče-exulanty a syna-Švýcara, který už nemluví česky. Autor poukazuje 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 mateřtinu, 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 si Švýchaři osvojují od narození. S babičkou se vnuk skoro neumí domluvit, což pro ni představuje veliké trauma: „Dyť já ti pendrek rozumím, ty kluku švejcarská. Takhle jsem to, lidi, dopracovala. Ani vlastnímu vnukovi nerozumím,“ žaluje hučící myčce, elektrické plotně a otevřenému oknu s kouřovými signály unikající páry. Této cizí zemi, jejíž skutečná

podoba jí zůstává vzdálená přes to, že navždy přijala její blízké" (Vejvoda 1991: 129).

Tento generační rozpor, zesílený ještě skutečností exilu-emigrace, popsala mimo jiné americká antropoložka Margaret Meadová (2000: 65), která říká: „Konflikt mezi generacemi v takových situacích není vyvolávaný staršími. Dochází k němu, když se nové metody vychovávání dětí ukazují být nedostatečné nebo nevhodné pro formování takového postoje v dospělosti, který první generace průkopníků po svých dětech žádá.“ Když ovšem odejmeme z románu „exilový obal“, dostaneme obraz vyvrácení tradičních hodnot, které po staletí formovaly a udržovaly rodinné vztahy, s nímž se setkáváme v současnosti. Rodinná hierarchie, v níž mají nejstarší členové 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 pro ně byla skutečná loď, která se potopila, nikoliv filmový hit, a hip hop si pletou s obručemi hula hoop. To, o čem psal Vejvoda, je dnes předmětem jak mediálního diskurzu, tak i četných pokusů sociologů či psychologů zlepšit komunikaci mezi lidmi různého stáří, tvořícími jiné společenské skupiny, pokusů obnovit respekt vůči starším lidem a smrti.

Jedním z největších zážitků exulantů v sedmdesátých letech dvacátého 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, jeli-kož buď nebyly, nebo si je nemohl dovolit, tvořilo zboží, které najednou měl na dosah ruky, neodolatelné pokušení. A je to zase Jaroslav Vejvoda, kdo ve svých románech a povídkách pozoruje chování krajanů, kteří své ideály přivezené z Československa mění za barevné korálky. Je to jen exilová zkušenost? Myslím, že ne, stejně jako není jen na exulanty omezená obava ze ztráty národní identity – a identity jedince, který se ve střetu se světem podléhajícím rychlým změnám musí stále ptát, kým je. Vejvoda vytvořil typy postav, které se v onom střetu chovají odlišně – „ryby“, které mermomocí chtějí splynout s okolím, neodlišovat se, předstírat, že odjakživa patřily do nové společnosti, a „ptáky“, pro něž je

každé setkání s něčím jiným příležitostí k vnitřnímu obohacení 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, přičemž integraci ztotožňovali s asimilací. Vejvoda ony obavy nadčasově 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...“ (Vejvoda 1990: 35). Takové postoje reprezentuje také Josef Škvorecký, mj. v *Příběhu inženýra lidských duší*, kde v postavách Blběnky (a zvláště Lojzy) poukazuje na podivuhodnou lidskou dovednost absolutních mimiker. Lojza, který je oproštěn od jakékoliv sebereflexe, se jako chameleon přizpůsobuje situaci, v níž se ocitl, což nejlépe dokazuje jazyk jeho dopisů – nejdříve, když je protagonista dělníkem ve válečném Německu (kam ovšem odešel dobrovolně), jsou jeho dopisy plny germanismů; když odjíždí na Slovensko, objevuje se v jeho listech stále více slovakismů a poslední dopis je napsán slovenštinou (ovšem fonetickou, plnou pravopisných a gramatických chyb). Pavel Trenský (1995: 104) shrnuje, že „v postavě Lojzy Škvorecký vytvořil karikaturu ‚šťastného člověka‘, který je možný, pokud má inteligenci hlupáka“. Autor ovšem také touto postavou dokázal, že asimilace není otázkou politických rozhodnutí, ale povahových rysů jednotlivců.

Exilová spisovatelé se o dvacet let dříve než jejich doma uzavření vrstevníci pokoušeli diagnostikovat moderního nebo i postmoderního člověka, všímali si jevů a možností, jež přináší svobodný svět.

Člověk se od svých uvědomělých počátků chtěl podívat do světa. Nomádství je vepsáno do jeho genů už od pravěku, kdysi bylo nutností, když se dosud úrodná půda stala úhorem, zhoršilo se podnebí anebo přišel silnější kmen. Časem, když vznikly hranice, pasy a pak i železná opona, se volné cestování – o stěhování ani nemluvě – pro obyvatele tzv. východního bloku ocitlo ve sféře nedosažitelných snů, na něž se raději ani nemyslelo, aby se člověk zbytečně nefrustroval. 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. Spisovatelé-cestovatelé anticipovali svět bez hranic, v němž jedince nepředurčuje místo narození, ale jeho svobodná vůle. Na jedné straně tak je cesta projevem neomezené svobody, nároku na rozhodování o vlastním životě a o místě, v němž člověk stráví delší nebo kratší kus života, na druhé straně ovšem putování může vyjadřovat také vykořeněnost, nemožnost najít trvalé bydliště – doslova i metaforicky.

Zygmunt Bauman vytvořil již vzpomínanou typologii postmoderních osobních vzorců a rozdělil lidi na čtyři skupiny: hráče, zvelouny, turisty a tuláky, přičemž pro druhou polovinu dvacátého století považuje za nejprůzračnější dvě poslední. Turisté jsou lidé, kteří nepatří nikam, ve všech místech, která navštěvují, jsou jen hosty. Turista je vždy připraven na cestu – když dostane chuť, když jej dosavadní místo už nebaví; přitom žádná z jeho zastávek není domovem, nanejvýš 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 tuzemci se stýká rád, ale náhodně, povrchně a krátkodobě. Raději se mu stýská po domově, než aby doma byl. Takový nomád prostupuje celou prózu Lubomíra Martínka, který čerpá z nekonečného putování sílu pro putování další. Na druhém pólu jsou ti, kdo také putují – ale nikoliv proto, že chtějí, ale proto, že byli přinuceni, „octli se na cestě, protože byli zezadu postrčeni“ (Bauman 2000: 149), byli z domova vyhnáni nebo jim byl pobyt doma učiněn nesnesitelným. Toto jsou tuláci, pro něž by „svoboda“ znamenala mít domov a nemuset se toulat – ovšem k tuláctví jsou odsouzeni, protože nikde nejsou vítáni a musejí počítat, že každou chvíli budou zase vyhnáni. Bauman pokračuje: „Oproti tomu, co tyto pojmy v jejich původním významu suggerují, nemusí se člověk, aby byl tulákem, nebo turistou, pohybovat ve fyzickém prostoru, nemusí cestovat daleko – nemusí se dokonce ani hnout z místa“ (*ibid.*: 150). Myšlenky polského sociologa můžeme se vši jistotou aplikovat na dobrovolné a nedobrovolné emigranty – a tak dospějeme k závěru, že emigranty jsme vlastně všichni, všichni putujeme po našem životě a nemáme jistotu, zda nás zítra z našeho domova někdo nebo něco nevyžene.

Své úvahy bych chtěla uzavřít návratem k Jaussově pojmu čtenářského horizontu očekávání, 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 multikulturností, jako nutnost přizpůsobování měnícím se podmínkám – zde možno odkázat na Baumanův pojem „tekuté identity“ – se do soudobého horizontu očekávání časově nestrefila. Přívlastek „exilová“ tuto literaturu přiřadil dějinám uzavřeným časovým mezníkem, jímž byl rok 1989 – zatímco právě dnes se témata exilové literatury ukazují jako velice aktuální. A jen na okraj se zmíním, že by už bylo na čase srovnat některá díla českých exilových spisovatelů s bestsellerem Zadie Smithové *Bílé zuby* (2000), který pojednává o tomtéž – o životě ve světě, kde barva pokožky, rodná řeč či místo narození jedince nijak nepředurčují.

