

Transfery recepce

Česká literatura
ve světě a světová
literatura v Česku
v období 1989–2020



NAKLADATELSTVÍ
Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích



Michal Bauer

Veronika Černíková

Kateřina Drsková

Veronika Faktorová

Vera Kaplická Yakimova

Kateřina Kovářová

Ladislav Nagy

David Skalický

Transfery recepce

**Česká literatura ve světě
a světová literatura v Česku
v období 1989–2020**



KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Bauer, Michal, 1966-

Transfery recepcce : česká literatura ve světě a světová literatura v Česku v období 1989-2020 / Michal Bauer, Veronika Černíková, Kateřina Drsková, Veronika Faktorová, Vera Kaplická Yakimova, Kateřina Kovářová, Ladislav Nagy, David Skalický. -- Vydání první. -- V Českých Budějovicích : Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2022. -- 1 online zdroj
Anglické resumé

Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7394-945-7 (online ; pdf)

* 821.162.3 * 821(100) * 316.77:82 * 81'255.4 * 791=025 * 316.72/75 * 316.72/73 * 82.07 * (1-87) * (437.3) * (048.8:082)

– 1989-2020

– česká literatura -- zahraničí -- od 1989

– světová literatura -- Česko -- od 1989

– literární komunikace

– literární překlady -- kulturní aspekty

– filmové adaptace -- kulturní aspekty

– dialog kultur

– interpretace a přijetí literárního díla

– kolektivní monografie

82 - Literatura. Literární život [11]

Publikace vznikla v rámci projektu NAKI II DG18P020VV036 „Česká literatura ve světě a světová literatura v Čechách v letech 1989–2020“.

Recenzovaly: doc. Mgr. Václava Bakešová, Ph.D.

Mgr. Františka Schormová, Ph.D.

© Michal Bauer, Veronika Černíková, Kateřina Drsková, Veronika Faktorová, Vera Kaplická Yakimova, Kateřina Kovářová, Ladislav Nagy, David Skalický

© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2022

ISBN 978-80-7394-942-6

ISBN 978-80-7394-945-7 (PDF)

9	Úvod
13	Překladatel jako mediátor kulturního transferu Vera Kaplická Yakimova
43	Překlady z anglicky psané literatury v posledních třiceti letech: kanonické transformace Ladislav Nagy
59	Americká literatura v Česku od roku 1989: autoři, autorky a témata rezonující v českém prostředí Kateřina Kovářová
95	Tschechische Bibliothek: německý pokus o rekonfiguraci českého literárního kánonu a jeho reflexe Veronika Faktorová
137	Transfer orálnosti ve frankofonních literaturách Veronika Černíková
177	Literární a kulturní periodika jako jeden z vektorů recepce zahraničních literatur: tvorba francouzských surrealistů v revui <i>Analogon</i> po roce 1990 Kateřina Drsková
195	Role paratextu David Skalický
231	Zahraniční filmové interpretace povídky Milana Kundery „Falešný autostop“ Michal Bauer
291	Literatura
310	Jmenný rejstřík
328	Summary

Úvod

Literatura je specifickou jazykovou komunikací; pro svou existenci tak předpokládá nejen někoho, kdo ji tvoří, ale také někoho, kdo vytvořené dílo čte. Máme potřebu připomenout tuto samozřejmou skutečnost proto, že se velmi často ze způsobu, jakým mluvíme a píšeme o literatuře, její komunikativní podoba – předpokládající podle Jakobsonova klasického modelu mluvčího i adresáta, sdělení i kód, kontext i kontakt – vytrácí: pozornost literární vědy je zpravidla soustředěna na literární texty, které jsou analyzovány, interpretovány a hodnoceny, a na genetický kontext, tj. dobové literární a mimoliterární okolnosti podstatné pro jejich vznik a proměny literárního diskursu. Recepce, tedy tím, zda tyto texty někdo četl a jakým způsobem je četl a hodnotil, se i přes významný vliv recepční teorie literární věda zabývá už podstatně méně. Podmínky možnosti recepce, tedy zda čtenáři a čtenářky,* dílo vůbec číst mohli a v jaké podobě bylo vydáváno a zprostředkováváno, pak tematizuje spíše výjimečně. Bylo dílo vůbec veřejně publikováno? Smělo být i později vydáváno a půjčováno ve veřejných knihovnách? Dočkalo se překladu? Je zjevné, že právě existence překladu je pro širší recepci literárního díla – pro jeho život – v cizím jazykovém prostředí klíčová.

V době, kdy stovky milionů lidí denně používají online překladače, jako je Google Translate, Microsoft Translator či DeepL, by se mohlo zdát, že překlad již není žádný problém. Jedná se o rychlé nástroje, které jsou komukoliv s internetovým připojením volně k dispozici a které jsou po mnoha letech vývoje dobře použitelné nejen při jednoduché komunikaci na dovolené v zahraničí, ale i pro automatický překlad jednodušších textů či orientaci v textech složitějších. Ve srovnání s těmito nástroji se tradiční způsob „lidského“ překladu zdá být zoufale pomalý, neefektivní, staromilský. Faktem však zůstává, že ani dnes se bez kvalifikovaného překladatele či překladatelky překlad komplexnějších a komplikovanějších promluv a textů, k nimž bezpochyby patří i literární díla, neobejde. Člověk zde stále ještě vítězí nad strojem, lidská inteligence nad tou umělou. Je přitom paradoxní, že přes svou nenahraditelnou a zásadní roli pro kulturní transfer (dle databáze Index Translationum, kterou spravuje organizace UNESCO, od roku 1932 vyšlo

* Dále již v tomto a podobných případech (překladatel*ka, autor*ka atd.) obvykle používáme pro úspornost generické maskulinum, vždy však máme na mysli muže i ženy v těchto rolích. Přechylování ženských příjmení ponecháváme na úzu jednotlivých autorů a daném kontextu výkladu.

po celém světě více než dva miliony překladových knih) bývají překladatelé zcela upozaděni – čtenáři obvykle nevěnují pozornost tomu, kdo dílo jejich oblíbeného autora přeložil, natož aby přemýšleli o překladatelské činnosti jako takové, o volbách a nesnázích překládání, o způsobech, jak překladový text reprezentuje originál a jeho původní kulturu či jakým způsobem je jim překlad zprostředkován. Publikace **Transfery recepce: Česká literatura ve světě a světová literatura v Česku v období 1989–2020** otevírá nejen tyto otázky, ale také mnoho dalších: Jaká díla světové literatury byla v posledních třiceti letech překládána do češtiny? Jaké texty reprezentují českou literaturu v zahraničí? Jakým způsobem přenášet do nové kultury orální tradici původních obyvatel vzdálených zemí? Jaký je vliv paratextů na recepci překladového díla? Jak filmové adaptace ovlivňují přijetí díla v novém kontextu? Ptáme se, jak tyto a další formy transferu ovlivňují setkávání s cizími kulturami, a hledáme odpovědi pomocí konkrétních případových studií. Naše publikace nechce a ani nemůže být syntetickým přehledem recepce všech literatur, které pronikaly do českého kontextu v posledních třiceti letech. Je jen souborem vybraných otázek, které snad čtenáře dovede k uvědomění, co vše může provázet literární díla na cestě do jiných kultur, podmiňovat to, že jsou na tuto cestu vůbec vyslána, a ovlivňovat jejich úspěch.

Úvodní kapitola Very Kaplické Yakimové **Překladatel jako mediátor kulturního transferu** je věnována překladu jako nejzásadnějšímu způsobu kulturního transferu. Zaměřuje se na tzv. „kulturní obrat“ v teorii překladu a na zvýšený zájem o překladatele. V první části představuje základní otázky, které se objevují v debatách o postavení překladatele ve vztahu k přeloženému textu a jeho recepci v novém kontextu. V částech následujících analyzuje konkrétní materiál z oblasti české literatury v Bulharsku a bulharské literatury v Česku po roce 1989.

Z překladové literatury, která u nás představuje významnou složku nakladatelské produkce, má suverénně největší podíl literatura anglicky psaná. Tě jsou věnovány následující dvě kapitoly. Ladislav Nagy v kapitole **Překlady z anglicky psané literatury v posledních třiceti letech: kanonické transformace** srovnává překladatelskou i nakladatelskou praxi se situací před rokem 1990. Snaží se ukázat, že změna společenských a ekonomických poměrů se významně odrazila v tom, jak je v českém prostředí ustavován a vnímán kánon současné anglofonní literatury. Kapitola Kateřiny Kovářové **Americká literatura v Česku od roku 1989: autoři, autorky a témata rezonující v českém prostředí** je věnována výhradně americké literatuře, v níž se vyskytuje mnoho proudů a témat, které neustále proměňují její podobu a jejichž přenos do jiného kulturního rámce může být problematický. Cílem této kapitoly je ukázat, jaká významná díla americké literatury vyšla v českých překladech v posledních třiceti letech

a jakým autorům, autorkám a tématům se dostalo zvýšené pozornosti české amerikanistiky.

Kapitola **Tschechische Bibliothek: německý pokus o rekonfiguraci českého literárního kánonu a jeho reflexe**, jejíž autorkou je Veronika Faktorová, představuje projekt Česká knihovna (Tschechische Bibliothek) nadace Robert Bosch Stiftung a nakladatelství DVA, v jehož rámci bylo mezi lety 1999–2007 vydáno celkem 33 svazků děl reprezentujících českou literaturu od Komenského po autory poslední třetiny 20. století. Kapitola zkoumá Českou knihovnu v komparaci s paralelním podnikem Polské knihovny a ve vztahu k problematice kánonu. Současně mapuje německou a českou kritickou reflexi projektu.

V kapitole **Transfer orálnosti ve frankofonních literaturách** mapuje Veronika Černíková transfer orálnosti ve frankofonních literaturách Antil, subsaharské Afriky, Maghrebu a v menší míře i v Quebecu. Protože jsou tamní autoři velmi často nuceni příběhy vyprávěné v mateřštině převádět do „macešské“ francouzštiny, sleduje nejprve příběhy transferu jazyků. V následující části věnované příběhům transferu slov zkoumá způsoby, kterými se frankofonní autoři pokouší přenést rysy orálnosti do psaného textu. V závěrečné části sleduje, jak autoři ve svých literárních dílech budují orální svět a jak se překladatelům daří jej zprostředkovat českému čtenáři. A také jak jedni svými díly vypráví příběh dvojího transferu a jak druzí svými překlady zaznamenávají jeho stopy.

V kapitole **Literární a kulturní periodika jako jeden z vektorů recepce zahraničních literatur: tvorba francouzských surrealistů v revui *Analogon* po roce 1990** poukazuje Kateřina Drsková na podíl literárních a kulturních periodik na recepci cizích literatur v českém prostředí, a to na příkladu francouzské, resp. frankofonní literatury. Zmiňuje blíže několik vybraných časopisů vycházejících před rokem 1989 (*Lumír*, *Moderní revue*, *Zvěrokruh*, *Surrealismus*, *ReD*, *Světová literatura*), které se významněji zasloužily o recepci některých směrů, skupin či autorů. Pro období po roce 1989 se pak podrobněji zaměřuje na uvádění tvorby francouzských surrealistů v revui *Analogon*, která při svém obnovení v roce 1990 koncepčně navázala na první sešit z roku 1969 a zároveň pokračovala v kontinuálním českém zájmu o francouzskou poezii, zvláště pak o její surrealistickou linku.

Kapitola **Role paratextu** se soustředí na často opomíjenou oblast knihy, která je nejobvyklejším médiem našeho setkání s literárním textem. David Skalický se v ní zaměřil na různé podoby peritextu (jméno autora, titul, typografie, obálka, ilustrace, doslov, předmluva ad.), na jeho hranice, sémantiku, a především na roli, kterou hraje v literární komunikaci. Na příkladech z české i světové literatury ukazuje způsoby, jimiž může čtenáře k dílu přivést i jej od něj odradit, utvářet jeho očekávání a naladění na dílo, usměrňovat jeho porozumění, imaginaci

i emocionální stránky jeho prožitku z díla. V závěru kapitoly krátce tematizuje podobu paratextu ve světě nových médií (e-knih, specializovaných knižních blogů, YouTube, sociálních sítí ad.).

Pro život literárního díla může mít zásadní význam jeho filmové zpracování. Je to právě zdařilá filmová adaptace, která v řadě případů přivádí recipienty k literárnímu textu, jenž byl její předlohou. Vztahu literatury a filmu se proto věnuje i závěrečná kapitola monografie nazvaná **Zahraniční filmové interpretace povídky Milana Kundery „Falešný autostop“**, jejímž autorem je Michal Bauer. Dotýká se v ní otázky překladu této Kunderovy povídky do různých jazyků, především se však zabývá jejími filmovými adaptacemi režiséry v několika zemích za posledních více než třicet let. Pozornost zaměřil na shodná i odlišná pojetí základních témat a motivů Kunderovy povídky i jeho prozaické tvorby celkově.

V monografii se tak prolínají přehledové studie, teoretické úvahy i detailní analýzy. Jednotlivým prvkem jednotlivých kapitol je paradoxně pluralita, a to témat, přístupů i stylů. Přesto věříme, že se nám podařilo postihnout některé z otázek stěžejních pro problematiku literárního transferu. Jednotlivé kapitoly napříč monografií potvrdily nezastupitelnou roli překladatele. Zároveň však ukázaly, že na výběr a podobu textů a jejich následnou recepci mají podstatný vliv i další aktéři a instituce – především nakladatelé a jejich ediční strategie, ale také literární kánony či ceny. Při bližším pohledu na transfery recepce objevujeme vnitřní napětí, nestálost a nesamozřejmost života literárního díla. Právě tuto nestálost a nesamozřejmost považujeme za výchozí bod pro další bádání v této oblasti. Literatura se zde obnažuje skutečně jako forma komunikace mezi dvěma kulturními rámci, čímž vzniká prostor po souznění a obohacení, ovšem nutně i pro neporozumění.

Překladatel jako mediátor kulturního transferu

Vera Kaplická Yakimova

Teoretické myšlení o překladu se v období od konce 80. let do současnosti proměnilo v disciplínu, jež výrazně těží z vývoje literární vědy a v některých ohledech i z kulturních studií. V této kapitole nabídnu exkurz do tzv. „kulturního obratu“ v teorii překladu a pokusím se ukázat, k jakým změnám ve výzkumu překladatelské činnosti na základě tohoto obratu došlo. Následně předvedu proměny v chápání významu překladu a jeho role na konkrétním materiálu. Aplikace se bude týkat vzájemného kulturního transferu mezi dvěma malými jazykovými kontexty – budu se věnovat česko-bulharským literárním vztahům v období 1989–2020. Dějiny překladu z bulharštiny do češtiny a z češtiny do bulharštiny zažívají v daném období důležitý obrat. Komunistická éra, která přála ideologicky motivovaným překladům, a tím paradoxně dokázala poskytovat i možnost zaplňování mezer v překladových kánonech, skončila. Bylo tedy třeba najít novou strategii vzájemné reprezentace a recepce. „Kulturní obrat“ v teorii překladu a vývoj vzájemné překladové recepce mezi českou a bulharskou literaturou mají společného jmenovatele v postavě překladatele. Zájem o překladatele a jeho roli v procesu transferu mezi kulturami se stal ústředním bodem diskuzí, které probíhají v kontextu současné teorie překladu. A překladatelé jsou při transferu mezi dvěma „malými“ kulturami zásadními aktéry – kromě samotného překladu zastávají v nakladatelské praxi mnoho dalších činností a mají velký vliv na recepci dané literatury v přijímajícím prostředí.

Nejdříve se tedy budu věnovat teoretickým otázkám týkajícím se pozice a role překladatele v kontaktu mezi dílem a čtenářem. Měli bychom překladatele vnímat jako nevyhnutelného, ale ideálně neviditelného prostředníka mezi originální knihou a zahraničním publikem? Nebo bychom měli připustit, že překlad je vždy překladatelovou interpretací originálu, a proto je třeba ji kriticky zkoumat? Nebo bychom měli překladatele přímo považovat za (spolu)autora překladového

textu? Na základě těchto současných témat teorie překladu přejdu k otázkám, jak je současná česká literatura reprezentována v Bulharsku a jaký vliv mají konkrétní překladatelé na její podobu. Obdobně se zaměřím i na (stále velice skromnou) recepci současné bulharské literatury v Česku.

„Kulturní obrat“ v teorii překladu

Překlad je nástroj, který vyžaduje smlouvu mezi překladatelem a čtenářem. Překladatel, jenž sám překlad z podstaty věci nepotřebuje, přebírá zodpovědnost za ekvivalenci svého nově stvořeného textu s textem původním. Neprofesionální čtenář požaduje od překladatele, aby byl neviditelný a aby tvrzení, že si kdokoliv může přečíst román *Mistr a Markétka* anebo román *Patrick Melrose*, bylo pravdivé. Čtenář současně logicky přisuzuje autorství Michailu Bulgakovovi, ne Aleně Morávkové, respektive Liboru Dvořákovi, a obdobně Edwardu St Aubynovi, ne Ladislavu Nagyovi. Na otázku, jak tuto ekvivalenci chápat a jak ji naplnit, se snaží odpovědět mnoho různých autorů, mezi nimi například teoretici z tak odlišných myšlenkových kontextů, jako jsou Roman Jakobson, Eugene Nida nebo Jacques Derrida. V těchto debatách se začíná postupně objevovat množství pojmů, jež vyjadřují přístup svých zastánců – formální ekvivalence, dynamická ekvivalence, syntagmatická ekvivalence. Tyto debaty sice nespádají do časového období, které je zkoumáno tímto textem, jsou ale nutným kontextem pro změny, kterým se budu nadále věnovat.

Jak jsem se již zmínila, na konci 80. a na začátku 90. let se někteří teoretici překladu rozhodli vyzkoušet nové cesty a odmítnout centrální postavení ekvivalence jako dominujícího tématu. Ve druhém dílu kompendia *Handbook of Translation studies* (Příručka teorie překladu) například Cristina Marinetti shrnuje tuto proměnu následujícím způsobem:

Kulturní přístup nebo „kulturní obrat“, jak je běžně označován, je teoretickým a metodologickým posunem v translatologii, který se prosadil na počátku devadesátých let a je spojen především s pracemi Susan Bassnett, André Lefevere a později Lawrence Venutiho. Kulturní přístup, který vychází z deskriptivních překladových studií, zejména tzv. „Manipulační školy“, a podílí se na cílené orientaci teorie polysystémů a práci Gideona Touryho o normách překladu, také odráží obecnější posun v epistemologickém postoji v humanitních oborech i mimo ně. Posunu od „pozitivismu“ k „relativnosti“, od víry v nalezení univerzálních standardů všech jevů k víře, že jevy jsou ovlivněny (pokud nejsou přímo určeny) pozorovatelem. Ačkoli se kulturní přístup primárně vyvinul

ze studia literatury, dokázal překročit propast mezi literární a mimo-literární oblastí, protože implicitně zahrnuje všechny druhy překladů. (Marinetti 2011, s. 26)¹

Kulturní obrat v teorii překladu tak navazuje na obecnější tendence v humanitních studiích a reflektuje nová témata pro výzkum. Místo toho, aby se teoretici snažili najít řešení otázek, které disciplínu dlouho definovaly, nechávají je uzávkované a zkouší nabídnout novou perspektivu. Do určité míry se přesouvá jiným směrem i odůvodnění důležitosti samotného studia překladu – od snah ukázat na vysoce profesionální činnost a náročnost procesu překládání až k reflexi překladu jako důležitého elementu každé kultury. Těžiště se posouvá i od zkoumání textu jako takového k materiálům, jako jsou paratexty, žánr antologie či k popisu fungování nakladatelského průmyslu, ideologických podmínek a cenzury v dané době. Studium překladu se tak stává součástí většího celku kulturních jevů. Může se zdát, že tím ztrácí svoje hranice, ale zároveň tím získává i množství zajímavých témat, o kterých může pojednávat. Na konci 90. let dvojice Susan Bassnett a André Lefevere dokonce požadují od studia překladu celospolečenské úkoly. V závěru své knihy z roku 1998 *Constructing Cultures: Essays On Literary Translation* (Konstruování kultur. Eseje o literárním překladu) autoři stanovují budoucí úkoly teorie překladu, mezi kterými najdeme větší mezioborovou spolupráci s dalšími obory, hlubší zkoumání způsobů, jak určité texty získávají kulturní kapitál napříč mezi kontexty, a například i nutnost tento výzkum posunout na úroveň mezikulturního vzdělávání s cílem domyslet jeho důsledky pro dnešní svět (Bassnett – Lefevere 1998, s. 138).

Abychom si lépe představili, jak by měl podobný výzkum vypadat, dovolím si delší citaci z předmluvy k antologii teorie překladu Andrého Lefevera *Translation/History/Culture* (Překlad/Historie/Kultura) z roku 1992, kterou následně komentuji. Lefevere si hned na její první stránce klade množství otázek:

Za prvé, proč je nutné reprezentovat cizí text ve vlastní kultuře? Neznamená už samotný fakt, že to děláme, přiznání nedostatečnosti této kultury? Za druhé, kdo uskutečňuje to, že text v přijímající kultuře „reprezentuje“ text z cizí kultury? Jinými slovy: kdo, proč a s jakým cílem překládá? Kdo vybírá texty, které budou určeny k „reprezentaci“? Překladatelé? A opravdu pouze překladatelé? Jsou v tom i jiné faktory? Za třetí, jak mohou členové recipující kultury

¹ Tuto i všechny následující citace přeložila Vera Kaplická Yakimova.

vědět, že importovaný text je správně reprezentován? Mohou důvěřovat překladateli (překladatelům)? Pokud ne, komu mohou věřit a co mohou s celou situací dělat, kromě toho, že se raději nebude vůbec překládat? Je-li překlad skutečně textem, který reprezentuje jiný, měl by v přijímací kultuře fungovat stejně jako původní text, a to se všemi jeho záměry a účely, alespoň pro ty členy této kultury, kteří neznají jazyk, ve kterém byl text původně napsán. Nezapomínejme, že překlady dělají lidé, kteří je nepotřebují, pro lidi, kteří neumí číst originály. Za čtvrté, zdá se, že ne všechny jazyky jsou sobě rovné. Některé jazyky mají prestižnější postavení než jiné, stejně jako některé texty zaujímají v dané kultuře významnější postavení než jiné – například Bible nebo Korán. Za páté, proč vytvářet texty, které „odkazují“ na jiné texty? Proč jednoduše nevyvrábět originály? (Lefevere 1992, s. 1)

Vidíme tu zájem o procesy spojené s překládáním, které dříve zůstávaly skryty před výzkumným pohledem. Lefevera zajímá i to, co předchází těžkým překladatelským volbám v rámci textu. Dá se říci, že volby uvnitř textu mohou být jistým způsobem standardizovány, i když bude každá jazyková situace vyžadovat trochu jiná řešení. Posun zájmu ke kulturním specifickým však otevírá mnohem širší pole variací a regionálních a dobových odchylek. I zde se jedná o překladatelské volby, ale na jiné rovině. První otázka, jakou roli má překlad obecně v přijímací kultuře, se může zdát přehnaně problematizující, ale zapadá do dobového uvažování o funkci překladu. Pokud je překlad tak „druhořadou“ uměleckou činností, proč ho vůbec provozovat? Překladová literatura byla jen zřídka reflektována literární historií, je tedy okrajovou záležitostí? Je překlad nadbytečný a jen poukazuje na problémy a prázdná místa v přijímací kultuře? Můžeme rychle a snadno odpovědět, že překlad je skutečně důležitým prvkem kultury, ale zůstává otázkou, proč ho v tom případě izolujeme od běžného literárního výzkumu? Lefevere se ptá, ale ve skutečnosti kritizuje dobový diskurs o překladu, a snaží se tak položit základy nového typu uvažování.

Lefeverovy otázky jsou do jisté míry odkazem na práce izraelského teoretika Itamara Evena-Zohara, autora tzv. „polysystémové teorie“, jehož text z roku 1978 „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“ (Místo překladové literatury v rámci literárního polystému) se stal jistým předchůdcem kulturního obratu v teorii překladu. Zmíněný text byl znovu vrácen do středu diskuzí při vydání jeho přepracovaného vydání v roce 1990 v časopise *Poetics*. Even-Zohar chápe překlad jako jev, který patří spíše do přijímací kultury, tj. není něčím cizím, co zůstává novému kontextu vzdálené, jelikož se řídí jinými pravidly než domácí produkce. Naopak, překlad je dle Evena-Zohara podřízen

platným normám v době a místě, kde vzniká. Možná nejcitovanější pasáž studie je ta, která hledá odůvodnění pro překlad určitého textu a specifikuje tři situace, kdy je překlad vyhledáván přijímající kulturou. První situací je případ, kdy polysystém (Even-Zoharovo označení pro systémové vztahy mezi různými procesy v kultuře) není plně vyvinut, jeho slovy, literatura dané kultury je příliš „mladá“ a teprve se etabluje. Druhou situací je stav perifernosti dané literatury vůči majoritní nebo dominantní kultuře. Třetí situací je dle Evena-Zohara stav přechodu, krize nebo literární prázdnoty (Even-Zohar 1990, s. 47). Ze současné pozice mohou tyto návrhy znít přinejmenším problematicky, jelikož jsou vyřčeny z pozice nadřazenosti jistých kultur. Překlad se zdá sloužit jako krizový management v momentu, kdy je třeba překonat těžká období anebo dohnat to, co dané kultuře chybí v porovnání s velkými, dá se předpokládat, západními společnostmi. Zároveň, jak jedním dechem po vlastní kritice Evena-Zohara dodávají Bassnett a Lefevere v již citovaném doslovu ke knize *Constructing Cultures*, „[...] i přes svou hrubost je [Even-Zoharovo tvrzení] stále překvapivě důležité, protože může sloužit jako otevřené volání po radikálním přehodnocení toho, jak tvoříme literární dějiny, jak mapujeme utvářející síly minulosti a současnosti“ (Bassnett – Lefevere 1998, s. 127–128).

Vrátíme-li se zpět k citaci z Lefeverova textu z roku 1992, můžeme si všimnout, jak velkou pozornost věnuje překladateli. Překladatel je samozřejmě důležitou postavou v přemýšlení o překladu u každé translatologické školy, zde je ale jeho pozice specifická. Zjednodušeně řečeno, překladatel býval chápán jako ten, který má zaručovat věrnost reprezentace a na jeho bedra je kladena zodpovědnost vykonávat svoji práci co nejlépe. Měl by brilantně ovládat cizí i svůj vlastní jazyk, měl by být seznámen s kontextem, ze kterého text pochází, respektovat dobu vzniku původního textu, být pozorným, ne-li ideálním čtenářem původního textu. V tomto kontextu si samozřejmě můžeme vzpomenout na rozbor „překladatelských voleb“, který je spojen se jménem českého teoretika překladu Jiřího Levého. Překladatel má nelehký úkol rozhodovat se například mezi tím, zda dodržet slova či ideu textu, nebo zda smí něco přidávat či vynechávat. Zároveň se zde potkáme i s otázkami, zda překlad náleží do doby autora, nebo do doby překladatele, anebo zda má mít překlad styl autora, nebo překladatele. Levý se přiklání pochopitelně ke straně „iluzionistické“ teorie překladu, jak ji sám nazývá, připouští experimenty, ale trvá na ustálení jisté „normality“ překladu (Levý 2012, s. 40). Lefevere zkoumá překladatele jiným způsobem – ne jako někoho, koho je třeba dobře proškolit, aby svoji práci dělal kvalitně, ale jako podezřelou šedou eminenci, které si nikdo nevšímá, která má ale podstatný vliv na reprezentaci cizích kultur. Překladatel už není důvěrníkem, na kterého se lze snadno spolehnout, protože je jen prostředníkem.