Prameny:

- BINAR, Ivan – 1987 „Poslání spisovatele v exilu“, *České slovo*, č. 11, s. 5.
- ŠKVORECKÝ, Jaroslav – 1989 *Příběh inženýra lidských duší: Entertejment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fyzice, lásce a smrti* (Toronto: 68 Publishers)
- VEJVODA, Jaroslav – 1990 [1974] *Plující andělé, letící ryby* (Praha: Art-Servis)
- 1991 [1986] *Zelené víno* (Praha: Art-Servis)

Literatura:

- BAUMAN, Zygmunt – 2000 *Ponowoczesność jako źródło cierpień* (Warszawa: Sic!)
- CORNEJO, Renata – 2010 *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme* (Wien: Praesens)
- JANOUSEK, Pavel (ed.) – 2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. Díl 4.* (Praha: Academia)

- JAUSS, Hans Robert – 1999 [1967] *Historia literatury jako prowokacja*, přel. Malgorzata Lukasiewicz (Warszawa: Instytut Badań Literackich)
- KOŠNAROVÁ, Veronika – 2013 *Ztracen v dějinách. Spisovatel Jan M. Kolár* (Praha: Academia)
- MEADOVÁ, Margaret – 2000 *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, přel. Jacek Holówka (Warszawa: PIW)
- MĚŠŤAN, Antonín – 2002 „Lesk a bída české exilové literatury sedmdesátých a osmdesátých let“, in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 35–43
- ŠKODOVÁ, Darina – 2010 *Prozaička a esejistka Libuše Moníková* (Olomouc: FF UP) [nepublikovaná diplomová práce]
- TRENSKÝ, Pavel – 1995 *Josef Škvorecký* (Jinočany: H&H)

EDIČNÍ POZNÁMKA

Jednotlivé statí předkládaného souboru byly z valné části již publikovány v konferenčních sbornících a literárněvědných časopisech. Pro potřeby knižního vydání byly znovu přehlednuty a v některých případech pozměněny, rozšířeny či doplněny o nové teoretické úvahy.

Je exilová literatura jiná? Pokus o poetiku – původně in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)* (Praha: Akropolis – ÚČL AV ČR, 2011), s. 111–120

Recepce české exilové a nezávislé literatury v pařížské *Kultuře* – původně in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR, 2002), s. 71–81

Vyrovnání s totalitou ve vzpomínkové tvorbě exilových autorů po roce 1968 – původně in Libor Martinek (ed.): *Česká a polská emigrační literatura* (Opava: Slezská univerzita, 2002), s. 115–122

Metafora roku 1968 v exilových prózách Jiřího Klobouka a Karla Srpna – původně in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica* 5 (2007), s. 143–148

Terapie časem v tvorbě exilových spisovatelů – původně in Marie Čechová – Dobrava Moldanová – Zdenka Millerová (eds.): *Čas v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem: UJEP, 2005), s. 405–410

Kam patří dílo Milana Kundery? Nad otázkou dvojazyčnosti spisovatelových textů – původně jako „Nad otázkou dvojazyčnosti spisovatelových textů“ in Aleš Haman (ed.): *Pocta Milanu Kunderovi / Hommage à Milan Kundera* (Praha: Artes Liberales, 2009), s. 9–17

Proč se *Pulchra* nelíbila aneb není utopie jako utopie – původně in Škvorecký 80. *Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého* (Praha: Literární akademie Josefa Škvoreckého, 2005), s. 244–253

Alegorie – groteska – postmoderna. Postmoderní ráz *Mrchopěvců* Jana Křesadla – původně in Libor Pavera (ed.): *Postmodernismus v české a slovenské próze. Sborník z mezinárodní konference Opava 11.–12. září 2002* (Opava: Slezská univerzita, 2003), s. 191–197

Mezi postmoderností a pornografií – případ Jana Křesadla – původně in *Bohemica Olomouciensia* (2009), č. 2, s. 178–194

Dům Jana Křesadla jako alegorie vlasti – původně in Libor Martinek (ed.): *Dům v české a polské literatuře* (Opava: Slezská univerzita, 2009), s. 67–71

Experimenty Lubomíra Martíňka s textem a vlastní identitou – původně in Jaroslav Lipowski – Dorota Żygadlo-Czopnik (eds.): *Podzwonne dla granic* (Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2009), s. 261–267

Okrajové téma ve středu zájmu: exilové prózy Jana Pelce a Ivy Peškárkové – původně in Marie Čechová – Dobrava Moldanová (eds.): *Okraj a střed v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní vědecké konference* (Ústí nad Labem: UJEP, 2004), s. 415–423

Emigrace jako „přidaná hodnota“ na příkladu tvorby Jana Nováka a Miloše Formana – rozšířená verze příspěvku předneseného na konferenci Comenius Club, Pardubice, 13.–15. 6. 2014

Kam jsi dospěl, exulante? Problematika prostoru v tvorbě (bývalých) českých exulantů po roce 1989 – původně in *Bohemica Olomoucensia. Symposiana* (2010), č. 4, s. 49–54

O exulantech po exilu – čemu dnes slouží zkoumání exilové literatury? – původně in Zuzana Zemanová – Lenka Pořízková (eds.): *Cizinec – vyhnanec – přistěhovalec. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia Umění a kultury střední Evropy 2011* (Olomouc: UP, 2012)

ENGLISH SUMMARY

Value added by exile. Reflections on Czech Literature in Exile after 1968

Reflections on Czech literature in exile are the fruits of the author's long-time interest in this topic as a phenomenon demonstrating that a great part of Czech literature after 1945 was written by authors forbidden in their homeland and forced to live and write in exile. It is the author's opinion that such literature reflects a different experience that stems from living in-between two homelands and two cultures. The "value added", contained in the title, is meant as a balance of gains and losses of writers living in-between two countries who profit from their experience of obtaining a new identity and of confronting "the old" and "the new" homelands.

Studies contained in the collection concern different aspects of literature in exile, such as time, space and poetics of literature in exile as well as an output of individual writers. The author focuses her attention on specific aspects of works by, among others, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Lubomír Martínek, Jan Novák, Jan Křesadlo and others. In particular, Milan Kundera's bilingual output is discussed, as is the concept of utopia in Škvorecký, the controversial aspect of Křesadlo's fiction, verging on the border of high and low genres or Lubomír Martínek's conception of his own identity as expressed in his literary works.

Besides that the book includes reflections on the importance of history as a literary motif, noticeable in the works by Karel Šrpen, Jiří Klobouk and Jan Novák, as well as thoughts on the role of exile literature for contemporary readers and writers.