Lefevere na něj zaměřuje pozornost a upozorňuje, že má daleko větší vliv, než dosavadní teorie překladu přiznávaly. Navíc je, podle jeho názoru, třeba zkoumat nejen překladatele, ale i síly, instituce a osoby, které mohou být zásadními hybateli výběru překladů, ale jejich činnost je ještě více přehlížena než ta překladatelská.

Podobným směrem se vydal i další teoretik překladu, jehož jméno je spojeno jak s kulturním obratem, tak i s novátorským přístupem k překladatelské činnosti, Lawrence Venuti. Jeho nejznámější kniha *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Neviditelnost překladatele. Dějiny překladu, 1995; 2. revidované vydání 2008) je inspirativním pokusem pokračovat v již nabídnutém směru. Na základě pečlivé kulturní, ale i textové analýzy přesvědčivě ukazují na potřebu vnímat pozici překladatele jako zdroj výzkumných otázek. Venuti sice sdílí s Lefeverem odstup od slepé důvěry k překladateli, snaží se ale problematizovat celkové fungování literárního systému. Součástí jeho kritiky je otázka nejen kulturního, ale i ekonomického kapitálu. Venuti poukazuje na nízké odměny pro americké překladatele v období 90. let 20. století, kdy například Paul Blackburn, překladatel souboru povídek *Konec hry* Julia Cortáзара do angličtiny, dostal za svou práci jednorázovou odměnu, navíc ještě menší než autor knihy za pouhé svolení k překladu. Blackburn pak ani nezískal žádný podíl na výdělku z překladu. Tím, že se jistý čas věnoval překládání, a ne editorské činnosti, jež byla pro něj hlavním zdrojem financí, na svém překladu vlastně prodělal. Cortázar, jeho potomci a samozřejmě i nakladatel nadále finančně těží z překladu, na rozdíl od jeho „autora“ (Venuti 2008b, s. 9–10). Venuti tím průkazně dokládá tristní situaci překladatelů, kteří tvoří převážně na volné noze, a vysvětluje si ji jako důsledek jejich statutu ne-autorů. K tomuto tématu se vrátím níže.

Předtím se zastavím u několika dalších zásadních bodů Venutiho argumentace. Prvně se podíváme na jeho vlastní pojetí překladu: dle jeho názoru je překlad stejně tak derivativní jako samotný původní text, protože oba obsahují různý lingvistický a kulturní materiál, který není vlastnictvím ani autora, ani překladatele (tamtéž, s. 13). Venuti vidí situaci překladu takto:

[...] cizí text je místem mnoha různých sémantických možností, které jsou v každém překladu fixovány pouze provizorně, na základě různých kulturních předpokladů a interpretačních voleb, ve specifických sociálních situacích, v různých historických obdobích. Význam je mnohoznačný a proměnlivý vztah, nikoli neměnná jednotná podstata, a proto překlad nelze posuzovat podle matematicky založených konceptů sémantické ekvivalence nebo shody jedna ku jedné (tamtéž, s. 13).

Venuti tvrdí, že v základech každého překladu stojí „násilí“, jelikož překladatel je nucen dodržovat existující hierarchie v přijímajícím kontextu. Překladatel je nucen eliminovat cizorodé prvky původního textu kvůli tomu, aby byl přijat a čten, anebo i proto, aby se stal kanonickým. Úkolem překladatelské činnosti je tak pouze udělat z kulturního „Jiného“ něco známého nebo stejného, a tím to domestikovat (tamtéž, s. 13). Vidíme, že i Venuti klade důraz na celospolečenský význam překladu a jeho zodpovědnost v celosvětovém měřítku. Stav překladu, tak jak ho nazírá Venuti, utvrzuje nerovnost, kolonialismus, kulturní dominanci Západu. „Režim plynulosti“, tedy tendence domestikovat cizí kulturu, je pro něj nebezpečným nástrojem, proti kterému by se mělo aktivně bojovat. Venuti pochopitelně nenabádá k nesrozumitelnosti překladových textů, ale k záměrnému odklonu od standardu neviditelnosti překladatele. Čtenář překladového textu je zvyklý na jeho průhlednost, na to, že se text tváří jako patřící do přijímající kultury a neupozorňuje na svoji jinakost. Jak píše Venuti: „Čím plynulejší je překlad, tím více neviditelný je překladatel, a podle všeho bývá viditelnější autor nebo význam zahraničního textu“ (tamtéž, s. 1). Řešením by měla být strategie, při které se překladatelé aktivně postaví proti a budou zprostředkovávat jiné zvyky a hodnoty, než jsou ty dominující v anglo-americkém kontextu. Angličtina je pochopitelně jazykem, ze kterého se ve světě dlouhodobě překládá nejvíce knih, naopak překladů do angličtiny je nepoměrně méně. Dle Venutiho je to cesta k uzavření se ve své vlastní představě světa. Svět zná americkou a anglickou kulturu dobře, ale anglická a americká společnost nezná dost o jiných kulturách ve světě a překlad by měl tuto neznalost zaplňovat.

Z citovaných pasáží se může zdát, že jde o čistě teoretické myšlenky bez přímého vztahu k překladatelské praxi. Práce Lawrence Venutiho jsou však naopak protkané množstvím příkladů z dějin překládání, ve kterých je kladen důraz nejen na příběhy vzniku překladů a jejich překladatelů, ale rovněž sledují i textovou rovinu a jednotlivá rozhodnutí, která charakterizují daného překladatele. V jeho psaní se tak setkáme i s příběhem, jak Freudovy texty získaly v překladu do angličtiny mnohem vědecktější podobu, než mají v německém originálu (tamtéž, s. 21–23). Systematická domestikace Freudových textů má dle Venutiho sloužit k ustanovení psychoanalýzy jako platné vědecké disciplíny v americkém prostředí. Jinde, například v textu *„Translation, Interpretation, Canon Formation“* (Překlad, interpretace, formování kánonu) z roku 2008, se setkáváme s překladatelskými verzemi Dostojevského, jež slouží buď k prosazení jeho biblického čtení, nebo k jeho bachtinovské interpretaci, která se prosadila v americkém akademickém prostředí jako kanonická (Venuti 2008a). Venutiho koncepce tak osciluje mezi textovou analýzou a kulturním výzkumem a potvrzuje schopnost „kulturního obratu“ v teorii překladu nabídnout nový směr.

Překladatel jako autor

Z předchozích řádků je zřejmé, že jedním ze zásadních témat kulturně orientované teorie překladu se stal překladatel. Zaměřím se zde na diskuze, které navazují na výše zmíněné názory a do kterých se zapojují jak již uvedení badatelé, tak i další významní teoretici překladu. Ústřední otázkou těchto debat je, zda je překladatel autorem překladového textu a jak vůbec můžeme přemýšlet o překladateli jako autorovi. Anebo naopak, jak by mohlo pojetí překladatele jako autora změnit představu o autorství v literárním kontextu.

Nejčastěji se diskuze o autorství překladatele odvíjejí od zkratkovité interpretace výše zmíněné knihy *The Translator's Invisibility* Lawrence Venutiho. Venutiho myšlenky jsou v tomto kontextu často interpretovány jako pokus přidělit překladateli status autora, a tím ho situovat na stejnou úroveň jako autora původního textu. Venuti sice hájí postavení překladatele velice vehementně a skutečně volá po změnách, ale takto dogmaticky formulovanou myšlenku u něho nenajdeme. Ostře kritizuje stav, ve kterém je překladatel vnímán jako méněcenný v porovnání s autorem, a tvrdí, že tato situace je založena na obecném vnímání autorství v literatuře. Tím, že v západní kultuře vnímáme koncepci „individualistického autorství“ jako všeplatnou, zaujímá překladatel logicky postavení někoho, kdo jen zprostředkovává originál, tvoří druhotné texty. Hlavním úkolem překladu by tedy bylo pouhé převedení původního záměru a zpřítomnění autora v novém textu (Venuti 2008b, s. 6). Venuti ale upozorňuje, že:

[...] poukázat na tyto důsledky neznamena tvrdit, že bychom měli považovat překladatele za srovnatelného se zahraničním autorem: překlady se liší záměrem a účinkem od původních děl a toto druhové rozlišení stojí za to zachovat jako prostředek k popisu různých druhů psaní. Jde spíše o to, že přesná povaha překladatelova autorství zůstává neformulována, a tak pojem autorská originalita nadále stigmatizuje překladatellovo dílo (tamtéž).

Z tohoto citátu je evidentní, že se Venuti nesnaží tvrdit, že překladatel je *autorem* ve stejném slova smyslu jako *autor* původního textu. Chce spíše zkoumat, *jakým* autorem překladatel je, a hledat možnosti, jak vnímat rozdílnost v obou typech autorství. Usiluje ale i o to, aby zbavil překladatele stigma nepůvodnosti a neoriginálnosti. Tuto otázku Venuti rozvíjí i ve své knize *The Scandals of Translation* (Skandály překladu) z roku 1998. V kapitole „Authorship“ (Autorství) se věnuje především situacím, kdy se autoři schovávají za pozici překlada-

tele a představují svoje původní texty jako překladové.² Jeho text však opět spíše vyzývá ke změně fungování literárního pole, než že by byl obhajobou plného autorského statusu překladatele. Tvrdí například, že překlad je často vnímán především v kontextu jeho selhávání a chyb, jako něco, co hrozí „nepravostí, zkreslením, kontaminací“ (Venuti 1998, s. 31). Právě strach z toho, že autorský záměr je v překladu neudržitelný, zvyšuje obavy z přílišné samostatnosti překladatele, což je dle Venutiho důvodem, proč literární teoretici odmítají o překladu nově přemýšlet (tamtéž).

Zajímavé je, že v roce 1995, kdy Venuti vydává svoji převratnou knihu *The Translator's Invisibility*, teorie překladu již má za sebou jeden pokus o předefinování role překladatele. André Lefevere v roce 1992 hned v názvu své monografie zavádí nový pojem pro typ autorství, který by mohl Venutiho zajímat. Kniha *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (Překlad, přepisování a manipulace s literární slávou) proklamuje, že se chce zabývat:

[...] těmi uprostřed, muži a ženami, kteří literaturu nepíší, ale přepisují. Jsou to právě oni, kdo jsou v současné době stejně, ne-li více než sami spisovatelé zodpovědní za obecnou recepci a přežití literárních děl mezi neprofesionálními čtenáři, kteří tvoří většinu čtenářů v naší globální kultuře (Lefevere 1992, s. 1).

Přepisovatelé mohou být nejen překladatelé, ale i autoři různých druhů adaptací nebo editoři antologií. Podle Lefevera je třeba se ptát, kdo, jak a proč přepisuje jiné literární texty, a nepovažovat tyto otázky za něco, co je samozřejmé či podřadné. Lefevere vnímá existenci přepisovatelů jako historicky dlouhodobou tradici, přerušenou relativně nedávným rozdělením na vysokou a nízkou kulturu. Současně byla dle jeho názoru v akademickém prostředí ustálena představa o nižším postavení přepisování (Lefevere 1992, s. 2). Naopak mimo akademické prostředí čtenáři většinou přicházejí do styku s přepisováním – kanonická díla jsou mnohem známější ve své filmové podobě než ve své knižní, nebo mnohem častěji se čtenář setká s výběrem z něčí poezie než s celými poetickými sbírkami. Stejně tak čte mnohem více běžných čtenářů knihy v překladu než v cizím jazyce. Podle Lefevera je převažující způsob komunikace publika s uměním

² Konkrétněji se zde Venuti věnuje knize *Písně Bilitiny* (1894) francouzského spisovatele Pierra Louýse. Původně autor tvrdil, že texty přeložil z řečtiny a že je napsala básnířka Bilitis. Mystifikace byla časem odhalena, úspěch knihy a Louýsova popularita však nebyly ohroženy. Venutiho zajímá, proč Louýs svoje texty nepublikoval rovnou jako vlastní a jaké výhody nabídl pozice (pseudo)překladatele.

zprostředkovaným přepisováním. Dochází tak k závěru, že: „Stejný základní proces přepisování funguje v kontextu překladu, historiografie, sestavení antologií, literární teorie a editování“ (Lefevere 1992, s. 9).

Přepisovatel je tedy ten, kdo není přímo autorem, ale přesto tvoří texty, orientuje se v dobových normách a představách o platných hodnotách, a hlavně dokáže zásadně ovlivnit reprezentaci jiných autorů a textů. „Přepisování“ je tedy novou kategorií autorství, která seskupuje více činností (překlad, adaptace, editování, převyprávění, kritika, tvoření antologií atd.) do jednoho pojmu a pobízí k dalšímu výzkumu. V dalších částech své knihy André Lefevere prakticky ukazuje, jak takový výzkum provést. Jedna z případových studií se například týká deníku Anne Frank a jeho různých „přepisování“ – Lefevre dokládá různé editorské zásahy, například ty, které záměrně vypouštějí zájem mladé autorky o sex nebo vzpouru proti vlastní matce. Tato pozorování pak Lefevere propojuje i s analýzou překladů deníku Anne Frank do němčiny, čímž ukazuje na podobné strategie u editování a překládání. Další studie se týkají například antologií z afrických literatur či přepisovatelů tvorby Madame de Staël.

Lefevere nachází velkou podporovatelku svého konceptu ve významné teoretičce a své spolupracovnici Susan Bassnett. Bassnett se ke konceptu přepisování vrací v různých svých studiích, například když ho nabízí jako alternativu k Venutiho pojetí autorství překladatele (viz Bassnett 2014, s. 124). Kapitola z knihy *Translation* se symptomatickým názvem „Viditelnost překladatele“ však nabízí i úvahu o jiné roli překladatele – pohlíží na překladatele jako na čtenáře. Bassnett přikládá názory praktikujících překladatelů, ale i teoretiků jako jsou Umberto Eco či Gayatri Chakravorty Spivak, kteří vnímají překládání jako hlubší pozornou interpretaci. Mimo jiné se zaměřuje i na esej Eliota Weinbergera „Anonymous Sources“ (Anonymní zdroje), ve kterém překladatel Oktavia Paze nebo Jorgeho Luise Borgese sdílí svoje představy o překládání. Weinberger zahajuje svůj text vylíčením zkušenosti, která jen potvrzuje, nakolik přetrvává nízké postavení překladatelů. Vypráví, že po společném čtení s Oktaviem Pazem je o něm samotném v novinové zprávě referováno jako o „překladateli“ bez uvedení jména, a navíc se o něm mluví pouze jako o problematické nutnosti (Weinberger 2000, s. 1). Dále se kriticky vymezuje vůči akademikům, kteří zkoumají překlad. Kromě toho, že jim vyčítá neaplikovatelnost jejich výzkumu ve vztahu k překladatelské praxi, označuje smýváání hranic mezi překladatelem a autorem za „troufalé, ne-li arogantní“ (Weinberger 2000, s. 10). Následující delší citace snad bude výmluvná:

Pro mě spočívá radost z překladu v překladatelově anonymitě – v jeho roli Muže bez vlastností stojícího před scénou, v jeho pozici, kdy je produktem zeitgeistu, ale ne jeho přímým tvůrcem. [...] Je to vězení v tom smyslu, že vše je řečeno

a musí být nyní znovu řečeno, včetně všech autorových špatných momentů – vrtochů, opakování, klišé, škváru – a přitom se striktně vyhýbat pokušení vysvětlovat nebo zlepšovat. Je to vězení nebo druh noční můry, protože člověk vede dialog s jinou osobou, o které musíte uznat, že má vždy pravdu. Ale je to také vysvobození. Je to jediná chvíle, kdy je možné vkládat slova na stránku zcela bez rozpaků (a rozpaky, zdá se mi, jsou velmi podceňovanou silou při tvorbě literatury). Introspektivní knihomol se šťastně stává hlasem Jacka Londona nebo Jeana Geneta; překlad je druh fantazijního života (Weinberger 2000, s. 10–11).

Weinberger se situuje do výhodné pozice, ze které může pozorovat, může se podílet, ale přece jen je do jisté míry chráněn před zodpovědností za původní text. Silné metafory svobody nebo jinde zmíněná výhoda překládání jako dobré přípravy k lepšímu vlastnímu psaní vede podle jeho názoru k situaci, kterou by si měl překladatel udržovat, ne problematizovat.

Obdobný směr uvažování sleduje i další významná osobnost současné teorie překladu – Anthony Pym. Ve své studii „The Translator as Non-autor, and I Am Sorry About That“ (Překladatel jako ne-autor, což mě mrzí) z roku 2011 provádí velmi ostrou kritiku koncepcí prosazujících překlad jako určitý typ autorství. Už z názvu článku je možné vyčíst střet dvou zájmů – na jedné straně souhlas se snahami o zlepšení postavení překladatelů, na druhé straně nesouhlas se způsobem argumentace některých teoretiků překladu. Pym obrací pozornost k tématu, na které jsme narazili výše, a to na téma zodpovědnosti. Autorství vnímá nejen v kontextu kreativity či individuality, ale i jako silně etický problém (Pym 2011, s. 5–7). Dle jeho názoru existuje zásadní rozdíl mezi situací, kdy mají překladatelé stvrdit pravdivost překladu, a mezi situací, kdy by měl být zodpovědný za pravdivost originálu. Pokud se ptáme překladatelů na první situaci, která je v jejich kompetenci, očekáváme, že jednájí v souladu s představou maximální profeseionality. Druhá situace však v kompetenci překladatelů není. Překladatel většinou nezodpovídá za chyby v originále nebo za to, že text díla je v rozporu se zákonem (Pym zde uvádí případ překladu proslovu zpochybňujícího holokaust nebo překlad nepravdivého návodu k použití léků).³ Druhý argument proti vnímání překladatele jako autora je dle Pyma spojen s „Já“ překladového textu. Pym popisuje situaci následovně:

³ Pym ovšem uznává, že za překlad byli někteří překladatelé pronásledováni, například překladatelé Bible (mimo jiné Jan Hus). Připomíná i děsivý osud překladatelů Salmana Rushdieho, kteří byli atakováni či přímo zabiti (japonský překladatel Hitoshi Igarashi).

Když překladatelé překládají, nejsou autory, protože jejich zájmenná pozice není vyřčena. Přesněji řečeno, jejich pozice v diskursu je pouze ustavena jako ne-autor. Můžete na obálkách, v názvech a předmluvách mluvit o identitě a kreativitě překladatelů, co chcete, můžete shromažďovat hromady procesních analýz a dat z post hoc rozhovorů, ale v momentě, kdy překládají, mimo paratexty a procesy překládání, překladatelé nemají autorství v tomto zájmenném smyslu (Pym 2011, s. 4).

Argumentace Anthonyho Pyma je dle mého názoru přesvědčivá a dokazuje, že problém autorství u překladatele má dvě důležité roviny. Jedna se týká strategie vymazat rozdíly mezi tvůrčím procesem při psaní a tvůrčím procesem při překládání, druhá se týká prestiže překladatelské práce. První rovina byla v posledních třiceti letech často podporována, i když je dle mého názoru otázkou, zda ji někdo chtěl opravdu prosadit. Druhá rovina je čím dál více uplatňována i v běžném fungování literární praxe – jména překladatelů se objevují na obálkách knih, překladatelé se objevují v médiích, dostávají ocenění. Dopad těchto diskuzí můžeme sledovat i ve zrodu nové pod-disciplíny, kterou anglo-finský teoretik Andrew Chesterman nazývá „Translator studies“, a považuje ji za alternativu k původnímu anglickému pojmu „Translation studies“. O praktickém dopadu výzkumu překladatelů referuje i článek německé badatelky Renaty Makarské „Translator Studies jako nové stěžejní téma translatologie“ (blíže Makarska 2020).

Výzkum překladatelství se tak stává praktickým naplněním prvotních snah kulturního obratu v teorii překladu. Zájem o překladatele a jejich vliv je vidět i v českém kontextu, například v knize Ondřeje Vimra *Historie překladatele* z roku 2014, věnované překladatelům ze skandinávských literatur v období 1890–1950. Renata Makarska uvádí příklady ze Švédska či Německa, kde se začínají tvořit online lexikony s biografiemi, výčty děl a charakteristikami přínosu vybraných překladatelů. Můžeme jen doufat, že podobné projekty budou vznikat i v dalších kontextech. Zdá se mi však, že právě takové počiny ukazují, že mezi dvěma uvedenými rovinami, ve kterých se pohybují diskuze o překladatelích a autorství, se objevuje i třetí. Tu by mohlo osvětlit zavedení nového pojmu, například Anthony Pymem letmo zmíněného pojmu – „translatorship“ jako protipólu k pojmu „authorship“, který by zůstal autorům původních textů. Český ekvivalent by mohl znít jako „překladatelství“ x „autorství“, pokud by slovo „překladatelství“ již nebylo obsazeno v jiném významu. V tomto kontextu by „překladatelství“ odkazovalo ke specifickému vztahu překladatele k překládanému textu, vztahu individuality a zároveň podřízenosti v tvůrčí práci. Museli bychom pak domyslet i specifika tohoto „překladatelství“, což je úkol, jež tento text a tato kniha nemůže vyřešit.

Zatím bych uvedla aspoň jednu důležitou změnu, kterou by mohl takový přístup přinést – promýšlení pojmu „překladatelské dílo“. Mám na mysli problém „díla“

(oeuvre), jak o něm uvažuje například Michel Foucault ve svém textu „Co je autor?“. Foucault používá dílo jako argument pro nutnost funkce autora, tj. ne jako autora z masa a kostí, ale autora situovaného na okraji textu. Osobní jméno autora dovozuje propojovat určitý soubor textů a komparovat je mezi sebou. Foucault přímo píše, že jméno autora „vykonává ve vztahu k diskursům určitou roli: zajišťuje nějakou klasifikační funkci; takové jméno umožňuje přeskupování určitého počtu textů, jejich delimitování, vylučování některých z nich, jejich kladení do protikladu vůči jiným textům“ (Foucault 1994, s. 49). Pokud bychom tuto funkci sledovali i v kontextu překladatele, nenarušili bychom pozici autora původního díla, ale použili bychom ji jako nový způsob uskupení a komparaci literárních děl. Překladatel by se stal tím, kdo dané texty seskupuje a ukazuje jejich provázanost v novém kontextu. Takový přístup by umožnil ukázat v plné míře vliv překladatele na obraz cizí literatury v přijímající kultuře. Překladatelovy stopy uvidíme na úrovni textu, ale i na úrovni kanonizačních snah, či ve strategiích propagace zahraniční literatury. Zda je tento předpoklad plodný se pokusím prověřit v dalších částech této kapitoly.

Bulharská literatura v Česku v letech 1989–2020. Mezi neznámou exotikou a globální literaturou

Následující téma, situace bulharské literatury v Česku od roku 1989 do současnosti a opačně české literatury v Bulharsku téhož období, je mi jakožto bulharské bohemistce žijící v Česku blízké. Mým cílem nebude komplexní popis literárních vztahů mezi těmito dvěma literaturami. Pokusím se především nastínit několik základních problémů, které doprovázejí vzájemnou recepci, a hlavně se zaměřím na roli překladatelů v tomto procesu.

Pozice bulharské literatury v Česku po roce 1989 se dramaticky mění. Po předchozím období, ve kterém překladová i kritická recepce upřednostňovala ideologicky spřízněné kultury, zájem o bulharskou literaturu klesá na minimum. Celkově bylo v daném období vydáno méně než 40 knih, přičemž čtyři z nich vyšly hned v roce 1990, tj. jsou výsledkem plánování z let předchozích. Od roku 1991 do roku 2003 vyšlo v Česku knih přeložených z bulharštiny celkem pět. Tato situace si žádá vysvětlení, o které se pokoušelo v posledních (zhruba) deseti letech vícero badatelů jak v Česku, tak v Bulharsku. Vybrala jsem tři články věnované tomuto tématu, které doufám poslouží jako symptomatický vzorek. Vychází krátce po sobě – v roce 2011, 2013 a 2014. Dva z nich pocházejí z českého

prostředí, jeden z bulharského a jejich autoři jsou velice důležitými osobnostmi v celém procesu transferu mezi oběma kulturami.

Jako první publikovala text bulharská bohemistka Ani Burova s názvem „Přerušení a obnova tradice. Bulharská literatura v českém překladu (1989–2010)“. Za příznačné můžeme považovat i to, že začínáme bulharsky psanou reflexí pocházející nikoliv od českého badatele, ale od bulharské bohemistky, vysvětlení je zde přesto vícero. Ani Burova je jednou z nevýraznějších současných literárněvědných bohemistek, zároveň je redaktorkou nejvlivnějších literárních novin v Bulharsku *Literaturen vestnik*. Coby znalkyně nejnovější bulharské literatury píše kritiky, rediguje a propaguje nejen současnou bulharskou prózu, ale i poezii. Můžeme ji jednoznačně vnímat jako důležitou osobnost uznávanou bulharistickými kruhy jak doma, tak v zahraničí. Vybraný článek je jeden z mnoha, které autorka věnovala danému problému – v češtině vydala již před tímto článkem četná shrnutí vztahů mezi českou a bulharskou literaturou, vystupovala na festivalu Svět knihy, později v letech 2014 až 2016 spolupracovala na projektech o recepci slovanských literatur v Bulharsku a o recepci bulharské literatury ve slovanských zemích po roce 1989. Burova je i dle tohoto krátkého výčtu jednoznačně odbornicí, jež se tomuto tématu jako jediná ze tří autorů soustavně a dlouhodobě věnuje. Druhý článek s názvem „Překlady bulharské krásné literatury do češtiny po roce 1989“ napsal pro časopis *Plav* překladatel Ondřej Zajac, bulharista, který se věnuje překladu poezie. Jeho text je kritičtější, možná částečně i proto, že Zajac zůstává nezávislým pozorovatelem, co se institucionální přináležitosti týče. Třetí text vyšel v elektronické podobě na serveru *iLiteratura.cz* v roce 2014 a jeho autorkou je Ivana Srbková, překladatelka z bulharštiny a v této době ředitelka Slovanské knihovny NK ČR. Její text nese název „Současná bulharská literatura v českém kontextu (1989–2012)“ a má přehledový ráz, přesto přináší pozoruhodný rekapitulující pohled již etablované překladatelky a propagátorky bulharské literatury.

Všichni tři autoři si všímají nízkého počtu překladů z bulharské literatury, uvádějí však odlišné příčiny tohoto stavu. Ani Burova vidí situaci jako příznačnou pro vzájemnou recepci slovanských literatur (Burova 2011, s. 1), ve svých pozdějších úvahách ji hodnotí i jako typologickou pro „malé“ literatury obecně (Burova 2017). Ivana Srbková vnímá, že se situace zlepšuje, vidí úspěchy a doufá v lepší zítřky. Předešlé období hodnotí takto: „Tato literatura se totiž u nás musela jakoby znovu narodit a prodělat dětské nemoci, aby se mohla opět postavit na nohy. A to se podařilo“ (Srbková 2014, s. p.). Ondřej Zajac vnímá výhled jako „poměrně optimistický“, přestože jinak označuje situaci za tristní takřka na všech možných úrovních. Prvním bodem jeho kritiky je propad ve vývoji české bulharistiky, která postupně zaniká i na tradičních pracovištích jako je Univerzita Karlova v Praze. Logicky konstatuje, že pokud bulharština není vyučována jako hlavní obor, klesá

o ni zájem, a také pravděpodobnost vyškolení nových překladatelů. Smutnou realitou zůstává, že v případě „malých literatur“ je akademické prostředí pro existenci odborné recepce zásadní a Zajac trefně na tento problematický vývoj upozorňuje.