SEZNAM PRAMENŮ

- ka- – 1984 „Obrátky špionážní a jiné“, *Obrys* 4, č. 4, s. 22
- BALUCH, Jacek – 2001 „Předmluva“, in Hrabal, Kundera, Havel...
Antologia czeskiego esaju (Kraków: Universitas)
- BINAR, Ivan – 1987 „Poslání spisovatele v exilu“, *České slovo* 32, č. 11, s. 5
- 1988 *Kytovna umění* (Mnichov: Obrys)
- BITTMAN, Ladislav – 1981 *Špionážní oprátky* (Toronto: 68 Publishers)
- BRODSKÝ, Josef – 1970 *Řešení gama* (Toronto: 68 Publishers)
- DOČKAL, Jan – 1979 „Předmluva“, in Emma Jarošová: *Ohlasy invase v rakouském uprchlickém táboře* (New York: Hlas-Voice), s. 87–88
- DRÁBEK, Jan – 2005 *Hledání štěstí u cizáků* (Praha: Mlada fronta)
- DRESLER, Jaroslav – 1976 „Z nové české prózy“, *Národní politika* 8, č. 7, s. 3
- 1979 „Kniha o Státní bezpečnosti“, *Národní politika* 11, č. 7–8, příloha *Zvon*, s. 5
- DROZD, Miroslav – 1990 „Co v knize nebylo“, in Jaroslav Brodský: *Řešení gama* (Praha: Lidové noviny)
- DUBEN, Vojtěch N. – 1970 „Řešení gama“, *České slovo* 16, č. 10, s. 4
- FORMAN, Miloš (režie) – 1971 *Taking Off* [film]
- 1975 *Přelet nad kukaččím hnízdem* [film]
- 1977 *Vlasy* [film]
- FORMAN, Miloš – NOVÁK, Jan – 1993 *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana* (Brno: Atlantis)
- FROLÍK, Jan – 1995 „Falešná optika svazků aneb Hájek z Libočan naší doby“, *Dějiny a současnost* 15, č. 5, s. 53–54
- FROLÍK, Josef – 1979 *Špión vypovídá* (Kolín nad Rýnem: Index)
- GIEDROYC, Jerzy – 1980 „Komentarz“, *Kultura*, č. 3, s. 80
- HALOUN, Karel – MARTÍNEK, Lubomír – 2009 *Otrava krve. Elektronický rozhovor* (Praha: Revolver Revue)
- HARNÍČEK, Martin – 2002 *Sametový geroj* (Praha: Maťa)

- HARRIS, Tracy – [1996] *Hair* [online], <http://www.orlok.com/cyberbil/hair/act1.html> [přístup 24. 11. 2014]
- HEJL, Vilém – 1979 „Praga, kontrreformacja i reformacja“, *Kultura*, č. 3, s. 79–90
- 1979 „Czechoslowacka prasa emigracyjna“, *Kultura*, č. 12, s. 81–85
- HROMÁDKO, Ota – 1982 *Jak se kalila voda* (Toronto: 68 Publishers)
- JANOUGH, František – 1985 *Ne, nestěžuji si. Malá normalizační mozaika* (Kolín nad Rýnem: Index)
- JAROŠOVÁ, Emma – 1979 *Odezva invaze v rakouském uprchlickém táboře* (New York: Hlas-Voice)
- KATZ HEWETSON, Janina – 1985 „Ludzie i pojęcia. O powieściach Milana Kundery“, *Kultura*, č. 7–8, s. 177–183
- KLATOVSKÝ, Karel [= MĚŠŤAN, Antonín] – 1973 „Czeskie i slowackie nowości wydawnicze“, *Kultura*, č. 12, s. 120–125
- 1977 „Czesi i Slowacy w latach 1975–1976“, *Kultura*, č. 4, s. 127–134
- KLOBOUK, Jiří – 1979 *Návrat domů a jiné povídky* (Curych: Konfrontation AG/SA)
- KOHOUT, Pavel – 1987 *Kde je zakopán pes. Memoáromán* (Kolín nad Rýnem: Index)
- KRAJINA, Vladimír – 1978 „Ota Rambousek, Krochnu s sebou“, *České slovo* 24, č. 10, s. 5
- KRATOCHVIL, Antonín – 1976 „Svědectví z komunistického podsvětí“, *České slovo* 21, č. 6, s. 4
- KRZYŻANOWSKI, Jerzy R. – 1985 „Wielki kpiarz Josef Škvorecký“, *Kultura*, č. 4, s. 123–127
- KŘESADLO, Jan – 1985 „Interview s Janem Křesadlem. Za Západ se ptal Josef Škvorecký“, *Západ* 7, č. 5, s. 18
- 1998 *Dům. Mravoučná bajka* (Olomouc: Votobia)
- 1999 [1984] *Mrchopěvci* (Praha: Maťa)
- 2002 *Kravex5 aneb Potíže stavu beztlíže* (Olomouc: Periplum)
- 2006 *Rusticalia. Variace na cizí themata* (Praha: Jan Jandourek – Tartaros)

- 2007 *Skrytý život Cypriána Bely* (Praha: Jan Jandourek – Tartaros)
- KUNDERA, Milan – 1996 „Frankofobie existuje“, *Akord. Revue pro literaturu, umění a život* 21, č. 2, s. 74–75
- 1996 „Osvobozující exil“, *Akord. Revue pro literaturu, umění a život* 21, č. 2, s. 81–82
- 2003 [2000] *Niewiedza*, přel. Marek Bieńczyk (Warszawa: PIW)
- LEDERER, Jiří – 1983 „Współpraca czesko-polsko-słowacka“, *Kultura*, č. 5, s. 128–129
- LEWANDOWSKI, Józef – 1975 „Memorial Vaclava Havla“, *Kultura*, č. 12, s. 80–88
- LIEHM, Antonín J. – 1981 „Kulturní funkce exilu“, *Obrys* 1, č. 2, s. 2
- MARTÍNEK, Lubomír – 1992 [1986] *Linka* č. 2 (Praha: Československý spisovatel)
- 1993 [1988] *Persona non grata* (Bratislava: Fragment)
- 1994 *Mys dobré beznaděje* (Praha: Český spisovatel)
- 1994 *Nomad's Land* (Praha: Prostor)
- 2000 *Mimochodem* (Praha – Litomyšl: Paseka)
- 2002 „Mezi věrností a proměnlivostí. S Lubomírem Martínkem hovořila Dora Kaprálová“, *Literární noviny* 13, č. 8, s. 15
- 2007 *Olej do ohně* (Praha – Litomyšl: Paseka)
- MIANOWICZ, Tomasz – 1983 „Jiri Lederer“, *Kultura*, č. 12, s. 130–132
- MOC, Stanislav – 2003 *Upadlí vlastenci aneb Český wake* (Brno: Petrov)
- MULISCH, Harry – 2003 [2001] *Siegfried*, přel. Paul Vincent (London: Penguin Books)
- NOVÁK, Jan – 1992 *Milionový jeep*, přel. Jaroslav Kořán (Brno: Atlantis – Artforum)
- 2011 „Zavinil to psací stroj“, in *idem: Hic a kosa v Chicagu* (Praha: Plus), s. 230–235
- 1997 [1995] *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci* (Praha: Torst)