Dále explicitně problematizuje i fakt, že některé překlady nevznikají díky (alespoň předpokládané) kvalitě původních textů, ale že pro jejich uvedení do českého prostředí hrají roli jiné faktory – osobní znalost bulharského autora s jeho překladatelem či působení dané bulharské osobnosti v Česku. Tyto poznámky jasně poukazují na to, že i z tak malého počtu přeložených textů je jejich nezanebatelná část prakticky nefunkční pro reprezentaci dané kultury. Mnoho z těchto překladů není ani dostupných veřejnosti a nedostává se jim žádná kritická recepce. Další zajímavý poznatek v Zajacově textu se týká faktu, že část přeložených textů vzniká v Bulharsku a je výsledkem požadavků a fungování bulharského prostředí, není tedy určena pro běžné české publikum.

Celkově Zajac zdůrazňuje potřebu vymanit se ze závislosti na bulharské odborné pomoci a vytvořit pro českou recepci bulharské literatury samostatnou oblast působení. Tuto závislost Zajac nepojmenovává explicitně, ale dokazuje ji dle mého názoru přesvědčivě. Metodicky poukazuje například na to, že se v českých překladech bulharské literatury dlouho neobjevovaly původní české paratexty, ale například v prvních dvou překladech knih Georgiho Gospodinova nacházíme doslovy od Ani Burové. Jak jsem uvedla výše, výběr Ani Burové není nahodilý a odpovídá její dlouholeté, úzké spolupráci s Gospodinovem. Přesto je Zajacova kritika pochopitelná – pokud by byla nějaká osobnost, která by v českém prostředí měla již vlastní autoritu, zhostila by se této funkce. Dobrou zprávou je, že v dalším vydaném románu Georgiho Gospodinova *Fyzika smutku* již najdeme doslov od Marcela Černého, jednoho z mála bulharistických badatelů v Česku.

Ivana Srbková má odlišný postoj, ve svém textu přímo uvádí, že „máme fundované přátele-konzultanty v Bulharsku, bez jejichž pomoci se dle mého soudu neobejdeme“ (Srbková 2014, s. p.). Vzniklá tenze otevírá obecnou otázku o tom, kdo má rozhodující roli v tvorbě literárního kánonu – je kánon v cizím prostředí pouze produktem reprodukování hodnot z prostředí původního, anebo je samostatnou a odlišnou interpretací přijímajícího kontextu?

Dalším bodem kritiky Ondřeje Zajace se stává vztah nakladatelů k vydávání bulharské literatury. Burova i Srbková oceňují zájem zavedených nakladatelů jako Nakladatelství Lidové noviny či Dybbuk představovat bulharské autory. Zajac ale upozorňuje hlavně u druhého zmíněného nakladatelství na malý důraz na redakční práci. Překladatel nejde daleko pro silná tvrzení jako například, že: „Nakladatelství Dybbuk tak během tří let dokonale rozbilo poměrně nadějnou pozici pro vydávání bulharských překladů“ (Zajac 2013, s. p.). Zajac tedy znovu akcentuje nutnost kvalitní reprezentace bulharské literatury, a rozhodně nepovažuje každou vydanou knihu za úspěch.

Pro všechny autory výše sledovaných článků je základním elementem transferu z cizí kultury do nové osoba překladatele. Ani Burova píše:

Hlavním agentem a hlavním faktorem pro vydávání bulharské literatury v Česku je překladatel. Nejen vybírá díla, která překládá, ale nejčastěji i sám zajišťuje jejich publikaci hledáním nejvhodnějšího vydavatele. Hodně často je základní postavou v organizaci propagace knihy po jejím vydání (Burova 2011, s. 2).

Burova akcentuje, že problém není připravenost bulharistů nebo úroveň akademické bulharistiky, ale těžká nakladatelská situace, protože je nelehké zajistit zájem o bulharskou literaturu – příliš blízkou a přesto neznámou. Tuto situaci z vlastní zkušenosti potvrzuje i Ivana Srbková, která vzpomíná na svoje první překlady Georgiho Gospodinova takto:

Na období spojené s Gospodinovem ráda vzpomínám i s radostnou nostalgií. Bulharsko nebylo ještě členem EU, nedostalo se nám tedy finanční podpory ani z této, ani z bulharské strany; musela jsem si sama najít nakladatele, u první knihy i sponzora, být sama sobě agentem, dělat si „PR“. Bylo to ale krásné, „průkopnické“, neopakovatelné (Srbková 2014, s. p.).

Zajac naopak upozorňuje na neduhy ve financování překladů, neraduje se z každé návštěvy bulharského spisovatele, ale reflektuje fakt, že takové události nemají žádný dosah či dopad v české společnosti a jsou určeny jen malé skupině Bulharů či bulharistů. Odkázanost sama na sebe vnímá spíše jako selhání jiných možností podpory překladu, ne jako motivaci k výkonu.

Lze tedy možná vysledovat, že díky práci, kterou vykonaly obě autorky, Burova a Srbková, tj. díky určitému znovuzaložení tradice překládání z bulharštiny, se situace přece jen posunula dál. Nová generace překladatelů již má vyšší očekávání a vyšší nároky, co se recepce bulharské literatury týče. Kdybychom se odklonili od Zajace v jeho roli komentátora a podívali se na Zajace-překladatele poezie, je nesporné, že v něm bulharistika získala velký talent. Zajac již dokázal řadu bulharských básnických hlasů přeložit do češtiny a úspěšně je zasazovat do širšího povědomí. Do této nové překladatelské vlny musím zařadit i Davida Bernsteina, který v posledních letech přeložil román *Fyzika smutku* Georgiho Gospodinova, dva romány Teodory Dimovy, další uznávané současné prozaičky, či komerčně velice úspěšný román *Mise Londýn* Aleka Popova. David Bernstein není původně bulharistou, ale rusistou, jeho dlouholetý pobyt jako lektora českého jazyka v Sofii a osobní spojitost s Bulharskem jej však vedly k překladatelské činnosti z bulharštiny. Tvorba této generace překladatelů je zatím pořád na začátku cesty,

a tak zde není možné aplikovat další teze o roli překladatele a formování jeho díla. Tyto příklady uvidíme jasněji při zkoumání situace české literatury v Bulharsku po roce 1989.

Než opustíme prostor české kultury, využijí nastíněný kontext pro letmou odbočku. Ve všech textech o bulharské literatuře, ať už v těch zmíněných výše, nebo v jiných, se objevuje jako střed bulharského literárního kánonu jméno spisovatele Georgiho Gospodinova. Autora románů, povídek, poezie, divadelních her, ale i esejů a literárně-historických textů, o kterém můžeme s jistotou říci, že je nejpopulárnějším současným bulharským spisovatelem doma i v zahraničí. Jeho tvorba se také v Česku jako jedna z mála těší zájmu širší komunity neprofesionálních i profesionálních čtenářů. Můžeme však přikládat tento úspěch české bulharistice nebo překladatelům? Anebo zde můžeme mluvit o příkladu „globální“ literatury a globálního spisovatele? Globální literatura je mladý koncept, který se snaží reflektovat aktuální situaci literatury na začátku 21. století. Úzce souvisí s pojmem „světová literatura“ či Weltliteratur (tj. se základní otázkou literární komparatistiky), jehož definice se během let mění a znovu aktualizuje. Globální literatura se blíže zaměřuje nejen na distribuci, transfer a recepci literárních děl skrze různé kontexty, ale i na nový způsob samotného tvoření. Globálnost se dá sledovat v poetice textů, většinou prozaických, které jsou dle slov Rebeccy Walkowitz „narozené v překladu“, tj. jsou psané s představou jejich budoucího překladu a s vědomím předjímacím očekávání zahraničního čtenáře (viz Walkowitz 2017). Tyto romány vykazují tematickou blízkost – často využívají obecně známé kulturní encyklopedie, například řeckou nebo jinou mytologii, biblické motivy atd., které jsou spojovány s jistou exotičností specifického regionu, odkud autor pochází. Vznikají tak texty, které jsou srozumitelné i pro cizího čtenáře, ale zároveň obsahují „exotickou“ variaci navíc. Jako příklady jsou nejčastěji uváděni autoři jako Haruki Murakami, Salman Rushdie, Chimamanda Ngozi Adichie, nebo dokonce Umberto Eco. Autoři se v době globální literatury stávají i marketingově využitelnými produkty, vystupují na festivalech, umí jednat s médii a dostávají mezinárodní ceny, což jejich status utvrzuje. Tento kolotoč pak začíná znovu s další vydanou knihou.

Pojem globální literatura bývá nejčastěji používán v negativním kontextu jako jev spojený s komerčností, vyprázdněností a snížením kvality literatury (viz Parks 2015). Kromě těchto konotací můžeme využít potenciál tohoto pojmu i pozitivněji. Pro mnoho malých literatur je tento nový globální kontext v jistém ohledu mnohem inkluzivnějším prostředím než vysoká světová literatura. Dovoluje autorům dosáhnout mezinárodního ocenění i bez toho, aby jejich literatura měla jakékoli předchozí uznání. Leitmotivem psaní o osudu bulharské literatury v zahraničí, ať je to v českém kontextu nebo jinde, je fakt, že současným překladatelům chybí literární kontext, do kterého by nové dílo zařadili. Zahraniční čtenář často zná

některého z českých velkých autorů, ať už je to Jaroslav Hašek, Milan Kundera, Karel Čapek či někdo další. Bulharská literatura v zahraničí nemá na co navázat, a tím je velice náročné nové autory prosadit. Tomuto tématu se věnuje americká překladatelka Georgiho Gospodinova Angela Rodel ve svém článku s názvem „Factotum and Fakir: The Translator of Bulgarian Literature to English” (Faktótum a fakír: překladatel z bulharské literatury do angličtiny). Rodel sdílí podobné zkušenosti jako ty výše uvedené – nezáměr přijímající kultury, chybějící financování, nutnost pro překladatele, aby ve své osobě spojil mnoho funkcí zároveň. Angličtina ale skýtá i jiné problémy, na které Rodel ve svém článku naráží. Rozšířenost angličtiny jako globálního dorozumívacího jazyka dovoluje autorům původních textů rozumět rozpracovaným překladům a prosazovat svoji vlastní interpretaci textu. Rodel píše:

Tím se také otevírá otázka: do jaké míry je překladatel stále „autorem” překladu – je tato role nyní více podobná spolupracovníkovi nebo konzultantovi? Vyvolává také další otázky: Má překladatel právo trvat na určitém výkladu, nebo má vždy přednost názor autora? (Rodel 2020, s. 205).

Objevuje se zde i zajímavá otázka nemožnosti oprostít se slovy překladatelky od dominantního až „tyranského” postavení autora původního díla.

Anekdotické situace, kdy se například bývalý prezident České republiky Václav Klaus před novináři ohradil vůči výrazu, jež jeho bulharská tlumočnice použila, protože Česko do EU „nevlezlo”, ale „vstoupilo” (ve skutečnosti je sloveso „вляза” [vľjaza] neutrální a správný překlad, který v daném kontextu znamená „vstoupit”), jsou tak jen vrcholem ledovce situací, ke kterým může dojít, když autor skutečně ovládá cílový jazyk. Docházelo by v takových případech k lepší reprezentaci díla, nebo naopak k úplnému potírání volnosti překladatele? Sama Rodel se snaží dle svých slov hledat zlatou střední cestu:

Autor, pokud žije a má znalosti o cílovém jazyce, je pro překladatele neuvěřitelně bohatým zdrojem, a bylo by zvláštní a možná i neetické zcela přehlížet jeho interpretace. Nicméně překladatel jako rodilý mluvčí/konzultant by přesto měl mít rozhodující hlas v klíčových rozhodnutích o překladu (Rodel 2020, s. 205).

Je vidět, že mezi autorem a překladatelem probíhá tenze, způsobená bojem o konečné slovo v interpretaci překladového textu. Obě strany mají svoje zájmy, a rozhodnutí, ke kterému z nich se přiklonit, je možná jedna z „překladatelských voleb” současné teorie a praxe překladu.

Vrátíme-li se k pojmu globální literatura, můžeme pozorovat právě silný akcent na vztahy mezi autorem a překladatelem. Tím, že je text již napsán způsobem

usnadňujícím převod do druhého jazyka, má překladatel možnost s ním komunikovat snadněji. Zároveň však můžeme zaznamenat i silnou tendenci ze strany mnoha autorů, aby svoje překladatele vysoce uznávali a propagovali je obdobně, jako propagují vlastní tvorbu. Je to i případ Georgiho Gospodinova, bulharského spisovatele těžcího z nastalé globální situace.⁴ Gospodinov je častým hostem světových literárních festivalů a již získal řadu ocenění. V roce 2019 získal cenu Angelus za polský překlad středoevropské knihy za svůj román *Fyzika smutku* (2011) v překladu Magdaleny Pytlak. Zde je nutné poznamenat, že cenu Angelus dostává jak autor, tak i jeho překladatel. V roce 2021 pak Gospodinov získal italskou cenu Premio Strega Europeo za nejlepší evropský román za knihu *Časokryt* (2020). I tuto cenu získal společně s Gospodinovem i jeho překladatel Giuseppe Dell'Agata, jenž zatím překládá do italštiny celou Gospodinovu tvorbu. Úspěchy těchto dvou románů následují po vlně překladů jeho románové prvotiny *Přirozený román* (1999), který je s více než dvaceti překlady nejprekládanější knihou současné bulharské literatury. První překlady *Přirozeného románu* vycházejí už několik let po jeho bulharském vydání: ve francouzštině román vychází v roce 2002, v USA a v Česku v roce 2005, v Itálii v roce 2007. *Fyzika smutku* má podobně rychlou a bohatou překladovou recepci – po původním vydání v roce 2011 vychází v roce 2013 v italštině, 2014 v němčině, 2015 ve francouzštině a angličtině, česky až v roce 2018, už ale v podání nového překladatele, Davida Bernsteina. *Časokryt* vyšel v podivné době prvního lockdownu v roce 2020 a do konce dalšího roku již vyšly překlady do angličtiny, francouzštiny a italštiny. Z tohoto nudného výčtu můžeme vyčíst postupné zrychlování zájmu o Gospodinovu tvorbu v zahraničí. Překladatelé i nakladatelé jsou předem připraveni přeložit a vydat jeho novou knihu. Gospodinov už není jen bulharským spisovatelem, je to spisovatel, který píše v bulharštině, ale zároveň má otevřené dveře k mnohem širšímu publiku. Toto publikum a s ním i světová kritika, dokáže hodnotit jeho nové romány skoro současně s domácími čtenáři a domácí kritikou. Tato situace bohužel přináší i negativní reakce v bulharském prostředí, ale i to je jedna z charakteristik globální tvorby. Často se stává, že se domácí publikum více či méně odpojuje od úspěšných

⁴ Ráda bych na tomto místě upřesnila, že Gospodinovu tvorbu vnímám jako jednoznačně kvalitní a patřící snad do toho nejlepšího, co bylo v posledních desetiletích v evropské literatuře napsáno, jak v poezii, tak v próze. Když o něm mluvím jako o součásti sílící globální literatury, nemám v úmyslu snižovat hodnotu jeho textů, naopak doufám, že se jeho tvorba dočká ještě většího uznání a přejde do sféry vysoké „světové literatury“. Touto cestou se dle mého názoru do širšího povědomí dostala i tvorba polské nositelky Nobelovy ceny za literaturu Olgy Tokarczuk.

globálních autorů, které již nevnímá jako jen „svoje“. Podobným vývojem prochází i recepce Georgiho Gospodinova v Česku – Ivana Srbková ve výše zmíněném článku cituje mnoho příkladů, kdy je jeho první román přeložený do češtiny, *Přirozený román*, nazýván „evropský“, „není na něm nic bulharského“, „dílo zaznamenalo evropský ohlas“ a „Gospodinovův vskutku současný jazyk a syžet usvědčují mnohé české, „moderní“ autory jen z upachtěnosti a provincialismu“ (Srbková 2014, s. p.). Motiv exotičnosti neznámé kultury, o které podává Gospodinova tvorba zprávu, je sice stále přítomný, najdeme ale i upřímné uznání univerzálních kvalit jeho díla například od spisovatelky Biancy Bellové, nominované s Gospodinovem na cenu Angelus (viz Bellová 2019).

Česká literatura v Bulharsku v letech 1989–2020

Dosud jsme měli možnost sledovat spíše nepřítomnost jedné malé literatury v kontextu druhé, nyní se posuneme ke sledování opačného směru transferu – z českého prostředí do bulharského. Je třeba hned na úvod říct, že překládává recepce české literatury v Bulharsku je velmi dobře sledována, a to od prvních kontaktů obou kultur až do současnosti. Česká literatura byla objektem zkoumání cenného projektu *Překládová recepce evropských literatur v Bulharsku*, který vyústil do vydání šesti knižních dílů v letech 2000 až 2004. Čtvrtý díl je věnován slovanským literaturám a najdeme zde shrnující články o české literatuře v Bulharsku před a po roce 1945 a jednotlivé kapitoly o vybraných českých spisovatelích a jejich recepci. Na tento základ navázal v posledních letech projekt *Recepce slovanských literatur v Bulharsku po roce 1989*, jehož výsledky jsou publikovány na specializovaných webových stránkách (<https://litreception.wordpress.com/>). Jsou zde nejen soupisy knižních vydání českých literárních děl, ale i příspěvky v časopisech a seznamy kritického ohlasu. Letmý součet přeložených děl v uvedeném období včetně posledních dvou let čítá cca 200 knih poezie, prózy, divadelních her a tvorby pro děti a mládež. Recepce české literatury v Bulharsku je tak mnohem rozmanitější než v případě bulharské literatury v Česku.

Kdybychom měli vytknout zásadní motivy shrnující důležité vrstvy této recepce, lze konstatovat, že je zde zastoupena jak kanonická literatura, tak i nejnovější autoři a autorky. U kanonických děl je vidět, že se překladatelé snaží doplnit mezery recepce z předchozích desetiletí, která nabídla bohatý výběr povolené a podporované literatury. Z české literatury 19. století se tak v posledních třiceti

letech objevují dva nové překlady básně *Máj* Karla Hynka Máchy, samostatné plné vydání *Kytice* Karla Jaromíra Erbena, poezie Jana Nerudy, Jaroslava Vrchlického, Svatopluka Čecha, rovněž i Čechův román *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* či prózy Juliuse Zeyera. Z tohoto výčtu je vidět snaha například aktualizovat Máchovo dílo pro novější dobu anebo doplnit díla, která přidávají recepční tradici na úplnosti, a tím i na hodnotě. Této literatuře se však věnuje menší okruh překladatelů a je otázkou, zda bude zájem trvat i v budoucnu. Lze spatřit silný zájem o nevydaná díla literární moderny (Antonín Sova, Ladislav Klíma) a avantgardy (Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl), přičemž se poprvé objevuje i spirituálně laděná poezie, například básnické sbírky Jakuba Demla, Jana Zahradníčka a Jana Skácela. Tradičně populární zůstávají v Bulharsku autoři jako Jaroslav Hašek (vydávání jeho děl lze pravděpodobně považovat za jediný čistě výdělečný nakladatelský počín) a Karel Čapek. Jako doplnění seznamu důležitých děl z českého kánonu můžeme dodat i překlady Ladislava Fukse, Vladislava Vančury či Josefa Škvoreckého.

Druhá dominantní linka v překladové recepci české literatury posledních třiceti let je postmoderní poetika. Zde je vidět i velký rozdíl v hodnocení postmoderní literatury v českém a bulharském prostředí. V Bulharsku byla postmoderna během 90. let dominujícím způsobem psaní, který byl pozitivně hodnocen kritikou. Jeho podoby byly různorodé, ale znovu je třeba odkázat na tvorbu Georgiho Gospodinova, jenž tuto tradici ve své tvorbě trvale využívá. V tomto kontextu je zájem o transfer české postmoderní literatury logický jak z hlediska dobové normy, tak i z hlediska vkusu překladatelů. Díla v českém kontextu méně známá, či přímo neznámá širšímu publiku, jako jsou romány-tetralogie Vladimíra Macury či Daniely Hodrové, měly velký úspěch u bulharské kritiky. Další jména, která zde můžeme uvést, jsou Jiří Kratochvíl (5 románů), Michal Ajvaz (4 romány), Patrik Ouředník (3 romány), Miloš Urban (2 romány). Je však pozoruhodné, že ke kvalitní postmoderní literatuře se v jisté době v Bulharsku počítal i Michal Viewegh se svým románem *Výchova dívek v Čechách*. V roce 2003, krátce po publikaci bulharského překladu knihy, vychází v *Literaturen vestnik* nejen úvodní slovo Ani Burové k uvedení knihy v Českém centru, ale i překlad Vieweghova referátu „Jak se stát českým spisovatelem snadno a rychle“ z roku 2001. Burova vnímá Viewegha jako důležitý faktor v české literatuře po roce 1989 jednak na základě kvality jeho prvních textů (Burova jmenovitě uvádí *Příběhy laskavého čtenáře*, které jsou pro ni přímým opakem jednoduššího čtiva, viz Burova 2003, s. 5), jednak jako aktéra v diskuzi o roli literatury ve společnosti. Burova zde vidí nepochopení Viewegha ze strany české literární kritiky, které bylo dle jejího názoru ovlivněno dobovou situací. 90. léta jsou dobou návratu zakázaných textů českých disidentů a literatura je vnímána převážně skrze její sociální funkci. Později se dle jejich

slov situace mění: „Pochopitelně se časem, po překonání posttotalitních komplexů, ustaluje i psaní, jež nepotřebuje jiných důvodů, aby existovalo, než je zájem sám o sobě“ (tamtéž, s. 5). Časem se však mění i bulharská recepce Viewegha – od nadšeného přijetí jeho prvních překladových vydání mají jeho další knihy menší a menší dopad. V roce 2008 vychází román *Vybíjená* a recenze Janicy Radovy v *Literaturen vestnik* se mnohem podrobněji věnuje uvedení knihy v Českém centru, předmluvě, obálce a vlastním vzpomínkám na prožitek z hraní vybíjené ve škole než obsahu knihy. Další překlady – *Mafie v Praze* a *Mráz přichází z Hradu*, oba vyšly v roce 2017 – už ani necílí na vybíravější publikum, ale spíše na čtenáře žánrové literatury. Zde zmíněné knihy jsou aktivněji vnímány v kontextu thrilleru, než že by reprezentovaly českou literaturu.

Poslední výraznou část překladové recepce tvoří současní autoři a převážně autoři oceňovaní v literárních soutěžích v České republice. Na jednu stranu je zájem o současnou literaturu nesporně chvála hodný, druhá strana mince však odkazuje na již zmíněný nešvar závislosti překladatelů a nakladatelů na finančních dotacích. Bulharská překladatelka Anželina Penčeva, o které bude podrobněji pojednáno níže, ve svém příspěvku „Bulharské překlady z české literatury – slavná minulost, kontroverzní přítomnost, problematická budoucnost“⁵ kritizuje skutečnost, že některé knihy jsou překládány pouze s cílem získání peněz, a jejich propagace či dopad jsou následně nulové nebo zanedbatelné. Překladatelka a vysokoškolská pedagožka pokládá důležité dotazy ohledně smysluplnosti takového typu překládání. Konkrétně naráží například na romány Jiřího Hájíčka, které jsou podle ní příliš vzdálené od bulharské současnosti, nebo na knihu *Pálenka* Matěje Hořavy, kterou vnímá jako skoro nepřeložitelnou. Penčeva zde vysvětluje svůj postoj překladatelky – překlad má být zásadním obohacením pro přijímající kulturu. Uvádí například i vlastní „neúspěch“, když očekávala, že prózy Alexandry Berkové *Magorie* a *Temná láska* (česky 1991 a 2000; bulharsky 2004) v jejím překladu z roku 2004 budou bulharskými feministkami přijaty jako jejich „bible“, ony ale zapadly bez jakékoli kritické recepce. Překladatelka sice nenabízí řešení nastalé situace, ale i to, že podobně jako Ondřej Zajac v kontextu bulharské literatury v Česku, je ochotna na negativní jevy upozornit, je důležité. Současná česká literatura získává výhody a nevýhody na základě systému financování překladové činnosti a je nutné brát ohled i na tento kulturní pohled na překlad, abychom mohli proniknout do specifik recepce.

⁵ Konference s názvem „Překlad mezi konjunkturou a misí“ se konala v Sofii na půdě Bulharské akademie věd 23. až 25. října 2017.

Překladatelé-autoři?

Dva příklady z bulharského prostředí po roce 1989

Na závěr své kapitoly se budu věnovat hledání „autorství“ či „překladatelství“ tak, jak jej naznačuje Anthony Pym v tvorbě dvou překladatelů z češtiny do bulharštiny. Anželina Penčeva (nar. 1957) je překladatelka s bohatou historií, jedna z nejuznávanějších překladatelek z češtiny, zároveň docentka a dlouholetá vyučující na univerzitách v Sofii a Blagoevgradu. Krasimir Prodanov (nar. 1974) je překladatel, původním povoláním novinář, který je překladatelsky aktivní teprve v posledních necelých deseti letech. Přeložil ovšem již více než deset knih. Dle mého názoru mohou oba odlišným způsobem posloužit jako příklady pro smysuplnost výzkumu „překladatelství“ v kontextu „autorství“. Následující poznámky jsou jen nástinem, prvním pokusem sledovat překladatellovo autorské dílo jako celek, ve kterém se dají hledat určité tendence ve výběru textů a interpretační strategie. Na tomto malém prostoru půjde spíš o demonstraci smysuplnosti takového podniku, ne o ucelený průzkum, jež by si toto téma jistě zasloužilo.

Anželina Penčeva a Krasimir Prodanov mají oba velký vliv na současnou recepci české literatury v Bulharsku, zároveň mezi nimi existují výrazné rozdíly. Anželina Penčeva je absolventkou sofijské bohemistiky, kde později i působila, je docentkou v oblasti dějin slovanských literatur a autorkou dvou odborných monografií a mnoha článků. Krasimir Prodanov není vystudovaným bohemistou, je však propagátorem české kultury (vede facebookový blog „Srdcem v Česku“), a tudíž není součástí akademického prostředí. Je to zajímavá situace, která vybízí k otázkám, nakolik je recepce malých literatur závislá na univerzitně vzdělaných odbornících na danou literaturu. Většinou právě překladatelé-akademici prosazují ustálené interpretace z původního prostředí a do velké míry kontrolují představu o cizí literatuře. I proto je důležité sledovat také překladatele mimo tuto tradici univerzitního vzdělání a zkoumat, zda je jejich představa o hodnotě děl obdobná či odlišná od profesionálů.

Anželina Penčeva, jak již bylo řečeno, jasně patří do akademického prostředí a je uznávanou překladatelkou nejen v Bulharsku, ale i v Česku. V roce 2010 jako třetí překladatelka z Bulharska dostala cenu Premia Bohemica, udílenou zahraničním bohemistům za zásluhy o šíření české literatury ve své zemi. Působila od roku 1985 do roku 1991 jako redaktorka ve státním nakladatelství Narodna Kultura (Národní Kultura), později absolvovala doktorské studium na Univerzitě Karlově v Praze, které dokončila disertační prací o žánrových specifikách v tvorbě Karla Jaromíra Erbena (1998). Její první knižně vydaný překlad z roku 1990 může být možná překvapivý, ale pravděpodobně ukazuje svým vznikem ještě na dobu předchozí – *Půlnoční běžci* Zdeňka Zapletala (česky 1986; bulharsky

1990). Tato kniha patřila jednoznačně do populární normalizační kultury a v kontextu jejího dalšího překladatelského díla ji lze hodnotit jako juveniliu. Zároveň je zajímavé, že se Penčeva ve svém díle i dál věnovala české populární literatuře – kromě dvou pozdějších románů Michala Viewegha *Mafie v Praze* a *Mráz přichází z Hradu*, o kterých již byla řeč, přeložila v roce 2006 román *Vzestup a pád šejdíře Radovana Kočiče* Zdeňka Červenky i román Ireny Douskové *Hrdý Budžes*.

Začátek 90. let je pro Anželinu Penčevu i začátkem práce, díky které se stala překladatelkou uznávanou odborníky i veřejností. Je známa především jako jedna z prvních překladatelek Milana Kundery z češtiny do bulharštiny. Penčeva není jeho výhradní překladatelkou, ale stala se mediálně známou tváří spojenou s propagací Kundery v Bulharsku. Při nedávném 90. výročí narození Milana Kundery byla opakovaně pozvána do státní televize a rozhlasu, aby hovořila o Kunderovi a o své překladatelské zkušenosti jak s jeho dílem, tak s ním osobně. Vyšel i její článek „Nesnesitelná lehkost překládání Milana Kundery“ (Penčeva 2019), kde překladatelka sdílí další detaily své práce s Kunderovým nejznámějším dílem. Odkrývá, že se prvně setkala s románem *Nesnesitelná lehkost bytí* v jeho vydání v '68 Publishers v roce 1990 a snažila se neprodleně text nabídnout bulharskému publiku. Státní nakladatelství Narodna Kultura se však v této době potýkalo s typickými problémy po pádu socialistického režimu, a tak text sice vyšel hned v roce 1990, ale jen ve zkrácené verzi v prestižním časopise pro překladovou literaturu *Savremennik*. Úryvek se stal velice populárním, ale plný text románu byl publikován až v roce 2000 v nakladatelství Colibri. Penčeva situaci zajímavě komentuje:

Nebývalý komerční úspěch Kunderových románů u nás pro mě dodnes zůstává kuriozitou. Kuriozitou, jelikož se jedná o vzácně sofistikovanou, otevřeně elitářskou a silně experimentální prózu. Jedno z vysvětlení vidím v časové a prostorové univerzálnosti poselství autora, možná i v určitém prorockém tušení ohledně politických a sociálních procesů v Evropě 20. a 21. století (Penčeva 2019, s. 9).

Neúspěšné vydání v roce 1990 tak nepřekazilo cestu *Nesnesitelné lehkosti bytí* k úspěchu u bulharského publika, ale odkrylo jeho umělecký přesah. Penčeva se dále podílela spolu s Jankem Bačvarovem a Vladimírem Penčevem na překladu *Směšných lásek* Milana Kundery, jenž vyšel v roce 1995, a sama přeložila román *Život je jinde*, který vyšel v roce 2012.

Milan Kundera je jen jeden z velkých českých prozaiků, které překladatelka měla na starosti. Dalším výrazným českým prozaikem, jehož překládala, je totiž Bohumil Hrabal. V jeho románu *Příliš hlučná samota* (česky 1989; bulharsky 2018) a v sboru próz *Moritáty a legendy* (česky 2004; bulharsky 2020) se setkáváme s experimenty s „nalezenými“ texty, jež jsou kolážovitě propojovány, nebo s roztěkaným

vnitřním monologem vyprávěče. Tyto dva texty vyšly ve stejném nakladatelství jako Kunderovy romány a poukazují na důvěru, kterou má vůči Penčevině výběru významné nakladatelství Colibri. Colibri se dlouhodobě zaměřuje na současnou světovou prózu pro náročného čtenáře, Hrabal zde sdílí ediční řadu Moderní klasika⁶ s autory jako Vladimír Nabokov, Thomas Mann, Virginia Woolf, Kurt Vonnegut a další. Na obálce vydání *Příliš hlučné samoty* nacházíme citát od Milana Kundery, ve kterém je Hrabal představen jako jeho oblíbený autor a jako někdo, o kom se bude v budoucnosti mluvit s velkým obdivem. Kontext, do kterého překlad vstupuje, naznačuje snahu představit Hrabala jako kanonického autora náročné prózy, srovnatelného s nejvýznamnějšími autory současnosti i minulosti.

Dále Penčeva překládá romány Vladimíra Macury a Jiřího Kratochvily, rovněž autorů vyznačujících se výraznými a náročnými díly. Jsou to postmoderní prózy pracující s odkazy k evropským a českým kulturním dějinám, vyžadující čtenáře po učeného a připraveného na autorské experimenty s žánry a jazykem. Do seznamu náročných próz, jež Penčeva přeložila, patří i Jan Němec a jeho *Dějiny světla* (česky 2013; bulharsky 2016) nebo Zdeněk Rotrekl a jeho próza *Světlo přichází potmě* (česky 2001; bulharsky 2005, v překladové spolupráci s Vladimírem Penčevem). Všechny zmíněné prózy, od Kunderových textů až po díla Jana Němce, spojuje motiv hledání možností vyprávění. Je vidět, že se zde setkávají autoři pocházející z různých generací, vycházející z různých tradic, zpracovávající odlišné zkušenosti. To, co tyto knihy vzájemně propojuje, je experimentování s vyprávěním, ohledávání možností vyprávění obecně. V bulharském kontextu jsou pak spojeny i s osobností překladatelky, která se stává garantem jejich kvality. Tím, že Anželina Penčeva získává symbolický kapitál, dokáže svoje další překlady prosazovat do nového prostředí mnohem účinněji, než by mohli jiní překladatelé. Její přístup k výběru, překladu a propagaci náročné prózy ukazují na výrazný překladatelský rukopis, který si Penčeva během svého působení vypracovala.

Druhým výrazným motivem v tvorbě Anželiny Penčevy je v posledních letech zaměření na český literární underground. Penčeva je překladatelkou prózy i poezie Jáchyma Topola a dle svých slov by ráda přeložila i Pelcův román ... *a bude hůř*. V roce 2022 Penčeva vydala poprvé v Bulharsku výbor z poezie Egona Bondyho. Jak sama říká v rozhovoru pro rozhlasový pořad *Knigi zavinagi*, její touhou

⁶ Nakladatelství Colibri na svých webových stránkách představuje ediční řadu Moderní klasika takto: „Zde jsou přítomni mistři slova a nositelé Nobelovy ceny za literaturu, kteří stvořili nejvýraznější a nejloubavější romány 20. století. Sem patří knihy, které četli do rána naši rodiče a které budou číst do rána naše děti. Protože velká literatura je svátost všech dob.“ (<https://www.colibri.bg/knigi/kat/43/poredica-moderna-klasika/>). Pořad byl vyslán 8. března 2022.

je prosadit český underground a konkrétně Bondyho do povědomí bulharského publika, a ráda by přeložila i jeho prózy a dramata (Penčeva 2022). V rozhovoru Penčeva vyjadřuje svůj překladatelský záměr, aby určité texty byly reprezentovány a předloženy přijímající kultuře. Literární underground je však druh literatury, který je pro bulharské prostředí neznámý, a je otázkou, zda bude recipován tak vřele, jak by si zasloužil. Bulharská kultura bohužel před rokem 1989 neměla silnou literární neoficiální scénu, a bude náročné, i když ne nemožné, takovou literaturu přiblížit současnému publiku.

S tvorbou Anželiny Penčevy je spojeno také feministické téma. Jak bylo zmíněno výše, překladatelka se pokusila nabídnout díla Alexandry Berkové, jež vnímala jako důležité feministické texty, a i když neuspěla, můžeme vidět tuto snahu i později. Ne tak programově, ale přece jen výrazně emancipačně se objevuje feministické téma v románu *Žitkovské bohyně* Kateřiny Tučkové (česky 2012; bulharsky 2016) i v prvním románu Anny Cimy *Probudím se na Šibuji* (česky 2018; bulharsky 2020). Hlavní postavy-ženy jsou příkladem propojení tradice, v jednom případě čistě lokálně české, v druhém exotické, s moderním světem. Nevídí tradiční a moderní svět výlučně v opozici, svůj život vidí jako propojení obou. Toto téma je rovněž provázané s dalším připravovaným překladem Anželiny Penčevy *Želary* Květy Legatové (česky 2001).

Na základě výše uvedeného popisu můžeme vydestilovat tři základní témata v překladatelské tvorbě Anželiny Penčevy, která ji definují jako překladatelku a kterým se věnovala během své dosavadní práce. Jsou to zaprvé náročné prózy, které experimentují s vyprávěním, zadruhé díla českého undergroundu a zatřetí feministicky laděné romány. Penčeva si uvědomuje svoje postavení významné překladatelky české prózy a dokáže prosadit vlastní estetickou představu o tom, co je v české literatuře hodnotné a hodné překladu.

Druhým překladatelem, na jehož tvorbu bych zde ráda upozornila, je Krasimir Prodanov. Prodanov se v posledních letech stává jedním z nejaktivnějších překladatelů z češtiny vůbec. Už bylo zmíněno, že Prodanov nemá univerzitní bohemistické vzdělání, akcentují tento fakt ne s účelem jeho práci snižovat, ale naopak. Lawrence Venuti ve své knize *The Scandals of Translation* (Skandály překladu) z roku 1998 přímo zmiňuje tenzi mezi akademickými a neakademickými překladateli. Situaci popisuje takto: „Když jsou texty z akademického kánonu zahraniční literatury překládány nespécialisty, zahraniční odborníci se přeskupují a zaujímají postoj „nelez mi do zelí““ (Venuti 1998, s. 33). Venuti je přesvědčen, že překlad s „jazykovými“ nedostatky může být nakonec úspěšnější a mít větší dopad na přijímající kulturu než věrný, precizní překlad, který nerespektuje kontext, do kterého je uváděn. Prodanov se tak nachází v zajímavém prostoru, jelikož se umí pohybovat v médiích a pracoval dlouhodobě v nakladatelství, takže zná fungování insti-

tucí propagujících překlad. Tím, že se postupně ponořuje i do českého prostředí, získává možnost rozhlédnout se v terénu a dělat vlastní výběr, aniž by byl přímo ovlivněn akademickým prostředím. Důležitost jeho působení tkví podle mě v tom, že odráží jiný typ přístupu k Česku jako kulturnímu prostoru a jiný pohled na českou literaturu posledních let. Obdobně jako u Penčevy lze v jeho tvorbě najít jisté tendence, jež znovu shrnu do několika tematických celků. Bezpochyby musím hned zmínit fakt, že naprostá většina knih, které Prodanov překládá, jsou knihy oceněné cenami, v drtivé většině cenou Magnesia Litera. Hraje zde jistě roli fakt, že takové knihy dostávají finanční podporu, a snadněji se vydávají v jakémkoli cizím prostředí. I přesto je důležité nevnímat toto kritérium jako jediné a definující jeho tvorbu. Prodanovým překladatelským debutem je kniha Marka Šindelky *Zůstaňte s námi* (česky 2011; bulharsky 2015), za kterou Šindelka dostal svoji první cenu Magnesia litera za prózu. Prodanov ale postupně překládá nejen další oceněnou knihu Šindelky *Únava materiálu* (česky 2016; bulharsky 2022), ale rovněž jeho debut *Chyba* (česky 2008; bulharsky 2016) a soubor povídek *Mapa Anny* (česky 2014; bulharsky 2019). Šindelka se stává prvním autorem, jemuž se Prodanov věnuje a snaží se představit ho co nejlépe. Dalším autorem, který se díky překladatelskému zájmu Prodanova dostal do bulharského kontextu a kterému se věnuje systematicky, je Jan Balabán. Prodanov za pět let přeložil čtyři Balabánovy práce a je zatím jeho exkluzivním překladatelem. Postupně se tedy na bulharském trhu objevily knihy *Možná, že odcházíme* (česky 2004; bulharsky 2015), *Zeptej se táty* (česky 2010; bulharsky 2018), *Jsmě tady* (česky 2006; bulharsky 2019) a *Středověk. Prázdniny* (česky 1998 a 1995, bulharsky v jednom svazku 2020). Dále Prodanov představil bulharskému publiku Jiřího Hájíčka, českobudějovického autora, rovněž nositele několika cen Magnesia Litera. První jeho přeloženou knihou se stalo *Selské baroko* (česky 2005; bulharsky 2016), přičemž se setkáváme se zajímavou situací, protože ve stejném roce 2016 jiný překladatel, Vladimír Penčev, vydal překlad *Rybí krve* (česky 2012; bulharsky 2016), druhého Hájíčkova oceňovaného románu. Není úplně neobvyklé, aby autor měnil v daném jazykovém kontextu svého překladatele, i když v současné době se spojení autora s konkrétním překladatelem spíše udržuje. Aby však stejný autor debutoval v jednom roce se dvěma knihami od dvou různých překladatelů, je neobvyčejné. Prodanov pokračoval v překládání Hájíčka v roce 2020, kdy přeložil román *Dešťová hůl* (česky 2016; bulharsky 2020), ale mezitím se Hájíčkovým jiným textům věnovala například Jordanka Trifonova. Kromě těchto tří autorů, kterým se Prodanov věnoval zevrubně, najdeme v jeho překladové tvorbě i jména jako Petr Stančík, Martin Reiner, Martin Šmaus nebo Tereza Boučková.

Dokážeme však najít určité spojitosti i v rámci překladatelské tvorby, která je ještě v začátcích? Dle mého názoru by šlo dosavadní Prodanovy překlady zařa-

dit do několika celků a přemýšlet o jejich významu v přijímajícím prostředí. Jeden z nich by spojoval Jana Balabána a Jiřího Hájíčka jako autory pevně spjaté s regionem, odkud pochází. Oba jsou jistě dobře hodnoceni u kritiky, dokonce i u čtenářů, ale svojí poetikou a tematikou se odpojují od velkých literárních center a reprezentují psaní na okraji. Kvůli tomu mohou zůstat v mnoha ohledech pro bulharské prostředí nepochopitelní a můžeme pochybovat o jejich recepci v bulharském prostředí. Bulharsko je v tomto ohledu výrazně jiné než Česko, centralizovanost kulturního života je mnohem výraznější. Existují lokální centra kulturního života, ale ne regionální literatura, která by sama sebe identifikovala pozitivně jako regionální. Lokální témata, spjatá s Ostravou a se všemi konotacemi kolem ní nebo s jižními Čechami a s pamětí míst a lidí, kteří jsou spjati s traumaty komunistického režimu, jsou tak podle mě pro bulharského čtenáře velice cizí a vzdálená. Dle mého názoru však právě tato jejich lokální zaměřenost může být pro bulharskou literaturu inspirativní. Překlad nabízí to, co v bulharské kultuře chybí a zůstává do jisté míry tabu. V Balabánových a Hájíčkových textech je samozřejmě i mnoho univerzálního, co přiláká čtenáře, ale ono cizí a jiné by mohlo skutečně přijímající kulturu obohatit.

Pokud bychom definovali tuto přenesenou „regionálnost“ jako jeden z motivů Prodanovy tvorby, druhým motivem by byl zájem o sociální problémy současnosti. Tato linka je jasně sledovatelná u překladů knih Martina Šmause *Děvčátko, rozdělej ohníček* (česky 2005; bulharsky 2017) a Terezy Boučkové *Rok kohouta* (česky 2008; bulharsky 2019). Prodanov předkládá bulharskému publiku romské téma, se kterým se ve své každodennosti setkává neustále a jehož problémy zná velice dobře, zároveň je však pro současnou bulharskou literaturu netypické. Šmaus a Boučková tak rovněž nabízí témata a otázky, které doplňují místní kulturu. Obdobně mohou fungovat i knihy již zmíněného Marka Šindelky, jehož *Únava materiálu* se stala překladatelským hitem hlavně v zemích, které patřily do „Balkánské trasy“ během tzv. migrační krize v roce 2015. Šindelkův bezejmenný vypravěč fokalizuje svět očima uprchlíka, který se nachází někde v Evropě, někde na útěku, někde při hledání bezpečí. Román popisuje fyzický stav útěku, schovávání, hladu a strachu, a tím polidštuje ty, které jak Češi, tak i Bulhaři viděli na televizních obrazovkách jako pouhé objekty. V obou zemích byl vztah k prchajícím lidem obdobně negativní a Šindelkův román tak slouží jako protiklad k propagandistickým sdělením médií a je určitým typem obrany proti šířícímu se populismu a nacionalismu. Bulharské vydání navíc vychází v době další migrační krize, tentokrát vyvolané válkou na Ukrajině, krize, kterou Česká republika zvládá mnohem lépe než Bulharsko. Šindelkova kniha tak může verbalizovat téma, jež společnost zajímá, ale nemá jeho vlastní reprezentaci. Zda skutečně dokáží tuto funkci zmíněné tři romány splnit, není zatím jasné, ale jsou to náměty, na které by případně mohli bulharští autoři navázat.

Poslední rovina překladatelské tvorby Krasimira Prodanova, u které se zastavím jen krátce, je tvorba pro děti a mládež. Prodanov se v posledních letech zaměřil na tuto velice úspěšnou část české literatury a přeložil například *Lichožrouty* Pavla Šruta (česky 2008; bulharsky 2019), *Prašinu* Vojtěcha Matochy (česky 2018; bulharsky 2021) nebo *Transport na věčnost* Františka Tichého (česky 2017; bulharsky 2020). Znovu můžeme zaznamenat, že se jedná buď o knihy, které byly na cenu Magnesia Litera nominovány, nebo ji přímo získaly. Výběr je ale především opět zaměřen na to, co bulharskému literárnímu trhu chybí. Prodanov tak potvrzuje důležitou roli překladatele jako mediátora v transferu kultur tím, že nabízí cizímu prostředí to, čeho se mu nedostává a co by mohlo jeho tradici doplnit.

Porovnání překladatelských děl Anželiny Penčevy a Krasimira Prodanova ozřejmuje jejich odlišné motivace pro výběr textů k překládání. Penčeva reprezentuje snahu doplňovat tradici a tvořit obraz české literatury jako vysokou kulturu, již je třeba sledovat. Zaměřuje se jak na kanonická prozaická díla s celoevropským či celosvětovým uznáním, tak na současné náročné prózy, jež na tato díla navazují. Prodanov vychází rovněž z hodnot původního prostředí, protože se spoléhá na výběr poroty soutěže Magnesia Litera. Rovněž ale projevuje svoji roli mediátora, jelikož z těchto oceňovaných knih překládá knihy společensky aktuální a reprezentující jevy, kterým se v bulharské literatuře taková pozornost nedostává. Oba překladatelé se snaží prezentovat českou literaturu, nabízí však bulharskému publiku odlišné interpretace a jiný filtr toho, co je z české literatury třeba překládat.

Jak jsme měli možnost vidět ze dvou nabídnutých příkladů, překladatel slouží jako výrazný mediátor v procesu transferu mezi kulturami. Má zásadní význam pro výběr, zprostředkování a recepci díla v novém kontextu. Dokáže na základě svého postavení a/nebo znalosti prostředí prosadit svoji verzi cizí literatury a reprezentovat ji jako hodnotnou. Kombinací mimotextových hodnot z původního prostředí a svojí autority překladatel dokáže výrazně vtisknout svůj obraz do celkového přijetí dané literární tradice. Pokud pozornost při zkoumání dějin překladu obrátíme na překladatele, ukáží se nám nové souvislosti mezi přeloženými texty a může se vynořit síť významů, která by jinak nebyla tak zřejmá. Kulturní obrat v teorii překladu upozornil právě na tuto problematiku, na možnost vnímat překlad v širších kontextech a rozvinout vnímavost pro překladatelskou činnost a její důležitost. Zde jsem se zaměřila pouze na tematické propojení překladatelského díla, ale troufám si říci, že by tento výzkum mohl a měl pokračovat i na úrovni stylu. Vnímání překladatele jako jiného typu autora, přepisovatele a sjednotitele díla tak do budoucna nabízí výzkumné otázky a výzkumné odpovědi, na které se můžeme těšit.

**Překlady z anglicky
psané literatury
v posledních třiceti
letech: kanonické
transformace**

Ladislav Nagy



Překlady z anglicky psané literatury v posledních třiceti letech: kanonické transformace

Ladislav Nagy

Po změně společenských poměrů v roce 1989 došlo k obrovskému nárůstu zájmu o překlady z anglicky psané literatury. Čtenáři pochopitelně toužili si ve své mateřštině konečně přečíst knihy, o nichž často jen slýchávali a které byly z různých, nejčastěji ideologických důvodů v českých překladech do té doby nedostupné. Tento skutečně masivní nárůst zájmu se odrazil ve vzniku nových nakladatelství, příchodu nových překladatelů a celkové změně překladatelské, redakční a nakladatelské praxe. Zároveň zde existovala jistá kontinuita. Nově vzniklé nakladatelské subjekty zjevně navazovaly na nakladatelství, která zanikala, stejně tak překladatelská základna stála z velké části právě na překladatelích, kteří působili před rokem 1989 v zavedených nakladatelstvích. Výběr autorů vycházel do značné míry z autorů, o nichž zde panovalo jisté povědomí – a ti samozřejmě byli doplňováni autory, o nichž se vědělo, ale kteří vycházet nesměli, a čím dál častěji autory novými, v českém kontextu dosud neznámými. S postupem času docházelo i k dalším proměnám: zatímco zprvu převažovala někdejší praxe, kdy překladové tituly byly vybírány překladateli, případně redaktory na základě jistého literárně-kritického zvážení, později, v období od roku 2010 do roku 2020, převážil význam literárních agentů a též literárních cen udělovaných v anglosaském světě. Tyto změny výrazně přispěly ke změně toho, jak český čtenář vnímal kánon anglofonní literatury. Řečeno jinými slovy, idea kánonu vytvářená před rokem 1990 pod vlivem nejrůznějších ideologických omezení se rozpadla a byla nahrazena kánonem, který má blíže k tomu, jak současnou anglofonní literaturu vnímá čtenář v globalizovaném světě.

Prvopočátky

Překlady z anglicky psané literatury mají v české literatuře dlouhou tradici. Jejich zárodky najdeme už v době národního obrození, kdy Josef Jungmann přavedl

do češtiny (dnes již nečitelně) Miltonův *Ztracený ráj*. Dlouhou tradici mají i překlady Shakespeara, jehož do češtiny převáděli už Josef Jiří Kolár, Josef Václav Sládek či Jaroslav Vrchlický. Přestože Byrona a další romantiky četli čeští básníci a literáti hlavně v němčině, tato tradice výrazně zesílila v době meziválečné, kdy velmi záhy v českém překladu vyšly významné modernistické texty.

Joyceův *Odysseus*, anglicky vydaný v Paříži roku 1922, se v českém překladu Ladislava Vymětala a Jarmily Fastrové objevil již v roce 1930 jako třetí světový překlad tohoto díla (po překladu německém a francouzském); *Milenec Lady Chatterleyov*é D. H. Lawrence, v originále vydaný soukromě v Itálii v roce 1928, v roce 1929 pak ve Francii, vyšel v českém překladu o pouhé tři roky později – roku 1932 v překladu Staši Jílovské (pravda, i český překlad byl vydán jen jako soukromý tisk pro překladatele). Z dalších překladatelských počínů v meziválečném období stojí za zmínku knihy vydávané v nakladatelství Družstevní práce: zde vycházely jak tituly nedávno vydané (Upton Sinclair, *Jatky*; Pearl S. Bucková, *Dobrá země*), tak klasika (Herman Melville, *Bílá velryba*).

Dlužno dodat, že meziválečné překlady byly po stránce kvalitativní značně problematické: česká kulturní obec se v té době orientovala převážně na Francii (coby protipól Německa), takže angličtina zdaleka nepatřila k jazykům, jejichž znalost by v českém prostředí byla rozšířená, natož pak znalost důkladná, potřebná k převodu takového textu jako *Odysseus*. Dagmar Blümllová správe poukazuje na několik aspektů, které výrazně ovlivnily výslednou kvalitu:

Zatímco vznik německého a francouzského překladu korigoval sám Joyce, dvojice českých překladatelů – Ladislav Vymětal a Jarmila Fastrová – neměla k ruce ani poradce ani jakýkoli kritický či výkladový komentář, které v té době ještě neexistovaly. Neštěstím také byla „dělba práce“ – Vymětal přeložil první a třetí část, Fastrová prostřední –, která v četných opakováních a tematických či jazykových návratech kvůli různosti překladatelských přístupů nedokázala uchovat vnitřní souvislosti komplikované kompozice díla. Překlad, jehož hlavní motivací byl zřejmě časový limit, sice rozrušil českou intelektualitu, ale více než zážitkem rostoucím z „vidění“ a „slyšení“ textu to v lepším případě bylo ohromení nevídanou organizací románové matérie, v případě horším skandalistní příchutí, přesněji očekávání „háklivé sprostáčinky“. (Blümllová 2005, s. 30–31)

Nepříliš podařený překlad Joyce je pro meziválečnou dobu charakteristický. Dagmar Blümllová v citovaném článku říká: „Pomineme-li nakladatelskou politiku a z ní vyplývající jistý finanční efekt (prvním vydavatelem byl Václav Petr), hrála jistě úlohu celková československá naladěnost k včleňování se do evropských

a světových kulturních souvislostí.“ (Blümllová 2005, s. 31). V téže době československá diplomacie působila i druhým směrem. Československá republika usilovala o získání Nobelovy ceny pro Karla Čapka (tamtéž), pro což vyvíjela značné diplomatické úsilí, včetně Čapkovy návštěvy Anglie v roce 1924 a další podpory vydávání jeho překladů v Anglii.¹

Historie

Po roce 1945 tato tradice brzkých překladů ze soudobé literatury z pochopitelných důvodů nepokračovala. Zájem nakladatelů se obracel na jiné literatury a z anglicky psané literatury vycházela nejprve ponejvíce klasika. Takto vzpomíná na tehdejší praxi dlouholetá redaktorka Odeonu Eva Kondrysová:

Žádný problém nebyl s klasikou. Naproti tomu na současnou americkou literaturu jsme ze začátku, v padesátých letech, měli prostor jen pro jeden titul ročně. A to musel být vždycky Howard Fast, protože byl členem strany. Když pak v roce 1956 Fast ze strany vystoupil, jásalí jsme, protože jsme měli možnost ten titul obsadit také něčím jiným, například Hemingwayem. U podobných autorů jsme se snažili využít amerických komunistů, kteří sem docela rádi jezdili, protože se u nás neměli špatně, aby nám dávali doporučující posudky, jako například že se Hemingway může dobře uplatnit v moderní české literatuře. (Kondrysová 2017)

Právě možnosti překládat a vydávat klasiku čeští anglisté hojně využívali a lze říci, že v poměrně krátké době se v českém překladu objevila velká část zejména románového kánonu: díla Henryho Fieldinga, Jane Austenové, Charlese Dickense, Thomase Hardyho atd., vlastně většina klasické literatury osmnáctého a devatenáctého století. Dlužno dodat, že některé překlady byly zpracovány už ve válečných letech. To je příklad Chaucerových *Canterburských povídek*, které přeložil František Vrba a které vydalo nakladatelství Naše vojsko v roce 1956 – vydání v tomto nakladatelství je tak trochu výjimkou, neboť platformou pro vydávání anglické klasické literatury byla edice Knihovna klasiků. Ta vycházela postupně v několika nakladatelstvích: Československý

¹ O tématu podrobně French 2014.

spisovatel (1950–1952), Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU), později jen Státní nakladatelství krásné literatury a umění a ještě později Odeon (1953–1990). Ambiciózní záměr nakladatele vydávat ucelené řady spisů jednotlivých autorů zůstal nenaplněn a lze se jen dohadovat, proč tomu tak bylo. S největší pravděpodobností šlo o kombinaci technických problémů a měnící se společensko-politické poptávky. Ze zastoupení jednotlivých autorů je zřejmé, že přednost dostávali ti spisovatelé, kteří vyhovovali dobové preferenci „realismu“, případně projevovali ve svém psaní jiné hodnoty (třeba kritiku dobové společnosti, jež šla vykládat marxisticky). Tak v rozmezí let 1951 až 1986 vyšla velká část díla Charlese Dickense, koncipovaná do jednadvaceti svazků, přičemž dva poslední (*Náš společný přítel* a *Črty a povídky*) již nevyšly. Sedm svazků bylo věnováno spisům Theodora Dreisera, jež vycházely v letech 1954 až 1969. V pěti svazcích vyšel výbor z díla Henryho Fieldinga (1954–1961). Nedokončený zůstal projekt osmisvazkového díla Williama Shakespeara (vyšly komedie, tragédie, nevyšly historické hry). Překvapivě velká pozornost byla věnována Thackerayovu dílu (*Jarmark marnosti* vyšel dokonce ve několika překladech: již v roce 1880 v překladu Václava Emanuela Mourka jako *Tržiště života*, v roce 1930 v překladu Josefa Julia Davida jako *Trh marnosti*, v roce 1950 pod stejným názvem v překladu Vojtěcha Bláhy a konečně v letech 1965 a 1981 jako *Jarmark marnosti* v překladu Aloyse Skoumala). Celkem vyšlo v letech 1955 až 1981 devět svazků, přičemž desátý (*Barry Lindon a jiné prózy*) zůstal nerealizován. Šesti svazky je zastoupeno dílo Marka Twaina, jež vycházelo v letech 1954 až 1979, jedním, leč poměrně kompletním svazkem dílo Walta Whitmana (1969), jež obsahuje jak úplnou autorovu poezii, tak úvahy, projevy i výběr z autorových memoárů.²

Byla-li řeč o překladu Joyceova *Odyssea*, je nutné se zmínit o převodu druhého zásadního díla modernistické literatury, totiž Eliotovy *Pusté země*. První pokusy o překlad se rodily již ve dvacátých letech. První ukázkou z *Pusté země* otiskl Arnošt Vaněček v roce 1930 v časopise *Prospekt*, přičemž další části, s výjimkou poslední, páté části, publikoval později. Kompletní překlad se začal rodit za války a výsledek tohoto snažení Jindřicha Chalupeckého a Jiřiny Haukové vyšel nákladem Bedřicha Stýbla v roce 1947. Na kvalitnější překlad si český čtenář musel počkat dvacet let, do roku 1967, kdy v odeonské Světové četbě vyšel pod názvem *Pustina a jiné básně* překlad Jiřího Valji,

² Kompletní seznam edice viz webová prezentace edičních sbírek (soupisy, dokumentace) – Knihovna klasiků; dostupné na <http://ham-ham.wz.cz/edice/kk.htm>.

který zároveň na dlouho zavedl název „Pustina“, byť anglický originál takový překlad nepodporuje.