- ODOJEWSKI, Włodzimierz – 1984 „Jaroslav Seifert“, *Kultura*, č. 12, s. 101–105
- OPASEK, Anastáz – 1980 „Redakci došlo“, *Nový život* 32, č. 4, s. 75
- 1985 „Čtenářská anketa 1984“, *České slovo* 30, č. 2, s. 6
- PEKÁRKOVÁ, Iva – 1998 [1989] *Péra a perutě* (Praha: Maťa)
- PELC, Jan – 1996 [1985] *...a bude hůř* (Praha: Maťa)
- 2001 *...a výstupy do údolí* (Praha: Maťa)
- PELC, Oldřich – 1987 *Parašutisté v akci. Vzpomínky a úvahy* (Mnichov: Edice Národní politiky)
- RAMBOUSEK, Ota – 1978 *Krochnu s sebou* (Toronto: 68 Publishers)
- RICHTEROVÁ, Sylvie – 1991 *Slabikář otcovského jazyka* (Praha – Brno: Arkýř – Atlantis)
- ŘEHOŘ, Pavel – 1981 „Z nových knih“, *Zpravodaj* 14, č. 1, s. 31
- 1982 „Sloupek Pavla Řehoře“, *Zpravodaj* 15, č. 3, s. 30
- 1982 „Pavel Řehoř odpovídá“, *Zpravodaj* 15, č. 7–8, s. 42
- 1983 „Sloupek Pavla Řehoře“, *Zpravodaj* 16, č. 6, s. 27
- SRPEN, Karel – 1980 *Doliché záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* (Currych: Konfrontation AG/SA)
- STANĚK, Josef J. – 1976 *Potrestaní* (Mnichov: CCC Haarlem)
- STRNAD, Jaroslav – 1979 „Otázka proporce“, *Zpravodaj* 12, č. 7–8, s. 18–19
- ŠIMKOVÁ, Dagmar – 1980 *Byly jsme tam taky* (Toronto: 68 Publishers)
- ŠKVORECKÝ, Josef – 1985 „O komerčnosti“, *Obrys* 5, č. 3, s. 23
- 1989 *Příběh inženýra lidských duší: Entertejnement na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fyzlech, lásce a smrti* (Toronto: 68 Publishers)
- 2003 *Pulchra. Příběh o krásné planetě* (Brno: Petrov)
- 2003 „Vadí mi nekritický antiamerikanismus: Spisovatel Josef Škvorecký vydal Pulchru i novou detektivku“, rozhovor František Cinger, *Právo* 13, č. 242, s. 14
- TŘEŠŇÁK, Vlastimil – 1986 *Bermudský trojúhelník* (Kolín nad Rýnem: Index)

- UHDE, Milan – 1987 „Otázka talentu“, *Obrys* 7, č. 1, s. 20
- ULČ, Ota – 1982 „Z redakční pošty“, *Zpravodaj* 15, č. 7–8, s. 41
- VEJVODA, Jaroslav – 1974 *Plující andělé, letící ryby* (Toronto: 68 Publishers)
- 1977 *Osel aneb Splynutí* (Toronto: 68 Publishers)
- 1981 *Ptáci* (Toronto: 68 Publishers)
- 1986 *Zelené víno* (Toronto: 68 Publishers)
- VESELÝ, Jiří – 1971 „Boj o genia“, *Národní politika* 3, č. 1, s. 6

SEZNAM LITERATURY

- rzk- – 1987 „Spor tří doktorů o Dobro a Krásu“, *Paternoster*, č. 17, s. 61–70
- ADAMOVIČ, Ivan – 2003 „Zjevení Josefovo“, *Ikarié* 14, č. 12, s. 46
- ANUSIEWICZ, Janusz – 1992 „Potoczność jako sposób doświadczenia świata i jako postawa wobec świata“, in Janusz Anusiewicz – Franciszek Nieckula (eds.): *Język a kultura sv. 5. Potoczność w języku i kulturze* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), s. 9–20
- BAKUŁA, Bogusław – 1991 *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (Poznań: WIS)
- BALBUS, Stanisław – 1993 *Między stylami* (Kraków: Universitas)
- BAUMAN, Zygmunt – 1993 „Ponowoczesne wzorce osobowe“, *Studia Socjologiczne* 54, č. 2 (129), s. 7–31
- 2000 *Ponowoczesność jako źródło cierpień* (Warszawa: Sic!)
- 2004 „O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie“, in Wojciech Kalaga (ed.): *Dylematy wielokulturowości* (Kraków: Universitas), s. 7–18
- BEREZA, Henryk – 1971 *Prozaiczne początki* (Warszawa: Czytelnik)
- BONDY, Egon – 1985 „Když někomu přeskočilo“, *Vokno*, č. 9, s. 51–53
- CORNEJO, Renata – 2010 *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme* (Wien: Praesens)
- CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz – 1987 „Poetyka literatury emigracyjnej“, *Poezja*, č. 4–5, s. 72–86
- ČECH, Vlastimil – 2001 „Typy detabuizací a jejich funkce ve dvou románech Jana Křesadla“, *Česká literatura* 49, č. 2, s. 144–149
- ČULÍK, Jan – 1991 *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha: Trizonia)
- 1991 „Opustíš-li mne...“, *Fragment K*, č. 2, s. 149–150

- DĄBROWSKI, Mieczysław – 2001 *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interpretacji i komunikacji międzykulturowej* (Izabelin: Świat Literacki)
- DANEKOVÁ, Danuta – 1972 *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa: IBL)
- DANILEWICZ ZIELIŃSKA, Maria – 1992 *Szkice o literaturze emigracyjnej* (Wrocław: Ossolineum)
- DOROVSKÝ, Ivan – 1993 „Evropský literární proces a dvojdomost tvůrců”, in *Práce Filosofické fakulty Brněnské university. Řada literárněvědná D 40*, s. 115–132
- DZIADZIA, Bogusław – 2012 „Dylematy tzw. kultury uczestnictwa”, *Media i Społeczeństwo: medioznawstwo, komunikologia, semiologia, socjologia mediów*, č. 2, s. 101–113
- EXNER, Milan – 1991 „Skrytý a odkrytý prostor české prózy”, *Tvar 2*, č. 15, s. 15
- 1993 „Mistr pera Jiří Klobouk”, *Tvar 4*, č. 19, s. 11
- FOKKEMA, Douwe – 1994 [1984] *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, přel. Halina Janaszek-Ivaničková (Warszawa: Instytut Kultury)
- GIZELLA, Jerzy – 2003 „Lekcja psychologii profesora Kundery”, *Przegląd Polski*, 28. 11. 2003, s. 8
- GŁOWIŃSKI, Michał – 1973 *Gry powieściowe* (Warszawa: PWN)
- 1992 „Poetyka a socjolingwistyka”, in *idem: Poetyka i okolice* (Warszawa: PWN), s. 47–68
- GRYGAR, Mojmir – 1988 „Proměny spisovatele v exilu”, *Listy*, č. 3, s. 95–99
- HÁJKOVÁ, Ludmila – 1991 „...a bude hůř?”, *Iniciály*, č. 23–24, s. 8–9
- HAMAN, Aleš – 2003 „Klasikova temná hříčka situovaná do druhé poloviny třetího tisíciletí”, *Lidové noviny* 16, č. 219, s. 29
- HANUŠKA, Petr – 1996 „Vzájemná korespondence Jana Křesadla a Josefa Škvoreckého”, *Česká literatura* 44, č. 6, s. 625–634
- 1998 „Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla”, *Tvar 9*, č. 4, s. 1+4
- HAVEL, Václav – 1992 „Dvě poznámky k Miliónovému jeepu

- Jana Nováka", in Jan Novák: *Miliónový jeep*, přel. Jaroslav Kořán (Brno: Atlantis – Artforum), s. 206–207
- 1993 „Moc bezmocných“, in *idem: O lidskou identitu. Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, eds. Vilém Prečan – Alexander Tomský (Praha: Rozmluvy), s. 55–133
- HODROVÁ, Daniela – 1987 „Utopie“, in Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů* (Praha: Československý spisovatel), s. 80–104
- 2006 „Text-proud a text-tkaný – ‚herakleitos‘ a ‚arachné‘“, *Česká literatura* 54, č. 2–3, s. 160–174
- HOFFMANOVÁ, Eva – 1990 *Lost in Translation. Life in a New Language* (London: Penguin)
- 1999 „The New Nomads“, in Adré Aciman (ed.): *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss* (New York: The New Press), s. 35–63
- HOLÝ, Ladislav – 1996 *The Little Czech and the Great Czech Nation: National Identity and the Post-Communist Transformation of Society* (Cambridge: Cambridge University Press)
- HOUDEK, Jarda – 2003 „Josef Škvorecký, Pulchra“, *Neviditelný pes* [online], 17. 9. 2003 [přístup 20. 11. 2014], http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/scifi//clanky/32817_0_0_0.html
- HRBATA, Zdeněk – 2001 „Cesty“, in Vladimír Svatoň – Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50
- HUTCHEON, Linda – 2007 *Historia parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, přel. Agnieszka Wojtanowska – Witold Wojtowicz (Wrocław: Atut)
- CHVATÍK, Květoslav – 1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina – 1996 *Od modernizmu do postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
- 2002 *Nowa twarz postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