Přes ideologická a cenzurní omezení se podařilo nakladatelským redaktorům a překladatelům, často za cenu vysokého osobního nasazení, případně úlitby v podobě konformní předmluvy nebo doslovu, řadu moderních autorů vydat. Znovu tak například vyšel již zmiňovaný *Odysseus*, nově v překladu Aloyse Skoumala. Ale vycházeli i moderní autoři: Joseph Heller, Philip Roth, John Fowles, J. G. Farrell, David Lodge, Kingsley Amis – samozřejmě jen ty tituly, které byly cenzorsky nezávadné a jen za předpokladu, že ideologicky vyhovující byl i autor. Dlužno dodat, že cenzura dbala nejen na ideologickou stránku věci, ale popírala i vše, co zavánělo příliš explicitním popisem erotiky (proto nemohl například vyjít Rothův *Portnoyův komplex*, i když jeho překlad již byl připraven).

Co se týče překladů z moderní literatury, významnou roli sehrály edice Světová knihovna a Soudobá světová próza. Ta první vycházela (SNKLHU, SNKLU, Odeon) v letech 1961 až 1990 a celkem zde vyšlo na dvě stovky nečíslovaných svazků, přičemž v edici nevycházela jen díla moderní literatury, nýbrž i klasická (viz příklady níže); ta druhá vycházela (opět SNKLHU, SNKLU, Odeon) v letech 1953 až 1993 a vyšlo zde 419 svazků ve dvou řadách (malé a velké), přičemž dvě čísla zůstala údajně neobsazena a hlavní důraz byl kladen skutečně na současnou literaturu.³ Z anglicky psané literatury ve Světové knihovně vyšly například Aldingtonův román *Zemřel hrdina* (1970), *Pýcha a předsudek* Jane Austenové (1974), *Na Větrné hůrce* Emily Brontëové (1968), *Nostromo* Josepha Conrada (1968), *Moll Flandersová* Daniela Defoea (1966), *Divoké palmy* a *Srpnové světlo* Williama Faulknera (1973 a 1978), *Povídky* Ernesta Hemingwaye (1974); v edici Soudobá světová próza pak například *Dobrodružství Augieho Marche* Saula Bellowa (1984), *Neviditelný* Ralpha Ellisona (1981), *Sběratel* Johna Fowlese (1988) nebo *Stará láska* Isaaca Bashevisa Singera (1990).

Pokud bychom toto období měli srovnat s obdobím meziválečným, je třeba konstatovat, že ideologická omezení vyvažovala zvyšující se kvalita překladů. Ta je nepochybně spojena s rozvojem anglistiky a amerikanistiky, které se s rostoucím globálním významem angličtiny a anglosaské kultury stávaly stále atraktivnější. Počátky odeonského překládání anglicky psané literatury jsou – vedle

³ Kompletní přehled viz *Databazeknih.cz* – Soudobá světová próza (SNKLHU, SNKLU, Odeon) [online]. © 2008–2022 [cit. 31. 7. 2022]; dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/edice/soudoba-svetova-proza-snkhlu-snklu-odeon-604/strana-1>. Soupis děl Světové knihovny viz webová prezentace edičních sbírek (soupisy, dokumentace) dostupné z <http://ham-ham.wz.cz/edice/sk.htm>.

Evy Kondryšové – pevně spjaty s dvěma významnými osobnostmi české kultury: Janem Zábranou a Josefem Škvoreckým. Řada jejich titulů, například Milerův *Prezident krokodýlů*, se zařadily mezi nejslavnější tituly českého překladu. Za zmínku stojí i Škvoreckého překládání drsné školy americké detektivky, kde v opozici vůči tehdy dominantní kultuře prosazoval používání obecné češtiny.⁴

Bez nadsázky lze říci, že Odeon během několika desetiletí své existence položil základy, na nichž stavěla překladatelská a nakladatelská činnost v roce 1990. Tyto základy se vyznačují dvěma hlavními aspekty. Za prvé, od počátku šedesátých let do konce let osmdesátých byla do českého prostředí uvedena řada anglicky píšících autorů, kteří si zde získali jisté renomé a jejichž další díla později mohla vydávat nová nakladatelství: jako jeden příklad za všechny uvedme kultovní román *Na cestě* Jacka Kerouaca. Vůbec první překlad Kerouacova uceleného prozaického díla (předtím vyšel jen výbor) vydal Odeon v roce 1978 v překladu Jiřího Joska s doslovem Martina Hilského a i české vydání se stalo okamžitě legendou (stejný překlad posléze k padesátiletému výročí autorova úmrtí vydalo Argo v kompletní řadě Kerouacových spisů); v polovině osmdesátých let pak v překladu Olgy Špilarové vyšla kratší próza *Mag*, ale to bylo vše. Právě na Kerouacovu popularitu vsadilo nově vzniklé nakladatelství Argo (osobou šéfredaktorky Evy Slámové navazující na Odeon) a postupně se začalo dílu tohoto autora beat generation věnovat natolik soustavně, až v češtině vydalo jeho souborné dílo. Za druhé právě v Odeonu vyrostla nová generace překladatelů a redaktorů, kteří pak výrazně přispěli ke kvalitní překladové produkci po roce 1990. Vedle zmíněné redaktorky Evy Slámové za všechny jmenujme redaktory Jana Zelenku nebo překladatele Miroslava Jindru, Františka Fröhliche, Radoslava Nenadála, Martina Hilského, Antonína Přídala, Jiřího Hanuše, Jiřího Joska či Pavla Dominika.

Změna po roce 1990

Změna společenských a ekonomických poměrů v roce 1989 měla zásadní dopad i na překladovou literaturu. Odeon, původně Státní nakladatelství krásné literatury a hudby (SNKLHU), založené roku 1953 a přejmenované na Odeon v roce

⁴ K tomu přednáška Vladimíra Papouška „Subverze negací (překlady americké hard-boiled school v kulturním kontextu šedesátých let)“, předneseno na konferenci Světová literatura v Čechách – Česká literatura ve světě, konané na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích ve dnech 6.–7. října 2021.

1966, vstoupil do likvidace v roce 1994 (Halada 2007, s. 241–243). V roce 1999 značku koupila společnost Euromedia. Hlavním důvodem ekonomického kolapsu byl růst výrobních nákladů a pokles poptávky: zejména překlady z angličtiny se vydávaly před rokem 1989 v desetitisícových nákladech (někdy až sto tisíc výtisků), které však s rozšířením nakladatelského spektra již nebylo možné prodat. Někdejší šéfredaktor Jiří Našinec jako hlavní důvod kolapsu Odeonu uvádí, že „Odeon vytvářel zisk [z něhož se platily náklady nakladatelství Československý spisovatel a Svoboda], ale neměl žádný majetek, na rozdíl třeba od Albatrosu, který vlastnil nádherný dům na rohu Národní třídy“ (Našinec 2020, s. p.). Ke konci své existence navázal Odeon spoluprací s nově vzniklým nakladatelstvím Argo, v němž již zmiňovaná Eva Slámová přispěla k založení edice AAA, která se velmi záhy etablovala jako přední edice zaměřená na překlady ze současné anglicky psané literatury. Její současný šéfredaktor Petr Onufer (který edici vede od roku 2011) k tomu říká: „Edice před těmi dvanácti lety [kdy ji po smrti Evy Slámové převzal] patřila myslím k tomu nejlepšímu, co u nás vycházelo. Dá se myslím říci, že se v ní do jisté míry nastavoval kánon anglofonních literatur v českém překladu“ (Onufer 2022, s. p.).

Edice AAA, vycházející od roku 1994 a oceněná roku 2011 cenou Magnesia Litera za nakladatelský čin, kombinovala reedice starších překladů známých autorů s vydáváním autorů nových. Dosud má za sebou 145 svazků, což z ní dělá nejvýznamnější edici anglicky psané literatury v dějinách českého překladu. Výrazně tak přispěla k rozšiřování povědomí o současné anglicky psané literatuře. Z těch starších překladů již o Kerouacovu románu *Na cestě* zmínka padla; dále v edici znovu vyšlo například *Společení hlupců* Johna Kennedyho Toolea, první vydání *Modlitby za Owena Meanyho* Johna Irvinga, jenž byl již českým čtenářem znám z překladu *Světa podle Garpa* (1987). Vycházeli zde ovšem i autoři do té doby v českém prostředí neznámí nebo aspoň dosud nepřekládaní. Jedním z prvních úspěšných autorů byl Tom Robbins, jehož tehdejší knižní hit *Parfém bláznivého tance* vydalo Argo v roce 1996. Následovaly další knihy, a Robbins se tak stal jedním z vůbec prvních anglicky píšících autorů, kteří u nás začali vycházet zcela pravidelně. Dalším takovým autorem je Cormac McCarthy, jehož Argo pro českého čtenáře objevilo též v polovině devadesátých let, když vydalo první díl jeho „hraničářské trilogie“ s titulem *Všichni krásní koně* (1995).

Vydávání McCarthyho, jenž se zpočátku přízní čtenářů netěšil, však mělo poměrně odlišný vývoj od vydávání díla komerčně úspěšného Toma Robbinse a možná právě tento rozdíl velmi výmluvně dokládá rozdíl mezi nakladatelskou praxí před rokem 1990 a po něm. Jak je patrné z výše řečeného, před rokem 1990 vycházelo jen zřídka, téměř nikdy od nějakého žijícího autora vše. Vydávání kompletních (anebo téměř kompletních) děl bylo vyhrazeno pro

dávno mrtvé klasiky. Po roce 1990 se tato praxe mění a úspěšní autoři vycházejí prakticky seriálově (vedle zmíněných autorů od Arga je to i další argovský autor Kazuo Ishiguro a Dan Brown, u Odeonu se stejné pozornosti těší z anglicky píšících spisovatelů Julian Barnes a Ian McEwan). Ale zpět k případu McCarthy. Argo po něm v polovině devadesátých let sáhlo logicky ze dvou důvodů: McCarthy, dlouho velmi ceněný kritiky ve Spojených státech, leč netěšící se úplně široké čtenářské přízni, konečně na přelomu osmdesátých a devadesátých let prorazil právě svou hraničářskou trilogií (*Všichni krásní koně*, *Hranice*, *Města na planině*). Komerční úspěch byl navíc ještě podpořen zfilmováním první knihy z této trilogie. Nicméně v českém překladu se McCarthy neuchytil a první dva díly trilogie, převedené talentovaným Tomášem Hráchem, skončily ve výprodeji, a dlouho to vypadalo, že McCarthy má cestu do českého překladu zavřenou. Situaci změnil úspěšný film bratří Coenů *Tahle země není pro starý*, který se dostal i do české distribuce. Argo překlad knihy vydalo a ten se setkal s takovým úspěchem, že postupně vydalo autorovo celé dílo, a to včetně knih, které původně nebyly komerčně úspěšné ani na americkém trhu. V jeho vydávání pokračuje úspěšně dál, přičemž o překlad jednotlivých titulů se podělilo hned několik překladatelů, byť s rozdílnou mírou úspěšnosti: zatímco převod románu *Suttree* z pera Aleny Dvořákové se setkal s nadšeným kritickým přijetím v odborné veřejnosti (což bylo vyjádřeno nominací na cenu DILIA Litera pro objev roku v roce 2013), některým dalším překladům se takového kritického ocenění nedostalo. Z dalších autorů a autorek, které edice AAA uvedla do českého prostředí, zmiňme například Louise Erdrichovou, Bruce Chatwin, Jeannette Wintersonovou, Ali Smithovou, Lucii Berlinovou, Edwarda St Aubyna nebo Helen Oyeyemi.

Byla-li řeč o edici AAA, je třeba připojit zmínku o edici AAB, která se zaměřuje na anglicky psanou poezii, a to – v kontextu českého překladu – velmi netradičně tím, že vydává nikoli výbory, nýbrž ucelené básnické sbírky. Edice mimo jiné navázala na vydávání poezie T. S. Eliota, které mělo poměrně komplikovanou historii. Od Valjova překladu *Pustiny* v roce 1967 z Eliotovy poezie vyšla knižně až kompilace *Pustá země* (v nakladatelství Protis, 1996), což je souborné vydání českých knižních překladů Eliotovy básně doplněné komentářem Martina Hilského – pro úplnost dodejme, že v roce 2002 pak v Argu v překladu Martina Hilského vyšla další stěžejní Eliotova básnická skladba *Čtyři kvartety* (2014), objevná sbírka Louise Glückové *Noc věrnosti a ctnosti* (2017) – zde je třeba poznamenat, že vyšla dosti neobvykle pouhé tři roky po vydání americkém a tři roky předtím, než autorka obdržela Nobelovu cenu za literaturu –, následovaná další Glückové sbírkou *Zimní recepty, kolektiv autorů* (2022). Argo vydalo i nový překlad Eliotovy *Pusté země* (2022) z pera Petra Onufra, revidované vydání

Zábranova překladu Ginsbergova *Kvílení* (2015), *Kadiš a jiné básně* (2020) v překladu Jana Zábrany a Boba Hýska, sbírku *Lidský řetěz* (2018) Seamuse Heaneyho v překladu Daniela Soukupa, *Ariel* Sylvie Plathové (2016), též v přehlédnutém Zábranově překladu, překlad Kerouacovy *Knihy haiku* (2019) v překladu Petra Onufera a Hughesovu sbírku *Dopisy k narozeninám* (2021) v překladu Milana Ohniska a Vandy Senko Ohniskové.

Vedle Arga samozřejmě vycházely překlady z anglicky psané literatury v řadě dalších nakladatelství, z nichž některá dnes již neexistují. Z těch existujících je třeba uvést již zmíněného nového majitele značky Odeon, který pod vedením šéfredaktora Jindřicha Jůzla českému čtenáři zpřístupnil řadu známých (Lawrence Durrell, *Černá kniha*) i do té doby neznámých autorů (Alexander Trocchi, *Kainova kniha*). Odeon, od roku 1999 součást koncernu Euromedia Group, na tradici svého předchůdce navázal i edičně a pokračoval ve výše zmíněných edicích, jako jsou Knihovna klasiků nebo Světová knihovna. Podobnou roli jako hraje v Argu McCarthy nebo Ishiguro, sehrávají v odeonské produkci již zmínění Ian McEwan a Julian Barnes. Nakladatel se jim věnuje soustavně a od obou z nich vychází téměř každá nová kniha. Za zmínku stojí i to, že oba mají své stálé překladatele: převodu Iana McEwana se věnuje Ladislav Šenkyřík, dílu Juliana Barnese Petr Fantys. Dalším významně zastoupeným autorem anglosaské provenience je Michael Cunningham, jehož nejúspěšnější knize *Hodiny* (česky 2004 v překladu Miroslava Jindry) nepochybně pomohla jak Pulitzerova cena (1999), tak velmi úspěšné filmové zpracování. Podobně jako Argo, i Odeon vybírá jak z autorů současných, tak spisovatelů minulých: z klasiků vydal Odeon například nové překlady Fitzgeraldova *Velkého Gatsbyho* (2019) nebo Defoeova *Robinsona Crusoe* (2022), oba v překladech Martina Pokorného. Z autorů současných a v českém prostředí dosud neznámých jistě stojí za zmínku Patricia Lockwood a její románová prvotina *Nikdo o tom nemluví* (2021) v překladu Jany Hejné, především pak tři romány Alana Hollinghursta: *Linie krásy* (2006), *Cizí dítě* (2012) a *Sparsholtova aféra* (2019), vše v překladu Michaly Markové. Alan Hollinghurst patří dlouhodobě k nejrespektovanějším anglickým prozaikům a českými nakladateli byl opomíjen právě do doby, než *Linie krásy* (anglicky 2004) získala prestižní Bookerovu cenu.

Právě výše zmíněná skutečnost představuje v překladatelsko-nakladatelské praxi po roce 1990 důležitý fenomén. Volbu překladových titulů zjevně ovlivňuje obdržená ocenění. Dvě nejprestižnější, Bookerova a Pulitzerova, znamenají – ve většině případů – prakticky okamžitý překlad do češtiny, přičemž hojně jsou zastoupeni i laureáti dalších cen, jako je například cena Costa. V případě Bookerovy ceny, která si, vědoma svého prestižního postavení, v posledních desetiletích rozšířila jednak systém nominací (z původní nominace šesti na širší nomina-

ci dvanácti titulů, která je následně zúžena na šest) i svou působnost (původně se cena týkala jen autorů ze zemí Britského společenství národů, nově byla rozšířena na všechny anglicky psané knihy, pokud vyšly na britském knižním trhu). To se projevilo i na nakladatelské praxi: pro české vydání jsou často zakupována práva na knihy, které se objeví už v nominaci.

Z dalších nakladatelství, která vstoupila na trh po roce 1990 hraje dodnes významnou roli Paseka, která ve zkoumaném období vydávala soustavně zejména dva důležité anglicky píšící autory: Vladimira Nabokova a Salmana Rushdieho, oba (až na poslední Rushdieho knihy) v překladech Pavla Dominika. Vedle těchto zavedených autorů Paseka nesahá tolik do minulosti (výjimkou je povídkové dílo nositelky Nobelovy ceny Alice Munroové, které nakladatel věnuje soustavnou pozornost), nýbrž, zejména v poslední době, se orientuje na novinky na angloamerickém literárním trhu. K takovým titulům patří například *Zpověď lišáka Jordyho Rosenberga* (2021) v překladu Markéty Musilové, románový debut transgender učitele literatury, jemuž se na americkém trhu dostalo vřelého kritického přijetí.

Po jistou dobu sehrávalo významnou roli i nakladatelství Mladá fronta (ostatně vynikající redaktor a anglista Milan Macháček přešel do Paseky právě z Mladé fronty; ve stejném nakladatelství začínal další anglista, pozdější spisovatel a redaktor Arga Miloš Urban). Řada významných titulů vyšla i v nakladatelství Volvox Globator, zejména díky překladatelům jako jsou amerikanisté Jiří Hanuš a Martin Svoboda. Za všechny tituly zmiňme Fowlesovu *Larvu* (překlad Jiří Hanuš), Pynchonovu *Duhu gravitace* (překlad Zdeněk Fučík, Hana Ondráčková) nebo Pirsigovu knihu *Zen a umění údržby motocyklu* (překlad Martin Svoboda).

Bohužel právě posledně zmíněné nakladatelství je rovněž dobrým příkladem jiného fenoménu, který je spjat s dobou devadesátých a raně nultých let, totiž úpadkem standardů redakční praxe. Ta se v případě Volvox Globator projevila i u tak významných autorů, jakým je J. M. Coetzee⁵ nebo Michael Ondaatje. Úroveň překladu druhého autora lze zhodnotit takto: „O překladu totiž lze říci jediné to, že je hodně špatný [...] To, co by snad bylo možné přejít u rodokapsu, byt obtížně, je v případě Ondaatjeho textu naprosto katastrofální a činí české vydání bezcenným.“ (Nagy 2002, s. p.).⁶ Stejně problematickým případem je již zaniklé nakladatelství Votobia, které vydalo řadu velmi špatně přeložených titulů,

⁵ Překlad kritizoval například F. Petr Plachý v článku „Úžasná Coetzeeho kniha. Ale zase ten překlad“ (Plachý 2002, s. 8).

⁶ Recenzována byla kniha *Sebrané spisy Billyho Kida*.

příčemž některé z nich z pera významných prozaiků. Jako příklad za všechny uveďme *Bílý šum* Dona DeLilla (překlad Libuše Bryndová), jednoho z nejvýznamnějších amerických autorů posledního půlstoletí, nebo kdysi velmi diskutovanou knihu *Americké psycho* Breta Eastona Ellise (překlad Martin Konvička). Kontroverze se nevyhnuly ani jinak úspěšnému nakladatelství BB Art, které se vedle zaměření na „čtivo“ až do nedávné doby věnovalo i seriózní, umělecké literatuře. Za převod písňových textů Leonarda Cohena *Hudba neznámého* (překlad Václav Procházka) dostal nakladatel anticenu Skřípec⁷; velmi nepodařené je i první vydání překladu *Bílých zubů* Zadie Smithové (překlad Yvetta Nováková, druhé vydání opravené).

Výše uvedené problémy ilustrují charakteristický rys překladové nakladatelské praxe zejména v letech 1990–2000, kterou lze označit za „živelnou“ nebo za dobu určité transformace trhu. Tato živelnost, jakkoli pochopitelná a sympatická, však měla i svou odvrácenou stránku v podobě absence redakční praxe, a to jak ve výběru titulů, tak v pečlivé redakční úpravě překladů. Eva Kondrysová v již citovaném rozhovoru na iLiteratura.cz vzpomíná na dřívější praxi, kdy se jednak psaly pečlivé lektorské posudky na jednotlivé knihy, jednak výběr překladatele probíhal už ve fázi psaní toho lektorského posudku (Kondrysová 2017). Toto se samozřejmě po roce 1990 změnilo.

Zavedená nakladatelství sice tuto praxi dodržovala, řada nových nikoli. Zároveň se významně rozšířil okruh překladatelů z angličtiny, často lidí, u nichž jistý entusiasmus výrazně převládal nad jejich schopnostmi a znalostmi. V krátké době deseti let tak byl český literární trh svědkem exploze překladů z angličtiny, přičemž zejména po dříve zakázaných autorech panoval u čtenářské obce značný hlad. Čtenáři tak mnohdy byli ochotni slevit i ze svých nároků, vděční za to, že se jim konečně dostala do rukou kniha, k níž se předtím dostat nemohli.

Po roce 2000 jsme svědky jisté konsolidace s jejími pozitivními i negativními aspekty. Předně dochází k ekonomické konsolidaci: některá nakladatelství se neudržela a zanikla, další skupili velcí hráči na trhu (velmi aktivní je v tomto ohledu Albatros); výrazně se zkvalitnila redakční práce i kvalita překladů. K poslednímu bodu je třeba dodat, že překlady z angličtiny, právě pro jejich obrovský nárůst, trpěly nevyrovnanou kvalitou ze všech světových jazyků nejvíce. Zároveň se standardizoval výběr překladových knih a nákup

⁷ Posudek pro anticenu Skřípec viz Vaněk 2004.

knižních práv. Zatímco v první polovině našeho období probíhal výběr často na základě doporučení překladatelů a redaktorů, díky čemuž byl poměrně široký, v posledních deseti patnácti letech lze vypožorovat tendenci, že zejména ze současné literatury se vydávají stejné knihy, které vycházejí v překladech po celém světě.

Probíhá však i konsolidace na knižním trhu, přičemž nejvýznamnějším příkladem je společnost Albatros Media. Ta zavedla některé značky, jež se věnovaly anglicky psané literatuře (například pod značkou Plus vycházeli Don DeLillo, Julian Barnes a další), nicméně zároveň aktivně skupovala nakladatelství, která buď existovala z doby před rokem 1990 (Vyšehrad), anebo vznikla nově po roce 1990 a rychle si vybudovala výrazný nakladatelský profil (Kniha Zlín, Garamond). Jak bylo naznačeno výše, jistá konsolidace nepochybně přispěla ke zkvalitnění redakčních postupů, ovšem výrazná konsolidace na nakladatelském trhu působí účinkem opačným, neboť se zaváděním korporátních standardů se značně omezuje ekonomické ohodnocení aktérů, kteří se na vytváření knižní kultury podílejí, tedy především překladatelů.