- JANOUEŠEK, Pavel (ed.) – 2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. Díl 4.* (Praha: Academia)
- JAUSS, Hans Robert – 1999 [1967] *Historia literatury jako provokacja*, přel. Malgorzata Lukasiewicz (Warszawa: Instytut Badań Literackich)
- JENNINGS, Lee Gordon – 1979 „Termin groteska“, přel. Maria Bożenna Fedowicz, *Pamiętnik Literacki* 70, s. 4, s. 303–318
- JIROUS, Ivan Martin – 1987 „Lžeš. Lžeš tak hnusně a nepřirozeně, že jsem z toho vystřízlivěl“, *Paternoster*, č. 17, s. 88–97
- 2009 „Zpráva o třetím hudebním obrození“, in Martin Machovec (ed.): *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 7–37
- JUNG, Carl Gustav – 1993 *Mandala. Symbolika czlowieka doskonalego*, přel. Magnus Starski (Poznań: Brama)
- JUNGSMANN, Milan – 1985 „Bída romantického vzdoru“, *Obrys* 5, č. 4, s. 14–16
- 1995 „Ironikovy parabolické texty“, *Literární noviny* 6, č. 9, s. 6
- KABELA, Mirek – 2000 „Psychické problémy migrantů“, in Karel Hrubý – Stanislav Brouček (eds.): *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století. Sympozium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích Čechů k domovu. 29.–30. června 1998* (Praha: Karolinum), s. 112–123
- KATAFIASZ, Olga – 2005 „Kontestacja w kinie“, in Joanna Wojnicka – Olga Katafiasz: *Słownik wiedzy o filmie* (Warszawa: PWN), s. 156–157
- KĘPIŃSKI, Antoni – 1987 *Lęk* (Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich)
- KOSKOVÁ, Helena – 1998 *Milan Kundera* (Jinočany: H&H)
- 2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)
- KOSOWSKA, Ewa – JAWORSKI, Eugeniusz – 2004 „Mitologie drugiego obiegu“, in Libor Martinek – Martin Tichý (eds.): *Česká a polská samizdatová literatura / Czeska i polska literatura drugiego obiegu* (Opava: Slezská univerzita), s. 160–169

- KOŠNAROVÁ, Veronika – 2013 *Ztracen v dějinách. Spisovatel Jan M. Kolár* (Praha: Academia)
- KOWALSKA-PASZT, Izabela – 1997 „Aleksander Solženicyn w opinii Kultury paryskiej“, in *Aleksander Solženicyn i Polska* (Poznań: Wydawnictwo UAM), s. 134–143
- KRÁL, Petr – 1990 „Prózy Lubomíra Martínka“, *Literární noviny* 1, č. 9, s. 10
- KRISTEVA, Julia – 1990 [1988] *Fremde sind wir uns selbst*, přel. Xenia Rajewsky (Frankfurt am Main: Suhrkamp)
- KROUTVOR, Josef – 1990 *Potíže s dějinami. Eseje* (Praha: Prostor)
- KUPCOVÁ, Helena – 1999 „Causa Jan Křesadlo“, *Reflex* 10, č. 16, s. 66–68
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava – 2000 „J. Pelc, ...a bude hůř“, in Aleš Haman – Bohumil Jirásek – Ladislava Lederbuchová – Jiří Staněk – Viktor Viktora: *Literatura v diskusi* (Jinočany: H&H), s. 97–100
- LIEHM, Antonín J. – 1993 *Příběhy Miloše Formana* (Praha: Mladá fronta)
- 1995 „Diskuse“, in František Kautman (ed.): *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech* (Praha: Obec spisovatelů), s. 197–175
- 2002 *Minulost v přítomnosti* (Brno: Host)
- LINHARTOVÁ, Věra – 1998 „Za ontologii exilu“, *Literární noviny* 9, č. 49 (9. 12. 1998), s. 1+5
- LURKER, Manfred – 1994 *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, přel. Ryszard Wojnakowski (Kraków: Znak)
- MACHALA, Lubomír – 2006 „Kunderovské stopy a ohlasy v současné české próze“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Svazek 1)* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 520–531
- MAREŠ, Petr – 2001 „Vícejazyčné texty Jana Křesadla“, in Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí I.–II. Pří-*

- spěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Praha: ÚČL AV ČR), s. 709–718
- McHALE, Brian – 2012 [1987] *Powieść postmodernistyczna*, přel. Maciej Plaza (Kraków: WUJ)
- MEADOVÁ, Margaret – 2000 *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, přel. Jacek Holówka (Warszawa: PIW)
- MERHAUT, Luboš – 1993 „Linka č. 2”, *Literární noviny* 4, č. 2, s. 6
- MĚŠŤAN, Antonín – 2002 „Lesk a bída české exilové literatury sedmdesátých a osmdesátých let”, in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 35–43
- MIKUŁOWSKI POMORSKI, Jerzy – 1999 *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej)
- MOSTWINOVÁ, Danuta – 1985 *Trzecia wartość* (Lublin: KUL)
- MOŽEJKO, Edward – 2000 „Problematyka slowiańska na lamach paryskiej ‚Kultury‘: pierwsze dziesięciolecie 1947–1957”, in Barbara Czapik-Lityńska – Zdzisław Darasz (eds.): *Studia z historii i literatury Słowian* (Katowice: Wydawnictwo UŚ), s. 47–59
- NEJEDLÝ, Jan – 2006 „Řízná kořalice v přišetí maštale”, *Lidové noviny* 19, č. 274 (25. 11. 2006), s. 6
- NOVOTNÝ, Vladimír – 2002 *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí* (Praha: Cherm)
- 2002 „Potíže se spisovatelskou beztíží”, *Dobrá adresa* 3, č. 12, s. 22–24
- 2006 „Jan Křesadlo a literatura v likvidaci”, in *Literatura určená k likvidaci III. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 7.–8. listopadu 2006* (Praha: Obec spisovatelů), s. 55–63
- NYCZ, Ryszard – 1996 *Sylwy współczesne* (Kraków: Universitas)

- ONIMUS, Jean – 1979 „Groteskowność a doświadczenie świadomości“, přel. Krystyna Palicka, *Pamiętnik Literacki* 70, č. 4, s. 319–327
- OUŘEDNÍK, Patrik – 2010 *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Pokus o vymezení jednoho žánru* (Praha: Torst)
- OSTROWSKI, Witold – 1954 „Wprowadzenie do „Utopii“, in Tomasz Morus: *Utopia*, přel. Kazimierz Abgarowicz (Warszawa: PAX), s. 170–207
- PAGI – 2003 „Josef Škvorecký, Pulchra. Příběh o krásné planetě“, *Neviditelný pes* [online], 23. 9. 2003 [přístup 20. 11. 2014], http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/scifi//clanky/32905_0_0_0.html
- PAPOUŠEK, Vladimír – 2002 „Exil jako možnost a jako obrana. Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let“, in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 43–52
- PEŇÁS, Jiří – 2007 „Pornofaustiáda jako důkaz Boha. Loučení s Janem Křesadlem, nyní prý už definitivní“, *Týden* 14, č. 42, s. 92
- PETRŮ, Eduard – 1997 „Komenský a absence utopie v českých zemích“, in Barbara Czapik-Lityńska (ed.): *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian. Tom 2. Z przemian świadomości utopijnej w procesie historycznoliterackim* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 62–73
- PILAŘ, Martin – 2008 *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity)
- POKORNÝ, Milan – 1993 „Rádio je ostrov naděje. Rozhovor s Jiřím Kloboukem“, *Tvar* 4, č. 22, s. 6
- POSLEDNÍ, Petr – 1998 *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (Praha: ÚČL AV ČR)
- RAYHELDZ, J. R. – 1970 *The Language of Bilingual Community* (Mouton: The Hague)
- RICOEUR, Paul – 2003 [1990] *O sobie samym jako innym*, přel. Bogdan Chelstowski (Warszawa: PWN)