Výběr autorů

Pokud lze vysledovat nějaké tendence ve výběru autorů, pak nepochybně v letech 1990–2010 dochází k něčemu, co bychom mohli označit jako uspokojování poptávky po „zakázaném ovoci“. Vychází řada anglicky píšících autorů, kteří z různých důvodů v Československu vyjít nemohli. Vedle již zmiňovaného Vladimira Nabokova (jeho *Lolita* vyšla hned zkraje devadesátých let a překladatel Pavel Dominik za ni obdržel Cenu Josefa Jungmanna) to byl například *Nahý oběd* Williama S. Burroughse (překlad Josef Rauwolf). Tato dvojice je zajímavá: Nabokov byl nepřijatelný kvůli tomu, že byl ruský emigrant, nicméně jak *Lolita*, tak *Nahý oběd* byly knihy, které by cenzurou neprošly pro svůj sexuální obsah. Je pozoruhodné, že v době svého napsání nemohly vyjít ani v anglicky mluvících zemích. Obě vydalo v Paříži nakladatelství Olympia Press Maurice Girodias, které se stalo nástupnickým nakladatelským domem po Obelisk Press (zde v meziválečném období vycházely prózy Henryho Millera). Olympia Press vydávalo anglicky psanou literaturu, která pak byla zhusta pašována do Spojených států a Velké Británie. Z produkce nakladatelství v českém překladu později vyšly ještě *Zrzek* J. P. Donleavyho, *Gordon* české rodačky Edith Templetonové a již zmiňovaná *Kainova kniha* Alexandra Trocchiho. S jistou mírou nadsázky lze říci, že

v oblasti eroticky explicitní literatury česká nakladatelská scéna následuje tu anglosaskou se zpožděním nějakých pětadvaceti let (například ve Velké Británii se poměry uvolnily po slavném soudním procesu s nakladatelstvím Penguin ohledně *Milence Lady Chatterleyové* v roce 1966).

Samozřejmě významnou kapitolu tvoří autoři, kteří byli pro totalitní režim nepřijatelní politicky. Za všechny lze jmenovat zejména George Orwella nebo Arthura Koestlera. Orwellův román *1984* i *Farma zvířat*/*Státek zvířat* vyšly hned v několika překladech. Orwell navíc začal vycházet systematicky a vedle jeho próz se v českém překladu objevily i jeho kompletní eseje, jejichž převod je velmi cenným příspěvkem k utváření povědomí o anglicky psané esejistice.

Již byla řeč o tom, že překladová produkce z anglicky psaných literatur před rokem 1989 vytvořila určitý základ, na který nakladatelé v následujícím období navazovali. Hlad po překladové produkci z anglosaské oblasti však vedl nakladatele k objevování autorů jiných. Bohužel již zaniklé nakladatelství Arcadia tak v překladech Tomáše Hrácha uvedlo do českého prostředí Lawrence Norfolk – z díla tohoto dodnes velmi významného prozaika vyšla krátce po anglickém vydání jeho prvotina *Lemprierův slovník* – nebo arabistu Roberta Irwina. Již zmíněný BB Art objevil pro českého čtenáře Louise de Bernières, který pak léta v překladech Viktora Janiše vycházel soustavně – a měl to vzácné štěstí, že se jeho dílu věnoval jediný překladatel. Ve stejném nakladatelství vyšel i do té doby neznámý Barry Unsworth a noví autoři jako Jeffrey Eugenides nebo již zmiňovaná Zadie Smithová. V českém překladu se objevila i do té doby neznámá, byť v Anglii vysoce ceněná Angela Carterová (Argo vydalo v překladu Dany Hábové sbírku povídek *Krvavá komnata*, nakladatelství Dybbuk v překladu manželů Mikolajkových romány *Noci v cirkuse*, *Moudré děti* a *Magické hračkářství*, v překladu Kateřiny Hilské pak povídkovou sbírku *Černá Venuše*, v překladu Martina Königa *Vášeň nové Evy*).

Samostatnou kapitolu pak tvoří významní anglicky píšící prozaici a prozaičky, z jejichž díla posléze začalo v českých překladech vycházet prakticky vše, jak o tom byla řeč výše: Vladimir Nabokov, Salman Rushdie, Ian McEwan, Julian Barnes, Kazuo Ishiguro, Cormac McCarthy, Graham Swift nebo Don DeLillo. Žádný z těchto autorů nebyl českému čtenáři znám před rokem 1989 knižně (vycházely ukázky časopisecky), nicméně ve svých domovských literaturách jsou považováni za žijící klasiky a v českém překladu je teď přístup prakticky k celému jejich dílu.

Bylo řečeno, že v době po druhé světové válce, vycházela bez problému anglicky psaná klasika. Zcela přirozeně hlad po moderních, často zakázaných autorech překlady z této oblasti po roce 1990 utlumil. Z významných překladů staré

literatury je třeba zmínit dva knižní tituly: výbor staré anglické poezie vydaný pod názvem *Jako když dvoranou proletí pták* (výbor a překlad Jan Čermák a kolektiv) a překlad Beowulfa (překlad Jan Čermák). Z novější klasiky jistě třeba zmínit překlady Kateřiny Hilské: *Rodákův návrat* Thomase Hardyho, *Portrét dámy* Henryho Jamese, především pak několik nových překladů z díla Jane Austenové. Zmíněnému Henry Jamesovi se věnovala i Petra Martínková, která převedla *Italské hodiny*, *Malou cestu po Francii* nebo *Anglické hodiny*. Značnou pozornost si získal i nový překlad Melvillovy *Bílé velryby*, za který Šimon Pellar získal Cenu Josefa Jungmanna. V nových překladech vyšel i *Frankenstein* Mary Shelleyové, *Robinson Crusoe* Daniela Defoea či *Velký Gatsby* F. S. Fitzgeralda (vše překlad Martin Pokorný) nebo již zmiňovaný *Statek zvířat* (překlad Viktor Janiš). V jistém smyslu lze tuto novou pozornost věnovanou anglicky psané klasické literatuře vnímat jako reakci na predátorské praktiky nakladatelství Omega, které se rozhodlo profitovat na vydání často jen povrchně upravených starých překladů.⁸

Pokračovalo i knižní vydávání díla Williama Shakespeara. Tomu se ve sledovaném období soustředěně věnovali Martin Hilský a Jiří Josek, přičemž oba si rozdělili i jevištní inscenace. Martin Hilský později vydal úplně kompletní Shakespeareovo dílo v nakladatelství Academia (2011), které doprovodil dvěma samostatnými publikacemi zasazujícími dílo do kontextu (*Jeviště svět*, *Shakespeareova Anglie*), zatímco Jiří Josek vydával své překlady ve vlastním nakladatelství Romeo a překladatelskou zkušenost reflektoval v souboru esejů *Na cestě k Shakespeareovi* (2019, editorka Zuzana Josková).

Samostatnou kapitolu v překladech z anglicky psané literatury tvoří tzv. žánrová literatura, zejména sci-fi a fantasy. Asi nejznámějším příkladem je světoznámá potterovská sága, kterou v překladu Pavla a Vladimíra Medkových vydalo nakladatelství Albatros. Již od devadesátých let však na českém trhu vznikla řada menších nakladatelství, specializovaných právě na tento žánr, například Talpress, Laser-books nebo Polaris. Sci-fi a fantasy komunita působila zpočátku odděleně a izolovaně, nicméně odchovala řadu skvělých překladatelů a postarala se o vydání stěžejních autorů žánru, jako jsou Iain Banks, China Miéville nebo Neal Stephenson. Bohužel právě pro jistou nekonsolidovanost trpěla tato literatura kolísavou kvalitou překladu: vedle výborných autorů zde byla i značná dávka velmi problematických překladatelských výkonů. Pokud lze v posledních třiceti letech vysledovat nějakou tendenci, pak je to přesun literatury této provenience

⁸ O praktikách nakladatelství Omega viz Staszek 2017.

do větších nakladatelských domů (a to včetně žánru komiksu), což se pozitivně odráží na kvalitě redakčního zpracování i možnostech distribuce.

Lze-li v překladech z anglicky psaných literatur za posledních zhruba třicet let vysledovat nějaké trendy, pak spíše na úrovni provozně nakladatelské než v samotném výběru titulů. Jak již bylo řečeno výše, pojednávané období lze rozdělit zhruba na dvě poloviny, kdy ta první se vyznačovala jistou živelností a spontánností při výběru autorů a realizaci překladů, ta druhá pak konsolidací jak na trhu nakladatelském, tak na překladatelské scéně. S jistou standardizací nakladatelských postupů přichází i přizpůsobení se globálním trendům. Řečeno jinými slovy, v poslední době se čím dál častěji do českého překladu dostávají stejní autoři, kteří jsou překládáni po celém světě. Jsou zde výjimky: například nakladatelská pozornost věnovaná Muriel Sparkové či Joan Didionové (obě v překladu Martina Pokorného). Obecně však platí, že autorů starších – pokud tedy nejde zrovna o klasiky – v současné překladové literatuře z angličtiny ubývá.

**Americká literatura
v Česku od roku
1989: autoři, autorky
a témata rezonující
v českém prostředí**

Kateřina Kovářová



Východiska

Rok 1989 je obecně vnímám jako zásadní milník proměny kulturního života tehdejšího Československa a následně České republiky. Zatímco zásadním tématem při zkoumání překladu a recepcy zahraniční literatury v Československu mezi lety 1948–1989 je ideologický kontext, který výrazně ovlivňoval literární život, tento aspekt po roce 1989 mizí.¹ Po více než třiceti letech „svobodného“ literárního života si tato kapitola klade za cíl nahlédnout, jaká díla americké literatury za tuto dobu vyšla v českých překladech a jakým autorům, autorkám a tématům se dostalo zvýšené pozornosti české amerikanistiky. Tento výčet není a samozřejmě ani nemůže být vyčerpávající už vzhledem k povaze českého literárního trhu, který je z velké části importní, a nepoměrně většího trhu amerického.

Překladová literatura dlouhodobě představuje významnou složku literární produkce v České republice, z níž zhruba polovinu utváří literatura anglicky psaná. Pro představu, *Zpráva o českém knižním trhu 2019/2020* od Svazu českých knihkupců a nakladatelů uvádí kolem 15 000 vydaných titulů (na stavu se již

¹ Tímto je míněno, že neexistují stejné schvalovací procesy a cenzura jako instituce establishmentu, nikoliv že vydávání literárních děl není vůbec ideologicky podmíněno. Tvrdit, že žijeme ve světě bez ideologie, by bylo jistě naivní. I když hlavním tématem této kapitoly nejsou ideologické rámce, které při přenosu literatury z jedné kulturní oblasti do druhé hrají významnou roli, je důležité si uvědomovat, že tyto do literárního provozu vstupují, a to za každého politického režimu či zřízení. Nicméně v českém kontextu je zřejmý kontrast mezi předrevolučním a porevolučním literárním provozem.

zčásti projevila pandemie), z nichž zhruba polovinu představuje literatura tržní. Z toho 39 % připadá na literaturu překladovou, z níž 56 % tvoří překlady z anglického jazyka (Císař et al. 2020, s. 5). Poměr překladové literatury se zvýšil v roce 2018 o 4 %, přičemž o 3 % se zvýšil podíl překladů z angličtiny (Císař et al. 2019, s. 5). Celkově byla beletrie zastoupená 6 079 tituly od 2 197 nakladatelů. Z dat dostupných v roce 2021 je jasné, že do českého literárního provozu významně zasáhla pandemie onemocnění COVID–19, což se zjevně dotkne i v příštích letech zejména překladové literatury, protože mnoho nakladatelů ze zcela pochopitelných důvodů omezilo nákup nových titulů. V roce 2020 však zůstal poměr překladové literatury takřka stejný, a to 38 %. Oproti 3 765 titulům přeloženým z angličtiny v roce 2019 jejich počet v roce 2020 poklesl na 2 947 (Císař et al. 2021, s. 5). Angličtina však stále bezesporu dominuje jako jazyk, z něhož je nejvíce překládáno.²

Vzhledem ke skutečnosti, že český literární trh je nesrovnatelně menší než americký, musejí čeští nakladatelé pečlivě vybírat, která díla nabídnou čtenářům prostřednictvím překladu. Jedním z hlavních hledisek je zejména u větších nakladatelství samozřejmě hledisko ekonomické, které hraje nezanedbatelnou roli v rozhodovacím procesu. Mnoho kvalitních titulů, které nemají velký tržní potenciál, tak může vycházet díky podpoře Ministerstva kultury. Tato kapitola zmiňuje literaturu populární či mainstreamovou, která má tržní potenciál značně vyšší, jenom okrajově a soustředí se na kriticky recipovaná a případně oceňovaná díla či díla, která jsou nebo se pravděpodobně stanou součástí kánonu americké literatury.³ O potenciálu knihy pro překlad pak mnohdy rozhoduje její přijetí v rámci významných periodik (*The New York Times*) či různé literární ceny jako Nobelova cena, Pulitzerova cena nebo Národní knižní cena (National Book Award) a jejich širší i užší výběry. Jelikož překlad knihy je zásadní pro její život v novém kulturním kontextu, rozhodnutí o vydání překladu dané knihy se dá považovat za první projev recepce nebo jakési protorecepce, zvláště pokud je kniha opatřena doslovem. Již samo rozhodnutí knihu doslovem opatřit zajisté o něčem vypovídá, třeba o tom, že je užitečné čtenáři přinést širší kontext jejího vzniku či autora díla. Na význam překladu upozorňuje ve své knize *Obtížná balanc: ke kánonu anglofonních literatur v českém kontextu* Petr Onufer: „Literární překlad je při

² SČKN uvádí souhrnně knihy v anglickém jazyce, tedy nejenom americké.

³ Samozřejmě je potřeba brát v potaz, že neexistuje přesná dělící linie mezi literaturou populární a literaturou vysokou, neboť se obě tyto kategorie prolínají. Stejně tak kánon představuje koncept, který se v čase proměňuje.

budování kánonu cizojazyčné literatury v domácím prostředí přinejmenším stejně podstatným činitelem jako literární kritika a historie [...]; český kánon anglofonní literatury je (rovněž) dílem překladatelů" (Onufer 2018, s. 32–33).

Úloha překladatele je tedy pro přenos díla naprosto zásadní. Zároveň je výběr překladatele či již existujícího překladu ukázkou, jak je v českém prostředí s danými díly nakládáno. Proto je v této kapitole u všech děl uváděno nakladatelství i jméno překladatele. Zároveň nám tyto údaje mohou prozradit mnohé o tom, kdo pomáhá utvářet obraz americké literatury v českém prostředí. V této kapitole se soustředíme na díla vydaná knižně, ponecháváme tedy stranou, že se mnoho autorů a autorek v Česku poprvé představí např. ukázkou nebo portrétem v literárním časopise, jako jsou *Host*, *Plav*, *Revolver Revue*, *Souvislosti*, *Svět literatury* či *Tvar*. Tato periodika jsou dalším důležitým prostorem pro přenos a kritickou recepci americké literatury.

Rovněž je třeba mít na paměti, že americká literatura nepředstavuje homogenní celek, ale vyskytuje se v ní mnoho proudů a témat, které neustále proměňují její podobu a jejichž přenos do jiného kulturního rámce může být problematický. Samozřejmě zde také vyvstává otázka, co vlastně je americká literatura a kdo do ní patří. Jedním z výchozích zdrojů pro tuto kapitolu je trojsvazková *Bibliografie americké literatury v českých překladech*, kterou editovali Marcel Arbeit a Eva Vacca a jež vyšla v roce 2000 v nakladatelství Votobia. Zde se k otázce zařazení autorů staví následovně: „Do *Bibliografie* byli zařazeni všichni anglicky píšící američtí autoři, jejichž díla se objevila v českém překladu. Jsou zde uvedeni také anglicky píšící autoři, kteří pocházejí odjinud, ale stali se občany USA" (Arbeit – Vacca 2000, s. 9). Tato kapitola ve svém rozsahu samozřejmě nemůže obsáhnout všechny a je nutně selektivní. Zejména se pak zaměřuje na etnickou rozrůzněnost, která je pro americkou literaturu typická, a dále na několik žánrů a témat, které se těší stálé či narůstající pozornosti, ať už v překladu či kritické recepci.

Zatímco překladové literatury výrazně neubývá, recepce samotná je čím dál více vázaná na monografie a odborná literární periodika. Dalším zajímavým fenoménem je, že část odborné recepce americké literatury je psána anglicky, což znamená, že ne vše je dostupné všem českým čtenářům, jelikož je předpokladem znalost angličtiny. Zároveň jsou čeští univerzitní pracovníci motivováni publikovat v zahraničí, čímž se recepce americké literatury vlastně stává jakýmsi vývozním artiklem. Zde se pak znovu setkáváme s otázkou, jestli vzít v potaz národnost autora recepce nebo místo vydání díla. Pro potřeby této kapitoly jsme se omezili na monografie vydané v Česku.

Výše zmíněná *Bibliografie* byla důležitým výchozím bodem této kapitoly, protože předkládá vyčerpávající soupis českých překladů amerických děl. Nenajdeme v ní ale obraz kritické recepce a od jejího vydání uplynulo více než dvacet let,

během nichž se literární trh značně proměnil. Cílem této kapitoly není suplovat bibliografii, což by nebylo ani dost dobře možné, ale spíše snaha sledovat určité tendence na poli překladů americké literatury do češtiny a české amerikanistiky.

S ohledem na přehlednost jsou autoři a autorky rozděleni do několika tematických celků. Jako každé takové dělení je i to ve stávající kapitole mnohdy zjednodušující a nepřesné, protože mnoho autorů a autorek by patřilo hned do několika kategorií. Převážně se zde zaměřujeme na prózu jako formu s největším dosahem, ale samostatný oddíl je věnován poezii i dramatu. Z témat se zaměříme hlavně na dva svébytné proudy, a to science fiction a fantasy a literaturu s environmentální tematikou a jejich specifické pozice v českém kánonu americké literatury. V otázce recepce ponecháváme stranou učební materiály a souhrnné dějiny americké literatury, které jsou primárně určené pro specifické publikum, i když drtivá většina z nich vznikla právě až po roce 1989.

Než se naplno pustíme do tohoto nevyhnutelně vysoce selektivního exkurzu po americké literatuře rezonující v českém prostředí, je vhodné, ne-li nutné poukázat ještě na jeden jev. Milník v podobě roku 1989 by mohl vytvářet zdání, že americká literatura do tohoto roku nevycházela vůbec či velmi omezeně, případně pouze v podobě děl, která vyhovovala tehdejšímu režimu. To je do určité míry pravda, neboť mnoha autorů jako Vladimir Nabokov či Philip Roth se zákaz vydávání skutečně dotknul, znamená to však pominout celé překladatelské školy před rokem 1948, kdy mnoho děl americké literatury vycházelo dokonce i bez výraznějšího zpoždění, a také odhodlání a pevnou vůli redaktorů a překladatelů, kteří skrze oficiální i samizdatové kanály dokázali čtenářům zprostředkovat skutečně mnohé z tehdy současné americké literatury. Jak ve své úvodní studii k *Bibliografii* dodává Marcel Arbeit:

Na prahu listopadu 1989 tedy měl český čtenář k dispozici nezanedbatelnou část toho nejlepšího, co americká literatura za dvě století přinesla, navíc většinou v dobrých překladech a ve vydáních opatřených obsáhlými a zasvěcenými úvody či doslovy. Ty do určité míry nahrazovaly absenci přehledných dějin americké literatury z českého pohledu. Výbor těchto esejů vydal v roce 1993 pod názvem *Od Poea k postmodernismu* Odeon (Arbeit – Vacca 2000, s. 27).

Proto, i když se tato kapitola zabývá překlady a recepcí americké literatury po roce 1989, nevyhneme se zde srovnání situace „předtím“ a „potom“. Považujeme za užitečné, ne-li nutné zmínit, jestli dílo vyšlo poprvé až po roce 1989, či jestli v českém prostředí již nějakou dobu žilo. Ze stejného důvodu u vybraných děl či autorů (logicky těch starších) zmiňujeme i dobu jejich prvního vydání.

Bestsellery a populární literatura

Jak již bylo zmíněno, ekonomické hledisko je nevyhnutelně jedním z kritérií výběru titulu pro český překlad. I zde se však ukazuje jistá nevyzpytatelnost literárního světa a chuti (světového, nejen českého) čtenáře. Bestsellery se stávají kriticky oceňované romány stejně jako tituly kritikou zatracované, čímž se zčásti stírá dělení literatury na vysokou a populární či žánrovou (pokud by měla fungovat logika, že se dobře prodává pouze literatura populární). Pro ilustraci, jak rozkolísaná je tato kategorie, může posloužit seznam dvaceti bestsellerů vydaných v 90. letech 20. století na stránkách nakladatelství Penguin/Random House. Vedle sebe zde stojí například *Hannibal* Thomase Harrise (1999), *Americké Psycho* Breta Eastona Ellise (*American Psycho*, 1991), *Ráj* Toni Morrisonové (*Paradise*, 1997), *Hra o trůny* George R. R. Martina (*A Game of Thrones*, 1996) *Jurský park* Michaela Crichtona (*Jurassic Park*, 1990), *Sníh po Velikonocích* Joyce Carol Oatesové (*We Were the Mulvaney*s, 1996), *Americká idyla* Philipa Rotha (*American Pastoral*, 1997) a *Všichni krásní koně* Cormaca McCarthyho (*All the Pretty Horses*, 1992).⁴

Byť je literární kritika opomíjí, americké bestsellery a populární i žánroví autoři a autorky představují značnou část překladové produkce,⁵ a bylo by zřejmě pokrytecké je zde alespoň nezmínit, přinejmenším proto, že se rozhodně nejedná o výdobytek poslední doby a historickou kontinuitu nacházíme i v této oblasti; stačí vzpomenout na Rodokapsy, detektivky či v časopisech vydávané krátké prózy v 70. letech 20. století. Zároveň svým způsobem slouží literárnímu provozu, protože umožňují zejména větším nakladatelstvím vydávat tituly s daleko menším tržním potenciálem. Jména jako Danielle Steel, Stephen King, Dan Brown či James Patterson jsou takřka zárukou finančního úspěchu knihy. Zároveň je typické, že těmto autorům se dostává zcela minimální nebo žádné recepce odborné veřejnosti. Pro představu zde zmíníme pětici populárních autorů.

Danielle Steel se objevuje na předních příčkách snad všech seznamů bestsellerů současnosti. V češtině od roku 1994 dodnes vyšlo přes 100 jejích románů a některé jsou vydávány i opakovaně. V roce 2021 nakladatelství Ikar vydalo hned

⁴ Nejedná se o žádný oficiální žebříček, zmíněn je pouze pro ilustraci, která díla označuje současný nakladatelský gigant anglofonního literárního světa za bestseller. Jak přítomnost českých názvů napovídá, všechny tyto tituly byly přeloženy do češtiny. Kompletní seznam je k dispozici zde: <https://www.penguinrandomhouse.com/the-read-down/20-best-sellers-published-in-the-1990s/>.

čtyři knihy této autorky. Podobně je na tom James Patterson, kterého vydává nakladatelství Alpress. Tomu v roce 2021 vyšly v českých překladech tři romány.

Dalším mimořádně populárním autorem, který v češtině začal vycházet v 90. letech, je Stephen King. Do češtiny byly opět přeloženy téměř všechny jeho knihy (je jich více než 80)⁶ a přibližně od roku 2000 až na několik výjimek vycházejí velmi záhy po vydání v originále. Na jeho tvorbu se specializuje nakladatelství Beta-Dobrovský. V posledních pěti letech navíc vyšly překlady dvou knih o životě a díle tohoto autora: knihu *Stephen King: čtyřicet let hrůzy: život a dílo krále hororu* George Beahma (The Stephen King Companion: Four Decades of Fear from Master of Horror, 2015) v překladu Dany Chodilové vydalo nakladatelství Baronet v roce 2017 a *Stephen King ve filmu: kompletní historie filmových a televizních adaptací mistra hororu* Iana Nathana (Stephen King at the Movies, 2019) v překladu Kateřiny Harrison Lipenské vydalo nakladatelství Dobrovský, s.r.o. v roce 2019.

Autor „pouze“ sedmi knih, mezi nimiž však figuruje jeden z nejprodávanějších románů všech dob, Dan Brown, vychází v nakladatelství Argo a v češtině je čtenářům k dispozici celé jeho dílo. Zajímavostí je, že Brownovy knihy pohrávající si s hranicí reality a spekulace na sebe často vážou další tituly jiných autorů, například „minencyklopedii“ *Andělé a démoni: fakta* Simona Coxe (Illuminating Angels & Demons, 2004) vydalo v překladu Lubomíra Kotačky v roce 2005 nakladatelství Metafora.⁷

Příkladem současného autora, který se v českém prostředí těší snad větší oblibě než ve své domovině, je Robert Fulghum, jehož od 90. let vydává nakladatelství Argo. Fulghum Česko zároveň pravidelně navštěvuje a stal se jakousi literární celebritou.

Klasici a staří známí

V této části se zaměříme na prozaiky s pevnou pozicí v kánonu americké literatury, z nichž je většina zavedená i v Česku. Klasická díla u nás stále vycházejí, avšak nutno podotknout, že bohužel ne vždy v nových či revidovaných překladech.

⁵ Dochází zde ke změně, kterou ve své studii „Neznámí nejznámější američtí autoři“ pro časopis *Host* zmiňuje Marcel Arbeit. Pořadí nepřekládanějších autorů se poměrně výrazně mění mnohdy ve prospěch populárních autorů a autorek (srov. Arbeit 2004).

⁶ Pro zajímavost si dovolueme uvést, že právě King má na české Wikipedii velmi detailně zpracovanou bibliografii českých překladů.

⁷ Databáze Národní knihovny ČR ukazuje celkem 25 titulů (k 30. 6. 2022), přeložených z různých jazyků, které představují sekundární texty pojící se k Brownovým románům, ať už se vztahují k lokacím, do nichž jsou knihy zasazeny, či rozebírají realie a různé odkazy, které se v románech objevují.

Mnohdy se tak ke čtenářům dostanou překlady, které byly ve své době velmi kvalitní, ale dnes jsou již zastaralé.⁸ U prozaiků jako Herman Melville či Mark Twain rovněž vycházejí zkrácené či převyprávěné verze určené zejména pro mladší čtenáře.

Velké oblibě se u nás těší Edgar Allan Poe, jenž poprvé vyšel v češtině ještě před rokem 1900 a byl vydáván napříč všemi režimy. Nejpopulárnější jsou nepřekvapivě Poeovy povídky, které jsou uspořádávány do nejrůznějších výborů. Autorova slavná báseň „Havran“ (*The Raven*, 1845) rovněž vychází v češtině pravidelně, například ve výboru *Havran a jiné básně*, který v roce 2014 vydalo nakladatelství Omega a znovu v roce 2017 Dobrovský, s. r. o. Tento výbor obsahuje text v originále a používá překlad Jaroslava Vrchlického z roku 1890, který doplňuje několika dalšími soudobými překlady. Báseň ale vychází i v překladech nových, ať už Tomáše Jacka (jako *Krkavec*, Aleš Prstek, 2008 a Togga, 2021) nebo Petra Krula (Radix, 2015). V roce 2017 vyšla v nakladatelství Radix kniha Petra Krula *Havran se zlomeným křídlem: Edgar Allan Poe na konci života podle událostí, okolností, svědectví blízkých osob, dopisů, posledních povídek a veršů*. Zajímavou ukázkou recepce a příklad neutuchající relevance Poea v českém kontextu představuje publikace Národní galerie k výstavě Edgar Allan Poe a umění v českých zemích⁹ nazvaná *Sen ve snu: Edgar Allan Poe a umění v českých zemích* (2020), kterou připravili Veronika Hulíková a Otto M. Urban.