- RICHTEROVÁ, Sylvie – 2004 *Místo domova* (Brno: Host)
- ŘEZNÍČEK, Ivo – 1986 „Jan Křesadlo: Mrchopěvci“, *Svědectví* 20, č. 77, s. 182–183
- SAYERSOVÁ, Dorothy L. – 1975 „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych“, přel. Piotr Graff, *Pamiętnik Literacki* 70, č. 3, s. 328–342
- SCARPETTA, Guy – 1996 *L'âge d'or du roman* (Paris: Grasset)
- SHERRIL, Rowland A. – 2000 *Road-Book America. Contemporary Culture and the New Picaresque* (Illinois: University of Illinois)
- SCHNEIDER, Jan et al. – 1991 *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu* (Olomouc: Hanácké noviny), s. 92
- SIMON, John – 1971 „Forman Against Man“, *The New Leader* 54, č. 9 (3. 5. 1971), s. 26
- SLEZKINE, Yuri – 2006 [2004] *Wiek Żydów*, přel. Sergiusz Kowalski (Warszawa: Media Lazar)
- SŁAWIŃSKI, Janusz (ed.) – 1988 *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Ossolineum)
- STANĚK, Jiří – 2000 „Několik podob emigrace v české próze devadesátých let“, in Michal Jareš (ed.): *Deset let poté... Česká a slovenská literatura po roce 1989* (Praha – Opava: ÚČL AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity), s. 135–141
- STOLZ-HLADKÁ, Zuzana – 1996 „Smrt Medúzy. O autorské identitě v textech Sylvie Richterové“, *Tvar* 7, č. 21, s. 14–15
- SUCHANEK, Lucjan – 2001 *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa* (Kraków: Wydawnictwo UJ)
- SVITÁK, Ivan – 1985 „Šmejď z andrgraundu“, *Právo lidu* 88, č. 4, s. 5
- SZACKI, Jerzy – 1980 *Spotkania z utopią* (Warszawa: PWN)
- ŠKODOVÁ, Darina – 2010 *Prozaička a esejistka Libuše Moníková* (Olomouc: FF UP) [nepublikovaná diplomová práce]
- ŠRÁMEK, Petr – 1996 „Traktát rozdrčený vlastní váhou“, *Literární noviny* 7, č. 23, s. 7
- ŠTOLBA, Jan – 2007 „Povídky z přístavu“, *A2* 3, č. 37, <http://>

- www.advojka.cz/archiv/2007/37/povidky-z-pristavu [přístup 24. 11. 2014]
- TRENSKÝ, Pavel – 1995 *Josef Škvorecký* (Jinočany: H&H)
- TRZCIŃSKI, Łukasz – 1986 *Mandala* (Kraków: Drukarnia Wydawnicza)
- TRZYNADŁOWSKI, Jerzy – 1977 *Male formy literackie* (Wrocław: Ossolineum)
- URBANOVÁ, Svatava – 2002 „Tęsknota jako pamięć ojczyzny (recepce twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej nauce, krytyce literackiej i publicystyce)”, *Bohemistyka* 2, č. 1, s. 7–23
- VAŠÁK, Pavel – 1981 „Pojem národní literatury”, *Česká literatura* 29, č. 5, s. 445–462
- VEJVODA, Jaroslav – 1991 „Lidé jako ryby a ptáci. S Jaroslavem Vejvodou o emigraci, knihách a morálce hovořil Jiří Rul’f”, *Lidové noviny* 4, 15. 5. 1991, s. 8
- VORÁČ, Jiří – 2004 *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1969* (Brno: Host)
- WEINREICH, Uriel – 1970 *Languages in Contact: Findings and Problems* (Mouton: The Hague)
- WITTLIN, Józef – 1963 „Blaski i nędze wygnania”, in *idem: Orfeusz w piekle XX wieku* (Paris: Instytut Literacki), s. 120–155
2000 *Orfeusz w piekle XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- WYSKIEL, Wojciech – 1985 „Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja”, in Tadeusz Bujnicki – Wojciech Wysocki: *Pisarz na obczyźnie* (Wrocław: Ossolineum), s. 9–26
1993 *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie* (Kraków: KAW)
- Z. Č. – 1972 „Úzkostné sny o návratu (Stručná zpráva o větších pracích)”, *Zpravodaj*, č. 9–10, s. 14
- ZAGAJEWSKI, Adam – 2003 *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5)
- ZALESKI, Marek – 1996 *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: IBL)

- ZANNELOVÁ, Natalie – 1996 „Motiv návratu u Sylvie Richtero-
vé“, *Česká literatura* 44, č. 1, s. 66–78
- ZAREK, Józef – 2009 „Dylematy Kundery. Wywiad Łukasza
Grzesiczaka z dr hab. Józefem Zarkiem“, *Dziennik Zachodni*,
č. 81, s. 13–14
- ZGORZELSKI, Andrzej – 1980 *Fantastyka. Utopia. Science fiction.*
Ze studiów nad rozwojem gatunków (Warszawa: PWN)
- ZIELIŃSKA, Dorota – 1988 „Forman znany i nieznany“, *Iluzjon*,
č. 1, s. 195–210
- ZIMMERMAN, P. D. – 1970 „The Czechs in Exile“, *Newsweek*, č. 4,
s. 70
- ZIOMEK, Jerzy – 1974 „Obscenum, pornografia, środki prze-
kazu“, in Stefan Żółkiewski – Maryla Hopfinger – Kamila
Rudzińska (eds.): *Spoleczne funkcje tekstów literackich i pa-
raliterackich* (Warszawa: Wydawnictwo PWN), s. 59–75
1990 *Retoryka opisowa* (Wrocław: Ossolineum)