Šarlatové písmeno Nathaniela Hawthorna (*The Scarlet Letter*, 1850) do češtiny poprvé přeložil v roce 1904 František Žilka (pod názvem *Rudé písmeno* vydal J. Otta). V roce 1962 vyšlo v Odeonu v překladu Jarmily Fastrové. V tomto překladu román vyšel ještě třikrát, naposledy v nakladatelství Leda v roce 2019. V roce 2022 nakladatelství CooBoo vydalo knihu v novém překladu Jaroslava Hronka. V roce 2000 bylo Hawthornovi věnováno číslo časopisu *Litteraria Pragensia* nazvané *Interpreting Machines: Aesthetics, History and Allegory in Hawthorne's Tales*, které editoval Martin Procházka.

Bílá velryba Hermana Melvilla (*Moby-Dick; or, The Whale*, 1851) vyšla poprvé v češtině v roce 1933 v překladu Emanuela Vajtauera v nakladatelství Družstevní

⁸ Obliba vydávání starší literatury pochopitelně souvisí i s uvolněním autorských práv sedmadesát let po smrti autora, což je běžný jev, který se však stává problematickým v případě překladu, který zastarává. Příkladem dané praxe je nakladatelství Omega, které obdrželo několik anticen Skřípec, pojednává o něm diplomová práce Anežky Dudkové *Nakladatelství Omega na českém knižním trhu a jeho překladová produkce* (Dudková 2021).

⁹ Výstava probíhala ve dnech 6. 3.–22. 11. 2020 ve Veletržním paláci v Praze.

práce a od té doby následoval tucet nových vydání. V roce 2017 kniha vyšla znovu v novém překladu Šimona Pellara v edici Knihovna klasiků nakladatelství Odeon.¹⁰ Melvillův slavný román se tak po sedmdesáti letech dočkal nového překladu, za nějž Pellar obdržel Cenu Josefa Jungmanna za rok 2017. Zajímavým počinem je i komiksová verze *Moby Dick: Bílá velryba*, v níž klasiku do obrazové podoby převedl francouzský kreslíř Christophe Chabouté. V překladu Marie Kornelové a Stanislava Václava Klímy knihu vydalo nakladatelství Argo rovněž v roce 2017. Melvillova novela *Písař Bartleby* (Bartleby the Scrivener, 1853) vyšla v češtině poprvé až v roce 1990 v nakladatelství Odeon v překladu Radoslava Nenadála. Nakladatelství Garamond použilo stejný překlad pro dvojjazyčné vydání v roce 2006.

Historie překladů Marka Twaina do češtiny sahá před rok 1900 a od té doby se objevil v nejrůznějších podobách a zpracováních. Zejména *Dobrodružství Toma Sawyera* (The Adventures of Tom Sawyer, 1876) jsou mnohdy převyprávěná a upravená. Albatros v roce 2007 vydal *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (Adventures of Huckleberry Finn, 1884/1885) v novém překladu Jany Mertinové. Výbor *Povídky* vyšel v překladu Františka Fröhliche v nakladatelství Vyšehrad v roce 2017. V nakladatelství Volvox Globator vyšly v letech 2016 a 2018 první dva svazky Twainovy třídílné *Autobiografie* (Autobiography of Mark Twain, 2010–2015) v překladu Romana Tadiče.

Dalším klasickým dílem, kterému se dostává zejména adaptací, zjednodušených a dvojjazyčných vydání, jsou *Malé ženy* Louisy May Alcottové (Little Women, 1868). Poprvé v češtině vyšly v roce 1919 v překladu Boženy Šimkové (Emil Šolc); nový překlad Jany Kunové vyšel celkem třikrát (Knižní klub, 2009 a 2014; Ikar, 2020).

Věk nevinnosti (The Age of Innocence, 1920) Edith Whartonové do češtiny přeložil Aloys Skoumal v roce 1933 pro nakladatelství Aventinum. V roce 1994 nakladatelství Mht vydalo tento překlad v úpravě J. H. Náchodského. V překladu Kateřiny Hilské vyšla v roce 2015 v Argu dvojice próz *Léto/Zima* (Summer, 1917; Ethan Frome, 1911). Nakladatelství Plus v roce 2013 čtenářům nabídlo povídkový soubor *Triumf noci: výběr ze strašidelných povídek* v překladu Stanislavy Menšíkové.

Jack London se u nás obrovské popularitě těšil od počátku 20. století a v počtu vydaných knih si nezádá s výše zmíněnými populárními autory. Do roku 1926

¹⁰ Řada Knihovna klasiků se přímo zaměřuje na vydávání zásadních děl světové literatury, která jsou opatřována novými překlady. Představuje tak protiváhu proti výše zmíněným praktikám.

vydal celé Londonovo dílo v češtině v 73 svazcích Bedřich Kočí (Arbeit – Vacca 2004, s. 50–51). Tyto překlady jsou některými nakladateli využívány dodnes. Jako příklad uvedeme dvě vydání *Volání divočiny* (The Call of the Wild, 1903), které se v prodeji objevily v roce 2020. Nakladatelství Dobrovský, s. r. o. použilo překlad Bohumila Láznovského z roku 1918 a Leda překlad A. J. Štastného z roku 1954. Albatros pro své již čtrnácté vydání *Bílého tesáka* (White Fang, 1906) používá překlad Vladimíra Svobody z roku 1954. *Tulák po hvězdách* (The Star Rover, 1915) vyšel v roce 2020 v nakladatelství Leda v novém překladu Petry Martínkové.

Po velké odmlce od 60. let se dostává pozornosti i Gertrude Steinové. Argo v roce 2002 vydalo v překladu Jakuba Valenty *Křehké knoflíky: předměty, jídlo, pokoje* (Tender Buttons: Objects, Food, Rooms, 1914). Výbor textů *Mluvit a naslouchat* v překladu Jiřího Měsíce vydalo Fra v letech 2019 a 2021.

Deset svazků z díla Ernesta Hemingwaye v kombinaci klasických a nových překladů vydal mezi lety 2014 a 2016 Odeon. Vedle sebe tak například stojí *I slunce vychází* (The Sun Also Rises, 1926) v novém překladu Martina Pokorného, *Stařec a moře* (The Old Man and the Sea, 1952), v novém překladu Šimona Pellara, *Komu zvoní hrana* (For Whom the Bell Tolls, 1940) v překladu Jiřího Valji z roku 1962 a *Povídky* (The Short Stories, 1938) v novém překladu Jiřího Hanuše.

Odeon se věnuje i dílu Francise Scotta Fitzgeralda, kterého vydává v edici Knihovna klasiků. *Velký Gatsby* (The Great Gatsby, 1925) vyšel v novém překladu Martina Pokorného v letech 2013 a 2019. Nakladatelství Plus v roce 2018 potom přineslo výbor *Za tebe bych život dal a jiné ztracené povídky* (I'd Die for You and Other Lost Stories, 2017) v překladu Petra Eliáše.

Bez větších přestávek vychází John Steinbeck. *Hrozný hněvu* (The Grapes of Wrath, 1939) poprvé vydal v roce 1941 v překladu Vladimíra Procházky Evropský literární klub; v nakladatelství Melantrich vyšel v roce 1987 překlad Radoslava Nenadála. Nakladatelství Alpress vydalo Procházekův překlad v roce 2003 a překlad Nenadálův v roce 2019.

Slavný román *Kdo chytá v žitě* J. D. Salinger (Catcher in the Rye, 1951) v překladu Luby a Rudolfa Pellarových vyšel v roce 1960, od té doby se dočkal v různých nakladatelstvích deseti vydání; naposledy jej vydal Odeon v roce 2021. Soubor *Devět povídek* (Nine Stories, 1953), rovněž přeložený Pellarovými, vyšel v češtině šestkrát (naposledy Knižní klub, 2017).

Román *Lolita* (1955) Vladimíra Nabokova vyšel v češtině poprvé v Odeonu v roce 1991. Pavel Dominik za jeho překlad získal vůbec první Cenu Josefa Jungmanna.¹¹

¹¹ Kompletní přehled držitelů ceny Josefa Jungmanna viz <http://www.obecprekladatelů.cz/laureati-ceny-josefa-jungmanna-za-nejlepsi-preklad-uplynuleho-roku.htm>.

Lolita u nás vyšla celkem šestkrát, naposledy v nakladatelství Paseka v roce 2022. Paseka Nabokovovo dílo vydává soustavně od roku 2001. V nakladatelství Host vyšly dvě monografie Michala Sýkory, které se věnují dílu tohoto autora: *Vladimir Nabokov: od Mášeny k Daru* (2002) a *Vladimir Nabokov: „americká“ témata* (2004).

Celkem sedmkrát od svého prvního vydání v Odeonu v roce 1973 vyšla *Jatka* č. 5 Kurta Vonneguta (*Slaughterhouse-Five*, 1969) přeložená Jaroslavem Kořánem, naposledy v roce 2016 v Argu, které od roku 1998 vydává autorovo celé románové i povídkové dílo.

Charles Bukowski do českého prostředí oficiálně poprvé vstoupil povídkovým souborem *Všechny řítě světa i ta má* (*South of No North*, 1973), který vydalo v překladu Ladislava Šenkyříka a Josefa Rauvolfa nakladatelství Pragma. To vydávalo autora až do roku 2005. Od roku 2005 Bukowski vychází v nových či přepracovaných překladech v nakladatelství Argo, které jako první vydalo sbírku textů *Zápisky starého prasáka* (*Notes of a Dirty Old Man*, 1969) v překladu Boba Hýska. Naposledy vyšly v roce 2017 výbory *O psaní* (*On Writing*, 2015), který přeložil Vít Penkala, *Nikomu nezvoní hrana* (*The Bell Tolls for No One*, 2015), který přeložili Bob Hýsek, Roman Jakubčík, Michala Marková, Ladislav Nagy a Martin Svoboda, a *O kočkách* (*On Cats*, 2015), jež přeložil Bob Hýsek. V Hýskově překladu v roce 2022 vyjde soubor básní a prozaických úryvků *O pití* (*On Drinking*, 2019).¹²

Román *Hlava 22* Josepha Hellera (*Catch-22*, 1961) poprvé přeložil Jaroslav Chuchvalec (*Naše vojsko*, 1964); jako *Hlava XXII* vyšel v nakladatelství Odeon v roce 1979 v překladu Miroslava Jindry. V Jindrově překladu vyšel osmkrát, naposledy v roce 2016 v nakladatelství Plus. Zároveň opakovaně vycházejí i další díla tohoto autora, například román *Bůh ví* (*God Knows*, 1984) v překladu Antonína Přídala vyšel sedmkrát (Odeon, 1991; poté BB art, naposledy 2016). V nakladatelství Cesty vyšel posmrtně vydaný román *Portrét starého umělce* (*Portrait of an Artist, as an Old Man*, 2000), který přeložila Jana Pacnerová.

Se značným zpožděním knižně v češtině vyšel John Barth. Nakladatelství Do-kořán vydalo v překladu Jaroslava Hronka autorovy první dva romány *Na konci cesty* (*The End of the Road*, 1958) v roce 2020 a *Plovoucí opera* (*The Floating Opera*, 1956) v roce 2021.

¹² Informace pochází z Edičního plánu leden–červen 2022 nakladatelství Argo.

Čtyři (žijící) autoři hodni uznání dle Harolda Blooma

V roce 2003 ve svém krátkém komentáři¹³ vlivný americký kritik Harold Bloom vyzdvihl čtyři velká jména současných autorů americké literatury: Thomas Pynchon, Philip Roth, Cormac McCarthy a Don DeLillo. Ačkoliv se jedná o autory velmi rozdílné, toto spojení se jich drží dodnes, i když Roth zemřel v roce 2018 a Bloom v roce 2019.

Jako jediný z této čtveřice vycházel v češtině před rokem 1989 Philip Roth. V roce 1966 vydal *Sbohem, město C* (Goodbye, Columbus, 1959) v překladu Hedy Kovályové Odeon. Oficiálně už potom vyšly jenom dva romány.¹⁴ V roce 1990 Evropský kulturní klub vydal rozhovor Ivana Klímy s Philipem Rothem s názvem *Rozhovor v Praze* (překlad Zora Wolfová). V letech 1991 a 1992 vydal Odeon *Hodinu anatomie* (The Anatomy Lesson, 1983) v překladu Pavla Dominika a *Portnoyův komplex* (Portnoy's Complaint, 1969) v překladu manželů Pellarových. Roth vycházel pravidelně během celých 90. let. Za překlad románu *Lidská skvrna* (The Human Stain, 2000) získal Jiří Hanuš Cenu Josefa Jungmanna (Volvox Globator, 2005). V letech 2007–2017 Rotha vydávalo nakladatelství Mladá fronta. V roce 2015 mu bylo věnováno číslo časopisu *Litteraria Pragensia* s názvem *The Worldliness of Philip Roth*, které uspořádal Christopher E. Koy. O Rothovi u nás vyšly dvě knihy Michala Sýkory: *Philip Roth 1959–1985* (Univerzita Palackého, 2014) a *Philip Roth: život a dílo mistra moderní prózy* (Host, 2019).

Cormac McCarthy u nás poprvé vyšel v roce 1995. Zatímco u Pynchona a DeLilla můžeme mluvit o zpoždění oproti Americe, protože oba autoři byli ve své domovině dávno etablovaní, u McCarthyho to nutně neplatí, neboť až do vydání románu *Všichni krásní koně* v roce 1992 zůstával celkem obskurním autorem. Právě tento román u nás vyšel jako první v překladu Tomáše Hrácha (Argo, 1995 a znovu 2008). Následně v edici AAA nakladatelství Argo vyšlo všech jeho deset doposud vydaných románů včetně *Cesty* (The Road, 2006) přeložené Jiřím Hrubým, která vyšla v roce 2008 a v reedici v roce 2019. McCarthyho dílem se zabývají dvě monografie: *Fred Chappell, Cormac McCarthy a proměny románu na americkém Jihu* Marcela Arbeita (Periplum, 2006) a *Svět v hrsti prachu: kritická recepce díla Cormaca McCarthyho* Michala Svěráka (Argo, 2012).

¹³ Jedná se o komentář „Dumbing down American readers“ pro *Los Angeles Times*.

¹⁴ *Pražské orgie* (The Prague Orgy, 1985) vyšly v překladu Jiřiny a Karla Kynclových v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers v roce 1988.

Dlouho si hledal do českého prostoru cestu Don DeLillo. Poprvé vyšel až v roce 1997, kdy nakladatelství Votobia vydalo *Bílý šum* (White Noise, 1985) v překladu Libuše Bryndové. Následovalo *Podsvětí* (Underworld, 1997), které přeložila Lucie Mikolášková (BB art, 2002) a další čtyři romány. Naposledy vyšel *Anděl Esmeralda: devět povídek* (The Angel Esmeralda: Nine Stories, 2011), který v překladu Petra Onufera v roce 2015 zařadilo Argo do edice AAA. V roce 2022 ve stejné edici vyjde autorův nejnovější román *Ticho* (Silence, 2020) v překladu Aleny Dvořákové.¹⁵

V roce 1997 u nás vyšel i první román od Thomase Pynchona. Argo uvedlo v edici AAA *Městečko Vineland* (Vineland, 1990) v překladu Barbory Puchalské. Následoval soubor *Pomalý učeň: rané povídky* (Slow Learner, 1984) v překladu Pavly Horákové vydaný nakladatelstvím Volvox Globator v roce 1999. Nejslavnější Pynchonovo dílo *Duha gravitace* (Gravity's Rainbow, 1973) vydalo stejné nakladatelství v překladu Zdeňka Fučíka a Hany Ondráčkové v roce 2006. V roce 2017 vyšel opět v edici AAA autorův zatím poslední román *Výkřik techniky* (Bleeding Edge, 2013) v překladu Martina Svobody. Pynchonovo dílo v kontextu apokalypsy rozebírá Richard Olehla v knize *Perspektivy konce: Thomas Pynchon a americký román po 11. září* (Karolinum, 2014).

Střední a mladší generace

Zde opouštíme vody léty prověřených autorů a dovolíme si uvést několik jmen, která jsou v americkém prostředí více či méně pevně etablovaná a zároveň vycházejí i u nás. Mnoho z těchto autorů a autorek obdrželo Pulitzerovu cenu či jiné významné literární ocenění. Vývoj jejich pozice v USA i u nás zároveň může sloužit ke zkoumání, jakými prostředky se autoři či jejich díla dostávají do kánonu, případně komu se kde dostává větší pozornosti.

Marilynne Robinsonovou uvedlo jako první do českého kontextu nakladatelství Argo. Román *Ztrácení* (Housekeeping, 1980) vyšel v překladu Daniely Theinové v edici AAA v roce 2008. Následovaly tři překlady Veroniky Láskové vydané nakladatelstvím Leda: *Gilead* (2004) vyšel v roce 2009, *Lila* (2008) v roce 2015 a naposledy *Domov* (Home, 2008) v roce 2016. Robinsonové doposud poslední román *Jack* se české verze zatím nedočkal.

¹⁵ Informace pochází z Edičního plánu červenec–prosinec 2022 nakladatelství Argo.

Hodiny Michaela Cunninghama (*The Hours*, 1998) v překladu Miroslava Jindry vydal Odeon celkem třikrát (2002, 2004 a 2010). Celkem toto nakladatelství vydalo šest Cunninghamových románů. Naposledy v češtině vyšla sbírka povídek *Divoká labuť a jiné příběhy* (*A Wild Swan and Other Tales*, 2015), kterou v překladu Veroniky Volhejnové vydalo nakladatelství Baronet v roce 2016.

Celkem u nás vyšly tři romány Jonathana Franzena. *Rozhřešení* (*The Corrections*, 2001) v překladu Jana Jiráka vydal v roce 2004 Ikar, *Svoboda* (*Freedom*, 2010) vyšla v překladu Lucie Mikolajkové v roce 2013 v edici AAA (Argo) a naposledy *Purity* (2015) opět v překladu Lucie Mikolajkové v nakladatelství Kniha Zlín v roce 2017.

Jeffrey Eugenides se u nás poprvé představil svým opusem *Hermafrodit* (*Middlesex*, 2002), který v překladu Ladislava Nagye vydalo v roce 2009 nakladatelství BB art. Následně autora začalo vydávat nakladatelství Host v překladech Martiny Neradové. Román *Hra o manželství* (*The Marriage Plot*, 2011) se dočkal dvou vydání v letech 2012 a 2018. V roce 2013 následovala autorova prvotina *Sebevraždy panen* (*The Virgin Suicides*, 1993) a povídkový soubor *Z první ruky* (*Fresh Complaint*, 2017) v roce 2018. Eugenidesovo dílo je tak českému čtenáři k dispozici celé.

Nakladatelství Odeon se soustavně věnuje vydávání díla Chucka Palahniuka, byť autorovu prvotinu *Klub rváčů* (*Fight Club*, 1996) v překladu Jindřicha Mandáka jako první vydalo nakladatelství Volvox Globator v roce 2000. Tam vyšel znovu v roce 2005, poté již v Odeonu v překladu Richarda Podaného v letech 2011 a 2015. Naposledy v roce 2018 Odeon vydal, opět v překladu Podaného, *Den přizpůsobení* (*Adjustment Day*, 2018) a reedici *Deníku* (*Diary*, 2003).

Mnohé u nás vyšlo i z díla Michaela Chabona. *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* (*The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*, 2000) v překladu Davida a Markéty Záleských se v Odeonu dočkala hned tří vydání, a to v letech 2004, 2009 a 2016. V roce 2011 nakladatelství Plus vydalo soubor esejí *Mapy a Legendy* (*Maps and Legends*, 2008), jež přeložila Olga Bárťová. Hned dvě knihy vyšly v edici AAA, v roce 2006 povídkový soubor *Modelový svět* (*A Model World and Other Stories*, 1991) v překladu Petra Onufera a v roce 2017 román *Zázrační hoši* (*Wonder Boys*, 1995) v překladu Petra Eliáše. Ve stejném roce vyšel v Odeonu i *Měsíční svit* (*Moonglow*, 2016) v překladu Richarda Podaného.

V češtině vyšly v nakladatelství Argo všechny tři romány Donny Tarttové. *Stehlík* (*The Goldfinch*, 2013) vyšel v roce 2015 a znovu v roce 2019 v překladu Davida Petrů, *Malý kamarád* (*The Little Friend*, 2002) v roce 2016 v překladu

Lucie Johnové a *Tajná historie* (The Secret History, 1992) v roce 2017 v překladu Kláry Kolinské.

Bret Easton Ellis se českému čtenáři poprvé představil románem *Míň než nula* (Less Than Zero, 1985) v překladu Jana Navrátila (Votobia, 1993, druhé vydání XYZ 2010). Slavné *Americké psycho* (American Psycho, 1991) přeložil Martin Konvička a vydalo nakladatelství Votobia v roce 1995 (druhé vydání XYZ, 2007). V češtině vyšlo šest z autorových dosavadních sedmi románů.

Celkem tři romány Davida Vanna vyšly v edici AAA. *Ostrov Sukkwan* (Sukkwan Island, 2008) přeložil Roman Tilcer (2011), *Srub* (Caribou Island, 2011) Barbora Rozkošná (2014) a *Akvárium* (Aquarium, 2015) Viktor Heumann (2019).

Edice AAA také uvedla dvě knihy držitele Pulitzerovy ceny Junota Díaze, obě v překladu Barbory Punge Puchalské. V roce 2009 vyšel román *Krátký, leč důvtipný život Oskara Wajda* (The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, 2007) a v roce 2014 povídkový soubor *A v tu chvíli je po lásce* (This Is How You Lose Her, 2012).

Tři romány autorky Nicole Kraussově vydalo nakladatelství Argo v edici AAA. V češtině tak vyšly *Dějiny lásky* (The History of Love: a novel, 2005) v překladu Hany Ulmanové (2006 a 2011), *Muž vejde do pokoje* (Man Walks into a Room, 2002) v překladu Simony Javůrkové (2009) a *Velký dům* (Great House, 2010) v překladu Michaly Markové (2012).

První dva romány Jonathana Safrana Foera vydal v češtině BB art v překladu Richarda Podaného. Román *Naprosto osvětleno* (Everything Is Illuminated, 2002) vyšel v roce 2005 a *Příšerně nahlas a k nevíře blízko* (Extremely Loud & Incredibly Close, 2005) v roce 2006. Další dva autorovy romány se české verze zatím nedočkaly. Zato nakladatelství Dokořán v roce 2015 vydalo autorovu knihu *Jíst zvířata* (Eating Animals, 2009) v překladu Lucie Menclíkové.

Jižanská literatura

Jih Spojených států amerických je svébytný kulturní region, jehož výjimečnost se kromě mnoha dalších oblastí projevila i v literatuře. Použití specifického dialektu či témata otroctví a rasové segregace, náboženství, tíhy historie, násilí a odcizení představují jenom několik typických znaků jižanské literatury. Svoji pozici si tato regionální literatura budovala i v americkém prostředí postupně a během posledních desetiletí proniká i do prostředí českého.

Dílo držitele Nobelovy ceny Williama Faulknera u nás vychází kontinuálně od 30. let, i když některá díla se k nám dostala se značným zpožděním, například

román *Hluk a vřava* (The Sound and the Fury, 1929) v překladu manželů Pellarových vydal Odeon až v roce 1997 a *Prapory v prachu* (Flags in the Dust, 1973) v překladu Miroslava Košťála vydala Mladá fronta v roce 2004. V roce 2010 potom vyšel v nakladatelství Rybka Publishers román *Komáři* (Mosquitoes, 1927), který přeložil Petr Onufer.

Zato dílo Flannery O'Connorové zůstávalo českému čtenáři dlouho skryto. Sbírku povídek *Dobrého člověka těžko najdeš* (A Good Man Is Hard to Find and Other Stories, 1955) vydal v překladu Františka Vrby Odeon v roce 1988. Znovu ji pak v novém překladu¹⁶ vydalo v roce 2010 Argo jako druhý svazek edice Jiný Jih.¹⁷ Ve stejné edici nakladatelství vydalo v roce 2011 román *Moudrá krev* (Wise Blood, 1952) v překladu Marcela Arbeita a v roce 2013 sbírku povídek *Všechno, co se povznáší, se musí setkat* (Everything That Rises Must Converge, 1965).¹⁸ Soubor *Tajemství a mravy: příležitostné texty* (Mystery and Manners: Occasional Prose, 1969) v překladu Marcela Arbeita v roce 2019 Argo vydalo jako třetí svazek edice Specula.

Další jižanská autorka, Eudora Weltyová, si do českého prostředí také hledá cestu poměrně obtížně. Odeon vydal v roce 1967 *Srdce Ponderova rodu* (The Ponder Heart, 1954) v překladu Igora Hájka, v roce 1982 román *Optimistova dcera* (The Optimist's Daughter, 1972), který přeložila Eva Masnerová. Na další setkání si český čtenář musel počkat až do roku 1997, kdy v nakladatelství H&H vyšel výběr povídek *Zkamenělý muž: výběr z povídek*, který uspořádala a přeložila Hana Ulmanová. V edici Jiný Jih vyšla v roce 2016 *Zlatá jablka* (The Golden Apples, 1949) v překladu Martiny Knápkové. Povídky obou autorek se objevily i v antologii *Vypravěči amerického Jihu*, kterou uspořádali Marcel Arbeit a Jakub Guziur.¹⁹ Výběr vyšel v nakladatelství Paseka v roce 2006.

Slavný román Harper Lee *Jako zabít ptáčka* (To Kill a Mockingbird, 1960) přeložili Marcela Mašková a Igor Hájek a vydalo SNKLU v roce 1964; po roce 1989 stejný překlad vyšel ještě čtyřikrát (Knížní klub, 1994; XYZ, 2009; Mladá fronta, 2015 a 2018). Kontroverzní dílo *Postav hlídku* (Go Set a Watchman, 2015) vyšlo v překladu Jany Hejné v Mladé frontě v roce 2016.

¹⁶ Na překladu se podíleli Marcel Arbeit, Karel F. V. Salaquarda, František Vrba a Tomáš Vrba.

¹⁷ V edici zaměřující se na kulturně specifický region amerického jihu vyšlo mezi lety 2009 a 2014 osm knih.

¹⁸ Na překladu se podíleli František Vrba, Petr Onufer a Tomáš Vrba.

¹⁹ Na překladu se podíleli Marcel Arbeit, Bronislava Graygová, Robert Hýsek, Michaela Náhliková a Martin Svoboda.

Americká židovská literatura

V úvodu ke sborníku *Americká židovská literatura* Miroslav Jindra komentuje význam židovské literatury v americkém kontextu:

Moje celoživotní zkušenost s moderní americkou židovskou literaturou mě dovedla k přesvědčení, že její produkce je bytostnou součástí širokého hlavního proudu americké literatury, ba že tvoří jakousi jeho určující páteř, protože s obecnými existenciálními tématy, která předkládá, i když ve specifickém balení židovské životní zkušenosti, se musí chtít nechtě vyrovnávat většina (nejen) Američanů obecně, ale ve své tvorbě poměřovat i nežidovští spisovatelé; kromě toho rozhodujícím způsobem (spolu s tvorbou afroamerických autorů) prorazila cestu k silicím multikulturalismu současné americké literatury, díky němuž do ní stále výrazněji vstupují další okruhy tzv. „minoritní“ tvorby (Jindra 2002, s. 10).

Zdá se, že tento kulturní transfer proběhl úspěšně i do češtiny. Zejména moderní američtí židovští autoři se těší přízni překladatelů i nakladatelství a mnohdy bylo do češtiny převedeno autorovo celé dílo či jeho valná většina.