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Adamovič Ivan 76, 82
Andropov Jurij Vladimirovič 40
Anusiewicz Janusz 135, 140
Ashby Hal 151
Baarová Lída 34
Bakuła Bogusław 61, 64
Balbus Stanisław 53–55, 88, 92
Baluch Jacek 31
Barańczak Stanisław 169
Bataille Georges 95
Bauman Zygmunt 19, 21, 120–122,
125, 156, 173, 174
Běhounek Kamil 34
Beneš Edvard 33
Beneš Jan 15, 18
Bereza Henryk 129, 140
Bieńczyk Marek 71
Binar Ivan 14, 18, 33, 42, 58–61, 64,
155, 166–168, 174
Bittman Ladislav 39, 40, 42
Blažek Vratislav 28
Böll Heinrich 155
Bondy Egon 99, 102, 130, 141
Bradbury Ray 80
Brodskij Josif 68
Brodský Jaroslav 14, 16, 34–37, 42,
167
Broch Hermann 139
Carr David 58
Carrière Jean-Claude 147
Cimino Michael 151
Cinger František 77
Conrad Joseph 68
Coppola Francis Ford 151
Cornejo Renata 166, 174
Cortázar Julio 124
Czaplewicz Eugeniusz 13, 17, 21,
156, 159, 163
Čapek Karel 52–54, 76
Čech Vlastimil 91, 92
Čep Jan 14
Černý Bruno 35
Černý Václav 37, 40
Čulík Jan 58, 64, 84, 92, 107, 116,
131, 144, 152
Dąbrowski Mieczysław 17, 21
Daneková Danuta 88, 92
Danilewicz Zielińska Maria 24, 32
David William 148
Deleuze Gilles 122, 123
DeMott Benjamin 148
Diderot Denis 130
Dočkálek Jan 41, 42
Dorovský Ivan 68, 72
Dostojevskij Fjodor Michajlovič 49,
130
Drábek Jan 157, 162, 165
Dresler Jaroslav 35, 39, 42
Drozd Miroslav 35, 42
Duben Vojtěch N. 37, 42
Dudziński Andrzej 169
Dziadzia Bogusław 11
Eliade Mircea 17
Exner Milan 50, 55
Faulkner William 143
Filip Ota 21, 28, 68, 168
Flaubert Gustav 130
Fokkema Douwe 91, 92
Forman Miloš 143, 146–152
Freud Sigmund 98

- Frolík Josef 39, 40, 42
 Frolík Jan 39, 42
 Fučík Bedřich 33
 Geremek Bogusław 132, 133
 Giddens Anthony 57, 58
 Giedroyc Jerzy 23, 24–26, 31
 Giergielová Sabina 18
 Gizella Jerzy 161, 163
 Glowacki Janusz 169
 Glowiński Michał 134, 135, 139, 141
 Gogol Nikolaj Vasiljevič 49, 148
 Gombrowicz Witold 23, 30, 69
 Gončarov Ivan 130
 Gruntorád Jiří 166
 Gruša Jiří 102, 155
 Grygar Mojmír 70, 73
 Guar John 147
 Guattari Félix 122, 123
 Hájková Ludmila 133, 141
 Haloun Karel 160, 162
 Haman Aleš 79, 82, 89, 91
 Hanuška Petr 83–85, 92, 97, 105
 Harníček Martin 15, 99, 157, 162
 Havel Václav 25, 27, 31, 111, 114, 145, 152
 Heinlein Robert 79
 Hejl Vilém 14, 26, 29, 31, 32
 Herling-Grudziński Gustaw 23
 Hodrová Daniela 62, 65, 76, 77, 82, 87, 92, 123–126
 Hoffmanová Eva 10, 11, 20, 22, 68
 Hollandová Agnieszka 25
 Holý Ladislav 112, 114
 Hostovský Egon 14, 28, 33, 58, 83
 Houdek Jarda 76, 80, 82
 Hrabal Bohumil 143
 Hrbata Zdeněk 19, 22, 118, 119, 126, 131, 136, 137, 141, 160, 163
 Hromádka Ota 16, 37, 38, 42
 Husák Gustáv 25
 Hutcheonová Linda 98, 99, 105
 Hynek z Poděbrad 95
 Chvatík Květoslav 69, 73
 Janaszek-Ivaničková Halina 53, 55, 62, 65
 Janouch František 15, 38, 41, 42
 Janoušek Pavel 174
 Jarošová Emma 41, 42
 Jauss Hans Robert 168, 174, 175
 Jaworski Eugeniusz 57, 65
 Jennings Lee Byron 85, 87, 88, 92
 Jindřich VIII. 78
 Jirous Ivan Martin 128, 141, 151, 152
 Joyce James 57, 95
 Jung Carl Gustav 20, 62, 63, 65
 Jungmann Milan 50, 55, 129, 131, 139, 141
 Kabela Mirek 115, 116, 126
 Kafka Franz 59
 Katafiaszová Olga 151, 152
 Katz Hewetson Janina 30, 32
 Kępiński Antoni 48, 55
 Kerouac Jack 131
 Kesey Ken 149
 Klein John 147
 Klíma Ladislav 90
 Klobouk Jiří 45–51, 54, 55
 Kohout Jára 34
 Kohout Pavel 15, 16, 38, 39, 42, 91, 155, 168
 Kolár Jan M. 166
 Kolář Jiří 33
 Komárek Stanislav 162
 Komenský Jan Amos 35, 138
 Konůpek Michael 165
 Kořán Jaroslav 144
 Kosiński Jerzy 116

- Kosková Helena 18, 20, 22, 69, 70,
 73, 78–80, 82, 170
 Kosowska Ewa 57, 65
 Košnarová Veronika 166, 175
 Kotrlá Eva 102
 Kowalska-Paszť Izabela 24, 32
 Krajina Vladimír 36, 42
 Král Petr 31, 124, 126
 Krasiński Jerzy 23
 Kratochvíl Antonín 36, 42
 Kratochvíl Jiří 69
 Kristeva Julia 19, 20, 22
 Kroutvor Josef 45, 55
 Krzyżanowski Jerzy 30, 32
 Křesadlo Jan 15, 17, 21, 83–92, 95–104,
 107–114, 155, 157, 158, 163
 Kundera Milan 9, 15, 16, 21, 28, 30,
 31, 41, 49, 52, 58, 67–72, 90, 91,
 99, 101, 102, 104, 122, 130, 155,
 161, 163, 168, 170
 Kupcová Helena 100–102, 105
 Laub Gabriel 68
 Lederbuchová Ladislava 134, 141
 Lederer Jiří 29, 30, 32
 Le Grand Eva 69, 71
 Lewandowski Józef 25, 32
 Liehm Antonín J. 38, 43, 90, 92, 140,
 141, 149, 151, 153
 Limonov Eduard 132
 Linhartová Věra 13, 14, 22, 58, 68,
 69, 71, 115, 116, 126, 155
 Lovecraft Howard Phillips 80
 Ludvík XIV. 67
 Lurker Manfred 108, 114
 Lustig Arnošt 28, 99
 Machala Lubomír 71, 73
 Mandlová Adina 34
 Mandys Pavel 108
 Mareš Petr 88, 92, 96, 100, 105
 Márquez Gabriel García 57
 Martin Rudolf 146
 Martínek Lubomír 19, 21, 115–125,
 157, 159–163, 173
 Mašínová Barbora 146
 Mašínová Zdena 146
 McHale Brian 91, 93, 95, 105
 Meadová Margaret 116, 171, 175
 Melucciová Giulia 122
 Merhaut Luboš 123, 126
 Měšťan Antonín (Karel Klatovský)
 28, 29, 31, 32, 165, 175
 Mianowicz Tomasz 30, 32
 Mickiewicz Adam 23
 Mierzyńska Zofia 169
 Michal Karel 115
 Michnik Stefan 26, 27, 31
 Mikułowski Pomorski Jerzy 115,
 126
 Miller Henry 95
 Miłosz Czesław 23
 Moc Stanislav 15, 18, 157, 163
 Moníková Libuše 15, 21, 68, 167
 Moravec František 33
 Moravec Laco 25
 More Thomas 77, 78
 Mostwinová Danuta 9, 11
 Moteigne Michel de
 Mozejko Edward 24, 31, 32
 Mrožek Sławomir 30
 Mulisch Harry 72
 Nabokov Vladimir 68, 116
 Neff Ondřej 81
 Nejedlý Jan 103, 105
 Nezval Vítězslav 90
 Němeček Zdeněk 14, 58
 Nietzsche Friedrich 89, 90
 Nicholson Jack 148
 Nikitorowicz Jerzy 134

- Novák Jan 15, 18, 20, 21, 99, 107,
143–146, 150, 152, 155, 157, 162,
163, 168, 169
- Nováková Helena 14
- Nováková Teréza 103
- Novotný Vladimír 89, 93, 100, 105,
122, 126
- Nowakowski Marek 128
- Nycz Ryszard 59–62, 65
- Odojewski Włodzimierz 30, 32
- Ondříček Miroslav 147
- Onimus Jean 87, 93
- Opasek Anastáz 36–38, 43
- Orwell George 149
- Ostrowski Witold 78, 82
- Ouředník Patrik 78, 82, 162
pá 75, 76, 82
- Pachman Luděk 38, 39
- Papoušek Vladimír 14, 17, 22, 58,
70, 73
- Pascal Blaise 67
- Passer Ivan 149
- Pasolini Pier Paolo 95
- Patočka Jan 111
- Pędzioł Aureliusz M. 26, 27
- Pekárková Iva 15, 16, 102, 123, 127,
128, 135–140
- Pelc Jan 15, 102, 123, 127–130,
132–136, 139, 140, 155, 157–159,
163
- Pelc Oldřich 41, 43
- Peňás Jiří 102, 105
- Petrů Eduard 81, 82
- Picard Max 161
- Pilař Martin 101, 143, 153
- Pithart Petr 45
- Platón 77
- Poe Edgar Allan 80
- Pokorný Milan 45, 55
- Poslední Petr 61, 65
- Pravda Jiří 34
- Prečan Vilém 29, 30
- Proust Marcel 57
- Rad James 151
- Ragnih Gerome 151
- Rambousek Ota 16, 36, 37, 43, 146
- Rayheldz J. R. 144, 153
- Reimanová Nataša 165
- Ricoeur Paul 61, 62, 65
- Richterová Sylvie 20, 21, 31, 58,
61–64, 71–73, 157
- Rosnerová Katarzyna 57, 58
- Roswitha 102, 103
- Roth Philip 146
- Řehoř Pavel 36, 37, 40, 43
- Řezníček Ivo 83, 93, 97, 105
- Salivarová Zdena 9, 14, 18, 28, 90,
91, 99
- Sayersová Dorothy L. 84, 93
- Scarpetta Guy 69, 73
- Seifert Jaroslav 30
- Sherril Rowland A. 131, 138, 141
- Schneider Jan 90, 93
- Simon John 148, 153
- Ślawiński Janusz 107, 114
- Slezkine Yuri 10, 11
- Słowacki Juliusz 23
- Smithová Zdena 174
- Solženicyn Alexandr 16, 34, 40,
123, 167
- Součková Milada 14, 58
- Spielberg Steven 80
- Srpen Karel (Karel Jánský) 17, 45,
51–55
- Stachová Helena 25
- Stalin Josif Vissarionovič 87
- Staněk Jiří 139, 141
- Staněk Josef J. 16, 35, 43

- Stašek Antal 103
 Steinbeck John 143
 Sterne Laurence 91
 Stolz-Hladká Zuzana 63, 65
 Stone Oliver 151
 Strnad Jaroslav 39, 40, 43
 Suchanek Lucjan 132, 141
 Světlá Karolína 103
 Sviták Ivan 127, 128, 141
 Svoboda Jan 16
 Szacki Jerzy 133, 141
 Szwedowicz Karol 26
 Šik Ota 33
 Šimková Dagmar 16, 36, 37, 43
 Škodová Darina 167, 168, 175
 Škvorecký Josef 9, 15, 18, 20, 28,
 30, 31, 37, 41, 43, 58, 75–81,
 83–85, 89, 99, 108, 143, 155,
 157, 168–170, 172, 174
 Šrámek Petr 124, 126
 Štolba Jan 117, 126
 Štrougal Lubomír 110
 Švehla František 35
 Táborský Eduard 33
 Tatarka Dominik 102
 Terentio 103
 Tigrid Pavel 16, 25, 26
 Tomský Alexandr 26, 27
 Traxler Jiří 34
 Trenský Pavel 172, 175
 Trier Lars von 95
 Trzciński Łukasz 63, 65
 Trzynadlowski Jerzy 110, 114
 Třešňák Vlastimil 19–21, 123, 155
 Uhde Milan 38, 43
 Ulč Ota 16, 20, 40, 43, 169
 Urbanová Svatava 15, 22, 161, 163
 Vaculík Ludvík 25–27, 31
 Válek Jaroslav 34
 Vančura Jiří 45
 Vašák Pavel 68, 73
 Vejvoda Jaroslav 18, 20, 21, 28,
 155, 156, 163, 170–172, 174
 Veselý Jiří 35, 43
 Voráč Jiří 147, 149, 151, 153
 Wańkowicz Melchior 23
 Weinreich Uriel 144, 153
 Weller Michael 150
 Wilde Oscar 95
 Wittlin Józef 17, 22, 116, 117, 126,
 156, 163
 Wykiel Wojciech 14, 22, 116, 126
 Zagajewski Adam 67, 68, 70, 73
 Zach Aleš 51
 Zaleski Marek 58, 65
 Zannelová Natalie 63, 65
 Zarek Józef 161, 163
 Zgorzelski Andrzej 77, 79, 82
 Zielińska Dorota 150, 153
 Zimmerman P. D. 152, 153
 Ziomek Jerzy 85, 93, 97, 103, 105
 Železný Ivo 112

PŘIDANÁ HODNOTA EXILU

Joanna Czaplińska

Úvahy o české exilové literatuře po roce 1968

Vydalo Nakladatelství Academia,
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

a

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích v edici Episteme,
Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

Obálku a grafickou úpravu navrhla Radka Folprechtová
Odpovědní redaktoři Zdeněk Brdek, Michaela Procházková
Technická redaktorka Monika Chomiaková

Vydání 1., Praha – České Budějovice 2014
Ediční číslo 11787

Sazba Vladimír Fára
Tisk Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 1828/2, 737 01 Český Těšín

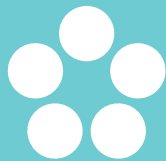
ISBN 978-80-200-2483-1 (Academia)
ISBN 978-80-7394-491-9 (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com
www.eknihy.academia.cz



Joanna Czaplińska

je polská bohemistka, vystudovala bohemistiku na Slezské univerzitě v Katovicích. Delší dobu působila na Štětínské univerzitě, od roku 2007 na Opolské univerzitě, kde přednáší českou literaturu a vede katedru západo- a jihoslovanské filologie. Ve středu jejích zájmů se nachází poválečná a nejnovější česká literatura. Je autorkou četných článků a dvou monografií: *Tożsamość banity. Problematyka auto-identyfikacji w „młodej” czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku* (Identita vyhnance. Problematika autoidentifikace v „mladé” české exilové próze po roce 1968, Štětín 2006) a *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa* (Dědictví robota. Současná česká vědeckofantastická literatura, Štětín 2001). Tyto monografie také charakterizují její badatelské zájmy. Rovněž působí jako vědecká redaktorka časopisu *Studia Slavica* a členka redakční rady časopisu *Česká literatura*.



Soubor úvah *Přidaná hodnota exilu* je věnován české exilové literatuře po roce 1968. Autorka se v reflexích zaměřuje jak na všeobecné otázky týkající se exilové literatury, např. poetiku, prostor a čas, tak na díla jednotlivých spisovatelů působících mimo vlast a na různé aspekty jejich tvorby. Věnuje se zejména exilové tvorbě Milana Kundery, Josefa Škvoreckého, Jana Křesadla, Lubomíra Martínka, Karla Šrpna, Jiřího Klobouka a Jana Nováka. Zamýšlí se také nad významem exilové literatury pro dnešního čtenáře.

ISBN 978-80-200-2483-1



9 788020 024831