Isaac Bashevis Singer vyšel poprvé v češtině v roce 1987, kdy Odeon vydal výbor *Stará láska a jiné povídky* v překladu Antonína Přídala. Jeho vydávání se od roku 1999 soustavně věnuje nakladatelství Argo, které do češtiny přineslo bezmála třicet titulů tohoto autora, naposledy v roce 2021 román *Rudovláská Kejle* (Red Keyle, 1977) v překladu Gity Zbavitelové.

První setkání se Saulem Bellowem představoval pro české čtenáře román *Ani den!* (Seize the Day, 1956), který vydala Mladá fronta v roce 1966 v překladu Evy Masnerové. Následoval *Herzog* (1964), přeložený Hedou Kovályovou (Odeon, 1968). Ten se dočkal dalších dvou vydání v letech 1993 a 2006 (Euro-media Group). Nakladatelství Volvox Globator vydalo mezi lety 1998 a 2011 celkem devět knih tohoto autora, naposledy *Oběti zlomeného srdce* (More Die of Heartbreak, 1987) v překladu Pavly Horákové.

Chaima Potoka do českého kontextu uvedl v roce 1993 Odeon románovou prvotinou *Vývolení* (The Chosen, 1967), již přeložil Michal Strenk. V roce 1996 následoval román *Jmenuji se Ašer Lev* (My Name Is Asher Lev, 1972), rovněž v překladu Michala Strenka, který vydalo v edici AAA nakladatelství Argo. V této edici vyšlo dalších osm románů, naposledy hned tři v roce 2004, mezi nimi *Kniha světla* (The Book of Lights, 1981), kterou přeložila Kateřina Novotná.

Bernard Malamud vycházel kontinuálně před rokem 1989 i po něm. První knihou přeloženou do češtiny byl povídkový soubor *Idioti mají přednost* (Idiots

First, 1963), který vyšel v Odeonu v roce 1966 v překladu manželů Pellarových. Naposledy vyšel román *Nový život* (A New Life, 1961) v překladu Lenky Fárové a Jiřího Hrubého, jež v roce 2005 vydala Mladá fronta. V českých překladech jsou tak k dispozici všechny romány kromě jednoho. V roce 2010 Univerzita Palackého v Olomouci vydala monografii *Jewishness as Humanism in Bernard Malamud's Fiction* Michaely Náhlíkové.

Obecněji o tématu pojednávají knihy *Americká židovská literatura: sborník přednášek Hany Ulmanové z cyklu Vzdělávacího a kulturního centra Židovského muzea v Praze říjen 2001 až červen 2002* Hany Ulmanové (Židovské muzeum v Praze, 2002) a *Tradice a experiment: americká židovská próza v období modernismu* Michaely Weiss (Slezská univerzita v Opavě, 2020).

Afroamerická literatura

Afroamerická literatura měla od počátku v českém prostředí zvláštní postavení:

O černošskou poezii obecně se čeští čtenáři začali zajímat velmi brzy: Langston Hughes se objevoval v novinách a časopisech pravidelně již od roku 1928 a brzy ho následovali mimo jiné Jean Toomer či Frank Horne. V roce 1938 pak Vaněček sestavil unikátní antologii černošské poezie *Litanie z Atlanty*, která dostala název podle stejnojmenné básně W. E. B. Du Boise. Přestože Vaněčkovy překlady měly kolísavou úroveň, přispěly k tomu, že český čtenář už před druhou světovou válkou vnímal afroamerickou literaturu jako živou součást americké kultury (Arbeit – Vacca 2000, s. 24).

Vydávání afroamerické literatury v tehdejším Československu nepřerušil ani únor 1948. V roce 1951 v Mladé frontě vyšla v překladu Křišťana Béma neúplná sbírka Langstona Hughese *To jsou bílí* (The Ways of White Folks, 1934). Hughes oficiálně vycházel i nadále. V češtině také v roce 1981 vyšel v nakladatelství Odeon román Ralpha Ellisona *Neviditelný* (Invisible Man, 1952) v překladu manželů Pellarových. Ani jeden z těchto autorů však po listopadu 1989 znovu nevyšel. V roce 1985 Josef Jařab připravil „naši dosud jedinou antologii mapující všechny žánry černošské literatury 20. století“ (tamtéž, s. 27) *Masky a tváře černé Ameriky*, kterou vydal Odeon.

Prvotina držitelky Nobelovy ceny za literaturu Toni Morrisonové *Velmi modré oči* (The Bluest Eye, 1970) vyšla v češtině v roce 1983 v překladu Michaela Žantovského v nakladatelství Odeon (tehdy jako *Nejmodřejší oči*) a v roce

1995 znovu v nakladatelství Hynek. V průběhu 90. let vycházejí překlady nových děl i reedice prvních vydání. Román *Milovaná* (Beloved, 1987), jež přeložila Hana Žantovská, vyšel v češtině hned dvakrát (1996 Knižní klub/Hynek a 2005 Nakladatelství Lidové noviny).

Na román *Barva nachu* (The Color Purple, 1982) Alice Walkerové si čtenáři museli počkat až do roku 2001, kdy vyšel v překladu Jiřího Hrubého v edici AAA nakladatelství Argo. Žádné další dílo Walkerové v češtině vydáno nebylo.²⁰

Zmiňme ještě dva autory, kteří do českého literárního prostoru vstoupili v posledních letech. *Zaprodanec* (The Sellout, 2015) Paula Beattyho vydal v překladu Jiřího Hanuše v roce 2017 Odeon. V roce 2018 nakladatelství Jota vydalo v překladu Alžběty a Jana Dvořákových román *Podzemní železnice* (The Underground Railroad, 2016) dvojnásobného držitele Pulitzerovy ceny Colsona Whiteheada.

Afroamerické literatuře jsou věnována čísla časopisů *Litteraria Pragensia* s názvem *Reappraising the Black Literary Tradition* (editor Christopher E. Koy, 2011) a *Plav* s názvem *Nad harlemskými střechami* (5/2020). V roce 2009 na Ostravské univerzitě Katarína Feťková publikovala svou knihu *Cestovatel/ky v tele, myslí a fantázii: dve štúdie o afroamerickej ženskej literatúre*.

Domorodá americká literatura

Domorodá americká literatura se do českého prostředí uvedla zejména prostřednictvím výborů. *Pohádky rudých dětí* (Myths of the Red Children, 1907) editované Gilbertem L. Wilsonem v překladu Čenka Kočího vydal B. Kočí v roce 1924. Následně vycházely další antologie jako *Vígvam: povídky vyprávěné indiány Severní Ameriky* (Wigwam Stories Told by North American Indians, 1901) editované Mary Catherine Juddovou v překladu Marie Reisingrové (B. Kočí, 1925) a *Co vyprávěl kalumet: pohádky severoamerických indiánů* v převyprávění Vladimíra Hulpacha (SNDK, 1966). Další dva výbory vyšly v 90. letech: *O muži, který šel za sluncem: legendy severoamerických indiánů*, který uspořádaly a přeložily Martina Moravcová a Markéta Nová, vyšel v roce 1996 a v roce 1997 následovala *Trnová dívka* v překladu Jáchyma Topola, vydaná nakladatelstvím Hynek a znovu v roce 2008 nakladatelstvím Torst.

²⁰ Alice Walkerová se zasloužila o obnovení zájmu o dílo Zory Neale Hurstonové, jejíž román *Their Eyes Were Watching God* (1937) do češtiny zatím bohužel přeložen nebyl. Existuje překlad do slovenštiny *Ich oči vyzeraly Boha* (přeložila Mária Rafajová, Živena, 1947). Pro zmíněné číslo časopisu *Plav* Vratislav Kadlec přeložil její drama *Žvanírna*.

Tyto výběry přinášejí sebrané a zaznamenané původní příběhy, které byly přeloženy z různých domorodých jazyků do angličtiny, a jsou tedy překladem sekundárním. Autorky a autoři zmínění níže již píší v angličtině a jejich knihy často představují sondu do rozpolcenosti mezi tradičním a moderním, respektive „západním“ způsobem života, což se odráží nejen v rovině příběhu, ale i ve způsobu vyprávění, které do narativu vnáší prvky primární orality. U autorů uvádíme jenom jeden román, protože až na jednu výjimku pouze jedno dílo v češtině vyšlo.

Román Louise Erdrichové *Čarování s láskou* (Love Medicine, 1984) v překladu Aleny Jindrové-Špilarové vyšel v roce 1994 v edici AAA nakladatelství Argo. Ve stejné edici vyšel v roce 2001 *Dům z úsvitu* (House Made of Dawn, 1968) N. Scotta Momadaye v překladu Lucie Cenkové Simerové. Román *Obřad* (Ceremony, 1977) Leslie Marmon Silkové v překladu Alexandry Hubáčkové vydala v roce 1997 Mladá fronta a v roce 2010 Jota. Sherman Alexie se dočkal zatím dvou překladů. Povědkové soubory *Deset malých indiánků* (Ten Little Indians, 2003) v překladu Luboše Snížka vydalo v roce 2005 nakladatelství Maťa a *Kouřové signály* (The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993) v překladu Jiřího Hrubého v roce 2009 nakladatelství Paseka. Prvotinu Tommyho Orange *Tam tam* (There There, 2018) vydalo v překladu Alžběty Ambrožové nakladatelství Vyšehrad v roce 2021.

Domorodé americké literatuře se věnuje časopis *Plav* v čísle nazvaném *Příběhy severoamerických indiánů* (1/2007). Literaturou a kulturou severoamerických původních obyvatel v širších kontextech se zabývají dvě čísla časopisu *Litteraria Pragensia: Contemporary Aboriginal Literature in North America* (30/2005) editovaly Klára Kolinská a Brigitte Georgi-Findlayová a *Transformation, Translation, Transgression: Native American Culture in Contact and Context* (42/2011) editovaly Raeschelle Potter-Deimelová a Klára Kolinská.

Edice AAA

Není neobvyklé, že jméno jistého autora či autorky je v českém prostředí spjato s konkrétním nakladatelstvím, případně překladatelskou osobností. Nakladatelství Paseka vydává například Vladimira Nabokova či Henryho Davida Thoreaua, Mladá fronta Philipa Rotha, Host Jeffreyho Eugenidese apod. Zvláštním případem je také zařazení autorů do jednotlivých edic, které je potom uvádí ve specifickém kontextu a může vzbudit čtenářská očekávání. Například Francis Scott Fitzgerald vychází v Odeonu v Knihovně klasiků. Odeon od roku 2000 vydává edici Světová knihovna, kde se objevili například Chuck Palahniuk, Michael Chabon či Don DeLillo.

Nakladatelství Argo již od 90. let vydává Edici angloamerických autorů (AAA), kterou původně vedla Eva Slámová. Po její smrti v roce 2010 edici převzal Petr Onufer.²¹ Vůbec prvním svazkem byl v roce 1994 román *Na cestě* od Jacka Kerouaca v překladu Jiřího Joska. Ten byl vydán znovu v roce 2019 k padesátému výročí Kerouacova úmrtí. Edice AAA v roce 2011 získala Magnesii Literu za nakladatelský čin.

Nakladatelství Argo ji charakterizuje následovně: „Edice přináší literární díla, která se zabývají podstatnými angloamerickými tématy, výrazné debuty budící širší ohlas v literární obci i médiích a v neposlední řadě též ‚splněné dluhy‘, neboli opomenuté či nedostatečně reflektované texty, zasluhující český překlad.“²² V rozhovoru pro časopis *Plav* se Petr Onufer vyjadřuje k výběru textů:

Stále se snažíme upozorňovat na zajímavé a nadčasové texty. Možná jsem na rozdíl od Evy Slámové trochu konzervativnější. Snažím se do edice zařazovat primárně takzvané velké autory, kteří se v literárním kánonu už pevně usídlili nebo se to od nich dá v dohledné době očekávat. [...]

Když vybíráme tituly, vždycky se řídíme několika kritérii. Musí to být primárně dobrá kniha, která se dobře čte. Straníme se vyloženě experimentálních textů pro úzké publikum typu Davida Fostera Wallace. I tak ale v „áčkách“ občas nějaký experiment vyjde. [...] Vyhýbáme se vyloženě komerčním titulům a prvoplánově komerčním autorům. Nevychází nic staršího než zhruba konec čtyřicátých let 20. století. Edice je nastavená na poválečnou anglofonní literaturu. Podařilo se nám dohnat většinu obřích dluhů, které kvůli komunistické cenzuře nemohly vyjít. Teď většinou vydáváme nové věci z posledních pěti až deseti let a také často úplné novinky (Onufer – Pavlova 2022).

Ve stejném rozhovoru Onufer zmiňuje, že v době, kdy převzal její vedení, edice sloužila k utváření českého kánonu americké literatury. To se o ní zajisté dá říci i nadále, protože se díky svému renomé a unikátní pozici stala významnou institucí pro spoluvytváření obrazu americké literatury v českém prostředí. Onuferův komentář dobře ilustruje mantinely edice, která se snaží vybrat tituly čtenářsky přitažlivé, protože se nejedná o edici orientovanou na akademické či jinak specifické čtenářstvo, ale zároveň nevydává tituly vysloveně komerční. Je zde patrné i jisté osobní hledisko, vzhledem k tomu, že Onufer sám svůj přístup reflektuje jako „konzervativnější“.

²¹ Onufer edici původně vedl společně s Martinem Svobodou.

²² Viz webové stránky nakladatelství (Anotace edice AAA).

I když edice ze své podstaty zahrnuje autory anglofonní, tedy nejen americké, jejím dílčím úspěchem je reprezentace mnoha podob americké literatury, od etnické či náboženské příslušnosti, po tematickou a stylistickou různorodost. Zůstává proto významným prvkem pro utváření kánonu americké literatury v Česku.

Science fiction a fantasy

Science fiction a fantasy jsou dva spolu spjaté žánry, které se v Česku těší dlouhodobě oblibě čtenářů i nakladatelů. Marcel Arbeit komentuje situaci před rokem 1989 následovně:

Specifickým typem periodik byly fanziny, u nás zaměřené téměř výhradně na science fiction a fantasy. Některé měly blízko k samizdatu, jiné našly oporu u nejrůznějších společenských organizací a institucí. Fanziny nebyly mocenskými orgány tolik potlačovány, neboť vědecká fantastika byla často považována za apolitický žánr, a navíc mnohé překlady amerických autorů v nich pocházely ze sovětských či polských antologií (Arbeit – Vacca 2000, s. 27).

Science fiction a fantasy se nacházely někde na pomezí, kde byly režimem tolerovány, a stále vytvářely jakousi vlastní kategorii. Po roce 1989 nastal i u těchto žánrů vydavatelský boom příznačný pro počátek 90. let. V roce 1990 například vzniklo nakladatelství Laser, které se věnuje vědecké fantastice a fantasy, i mnohá jiná. O proměně postavení science fiction a fantasy vypovídá Úvodník Radky Šmahelové časopisu *Plav*:

Číslo časopisu *Plav*, jež právě držíte v ruce, je naším prvním pokusem přinést vám texty sjednocené žánrově, nikoliv regionálně. Jeho tématem je science fiction a fantasy, tedy žánr ošemetný a nesnadno vymezitelný: nikdy nepatřil do středu zájmu literárních kritiků, byl odsuzován coby braková literatura, a proto opomíjen. Mnoho sci-fi děl se této nálepky zbavit nedokázalo, na druhou stranu existují i autoři, kteří pronikli do umělecké literatury a měli zásadní vliv na její další vývoj (Šmahelová 2005).

Je celkem příznačné, že i když je první žánrově založené číslo věnované právě vědeckofantastické a fantasy literatuře, Šmahelová zdůrazňuje „ošemetnost“ těchto žánrů a jejich postavení v rámci kritické recepce u nás i ve světě. Nutno

podotknout, že od roku 2005 se situace nadále zlepšuje, tematické číslo zaměřené na tento žánr nebylo poslední, autoři a autorky vědecké fantastiky a fantasy se postupně dočkávají uznání a dostává se jim náležité překladatelské i nakladatelské péče.

Velké oblíbené se v českém prostředí těší Isaac Asimov. *Ocelové jeskyně* (The Caves of Steel, 1954) poprvé vyšly v překladu Zdeňka Lorence v nakladatelství Mladá fronta v roce 1970 a dočkaly se dalších tří vydání (naposledy Triton/Argo 2012); *Nemesis* (1989) vyšla v překladu Vladimíra Lackoviče v nakladatelství Laser v roce 1994. V roce 2022 vydají nakladatelství Argo/Triton hned čtyři autorovy romány v edici Fantastika.

Ray Bradbury také vycházel již před revolucí. Slavný román *451 stupňů Fahrenheit* (Fahrenheit 451, 1953) vyšel poprvé v roce 1957 v nakladatelství Svobodné slovo-Melantrich v překladu Jarmily Emmerové a Josefa Škvoreckého. Od té doby se dočkal celkem šesti vydání, naposledy v nakladatelství Plus v roce 2015. *Martěanská kronika* (The Martian Chronicles, 1950) vyšla rovněž šestkrát, stále v původním překladu Jarmily Emmerové (Plus, 2017). Bradburyho dílo vydávalo od roku 2015 nakladatelství Plus, které v roce 2020 přešlo pod knihu Zlín, kde naposledy vyšlo *Pampeliškové víno* (Dandelion Wine, 1957) v překladu Tomáše Hrácha (první české vydání Arcadia, 1995).

Duna Franka Herberta (Dune, 1965) vyšla v překladu Karla Blažka a Jindřicha Smékala v nakladatelství Svoboda v roce 1988. Celkově se dočkala osmi vydání, naposledy v nakladatelství Baronet v roce 2021. Další díly série následovaly v průběhu 90. a nultých let.

Prvním románem Philipa K. Dicka v češtině byl v roce 1992 *Muž z Vysokého zámku* (The Man in the High Castle, 1962) v překladu Jiřího Pilcha (Laser). Znovu vyšel v letech 2007 a 2016 v novém překladu Roberta Tschorna v edici Fantastika nakladatelství Argo. *Král úletů* (Confessions of a Crap Artist, 1975), který nespadá do kategorie science fiction, vyšel v edici AAA v překladu Roberta Hýska v roce 2004. Naposledy v češtině vyšlo druhé vydání románu *Kaňte mé slzy, řekl policista* (Flow My Tears, the Policeman Said, 1974) v překladu Viktora Janíše (Laser, 2004 a Argo, 2021).

George R. R. Martin se poprvé v češtině objevil v roce 1988, kdy v Malé edici Laseru vyšly *Povídky* v překladu Jana Vaňka, Pavla Aganova a Stanislava Švaichoučka. Následoval román *Nightflyers* (1985) v překladu Jiřího Pilcha (Laser, 1992). První kniha série *Písně ledu a ohně* vyšla v překladu Hany Březákové v roce 2000 v nakladatelství Talpress. Celá série vychází v nových překladech v nakladatelství Argo.

Z díla Ursuly Le Guinové v češtině nejprve vyšel v roce 1993 v nakladatelství AF 167 román *Čaroděj Zeměmoří* (A Wizard of Earthsea, 1968), který přeložil

Petr Kotrle. V současné době autorku vydává nakladatelství Gnóm!. Naposledy vyšla v roce 2020 *Gwilanina harfa a jiné povídky* uspořádaná a přeložená Jakubem Němečkem.

První vědeckofantastická autorka, která obdržela MacArthurovo stipendium,²³ Octavia E. Butlerová, se do češtiny uvedla prvním dílem série *Xenogenesis Úsvit* (Dawn, 1987), který vyšel v roce 1997 v nakladatelství Polaris v překladu Petra Kotrle. Další díly následovaly v letech 1998 a 2000. V roce 2021 vydalo nakladatelství Argo v edici Fantastika *Podobenství o rozséváči* (Parable of the Sower, 1993), které přeložil rovněž Petr Kotrle.

N. K. Jemisinová, autorka trilogie *Zlomená země* (The Broken Earth), která mimo řady literárních ocenění rovněž obdržela v roce 2020 MacArthurovo stipendium, do českého prostředí vstoupila románem *Sto tisíc království* (The Hundred Thousand Kingdoms, 2010), který v roce 2013 vydalo v překladu Jany Rečkové nakladatelství Argo. V současné době autorku vydává nakladatelství Host, které v roce 2021 přineslo českým čtenářům hned dva romány: *Stali jsme se městem* (The City We Became, 2020) v překladu Jakuba Němečka a *Smrtící luna* (The Killing Moon, 2012) v překladu Romana Tilcera.²⁴

Pozoruhodným počinem je trojdílná antologie povídek britských, amerických a australských autorů *Trochu divné kusy* editovaná Martinem Šustem, která vycházela v letech 2005–2007 v nakladatelství Laser. V roce 2013 Šust editoval antologii *Plnou parou: antologie retrofuturistické fantastiky*, která vyšla v nakladatelství Argo. Toto nakladatelství vydává i edici Fantastika zaměřenou na fantasy a science fiction, v níž vyšlo 127 titulů.

Již bylo zmíněno, že literární kritika se vůči vědecké fantastice a fantasy stále staví řekněme zdrženlivě. V českém kontextu se vlastní tvorbě i recepci science fiction dlouhodobě věnuje Ondřej Neff. Zmíňme například *Encyklopedii literatury science fiction* (H&H, 1995), na níž Neff spolupracoval s Jaroslavem Olšou jr. Science fiction v širším kontextu je věnováno číslo časopisu *Litteraria Pragensia* nazvané *Avant-Futures* (58/2019), jež editovali Louis Armand a David Vichnar.

²³ V angličtině „MacArthur Fellows Program“, rovněž známý jako „Genius Grant“, je každoročně udělován osobnostem, které prokázaly mimořádnou kreativitu ve svém oboru. Nejedná se o uznání za celoživotní dílo, motivací je finanční obnos, který má oceněnému umožnit dále se kariéře rozvíjet (strategie výběru viz <https://www.macfound.org/programs/fellows/strategy>).

²⁴ Nakladatelství Host v posledních letech dává prostor i dalším autorkám afroamerické science fiction a fantasy.

Environmentální tematika

Pozice literatury s environmentální tematikou je z hlediska kánonu všeobecně problematická, protože se do něj i ve Spojených státech dostává postupně a mnohdy se zpožděním v návaznosti na růst environmentalismu obecně od 70. let minulého století, byť zmíněná díla měla široký společenský dosah již v době svého vydání. V českém kontextu v tomto ohledu rozhodně došlo ke značnému zpoždění a mnoho knih u nás doposud nevyšlo. V posledních letech se objevují překlady děl, která se přírodě a životnímu prostředí věnují, a zdá se, že tato tendence sílí. Environmentálně laděná literatura je zároveň specifická i tím, že je ze své podstaty často mezižánrová a propojuje prózu, poezii i literaturu faktu.

Začněme jedním ze základních kamenů americké environmentální literatury. Slavný memoár Henryho Davida Thoreaua *Walden, čili, život v lesích* (Walden; or, Life in the Woods, 1854) do češtiny poprvé přeložil Zdeněk Franta a vydal ho Jan Laichter v letech 1902 a 1949. V překladu Miloše Seiferta pak vyšel jako *Walden, či, život v lesích* v letech 1924 a 1933. Potřetí knihu přeložil Josef Schwarz, tentokrát pod názvem *Walden, aneb, život v lesích* (Odeon, 1991) a tento překlad vyšel v roce 2006 v nakladatelství Paseka, jež se vydávání Thoreaua systematicky věnuje dodnes. V překladu Jana Hokeše zde vyšly v roce 2010 *Toulky přírodou*, v roce 2012 *Mainské Lesy* (The Maine Woods, 1864), v roce 2014 *Občanská neposlušnost a jiné eseje* (Civil Disobedience and Other Essays, 1849) a v roce 2020 *Deník*.²⁵ Nakladatelství Dokořán vydalo v roce 2010 v překladu Jaroslavy Kočové knihu *Chůze* (Walking, 1862). *Týden na řekách Concord a Merrimack* (A Week on the Concord and Merrimack Rivers, 1849) vydalo v překladu Marie Vlachové v roce 2017 nakladatelství Malvern.

Knihu Johna Muira *Mé první léto v Sieře Nevadě* (My First Summer in the Sierra, 1911) vydala v překladu Jana Hokeše v roce 2015 Paseka.

V roce 2021 vyšla s takřka padesátiletým zpožděním v překladu Filipa Drlíka kniha *Tiché jaro* Rachel Carsonové (Silent Spring, 1962), která patří mezi nejzásadnější texty americké environmentální literatury.

Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky (A Sand County Almanac: And Sketches Here and There, 1949) Alda Leopolda v překladu Anny Pilátové vyšly česky ve slovenském nakladatelství Abies v roce 2000.

Zařazujeme sem i Garyho Snydera, jenž je nejčastěji spojován s beatniky. Jeho básnické i esejistické dílo je však prochnuto environmentální tematikou.

²⁵ Tituly bez anglického názvu jsou výběry sestavené Janem Hokešem.

V roce 1995 česky jako první vyšly *Staré cesty: šest esejí* (The Old Ways, 1977) v překladu Alexandry Hubáčkové a Renaty Vystřčilové (Volvox Globator). Následoval výbor z poezie *Tahle báseň je pro medvěda*, kterou v roce 1997 vydalo Argo v překladu Luboše Snížka. *Místo v prostoru: etika, estetika a vodní předěly* (A Place in Space, 1995) vyšlo v překladu Matěje Turka a Luboše Snížka v nakladatelství Maťa/DharmaGaia v roce 2002. Naposledy vyšly *Mýty a texty* (Myths & Texts, 1960) v překladu Luboše Snížka (Maťa, 2020).

Nedávno se prvních překladů do češtiny dočkal Barry Holstun Lopez. *O vlčích a lidech* (Of Wolves and Men, 1978) vydalo v překladu Venduly Davidové nakladatelství Élysion v roce 2017 a v roce 2021 v nakladatelství Pavel Mervart vyšly *Arktické sny: krajina Severu v představách a přáních* (Arctic Dreams: Imagination and Desire in a Northern Landscape, 1986), které přeložil Anton Markoš.

Román Richarda Powerse *Stromy znamenají svět* (The Overstory, 2018), který získal Pulitzerovu cenu, vydalo v překladu Vladimíra Medka nakladatelství Leda v roce 2020.

Příroda a životní prostředí není pouze tématem, ale v posledních desetiletích se vyvinula i ve svébytný prostředek zkoumání literatury. Ačkoliv se tzv. ekokritika či environmentální kritika v českém prostředí ujímá se zpožděním, i v tomto ohledu pozorujeme narůstající zájem o „zelenání“ literární teorie či zkoumání přírody v literatuře z různých hledisek. Ukázkami zkoumání reprezentace přírody v literatuře jsou kniha Michala Peprníka *Topos lesa v americké literatuře* (Host, 2005) a kolektivní monografie *Kauza les: environment jako estetický problém*, kterou editovali Karel Stibral, Ondřej Dadejík a Michal Peprník (Univerzita Palackého v Olomouci, 2010). Přímou ekokritikou se u nás zabývá Petr Kopecký, jenž vydal knihy *The California Crucible: Literary Harbingers of Deep Ecology* (Ostravská univerzita, 2007) a *Robinson Jeffers a John Steinbeck: vzdálení i blízcí* (Host, 2012).

Drama

Drama v rámci překladu a recepce stojí oproti próze či poezii ve velmi specifické pozici. Vydání dramatu knižně je pochopitelně pouze část jeho života v novém kontextu, který je v první řadě závislý na inscenacích. Je-li drama hráno, může mít širší dosah než jeho knižní vydání. Stejně tak má překlad dramatu svoje specifika. Překlady her nebo jejich části rovněž vycházejí nejen v rámci nakladatelství, ale i v divadelních programech, které mohou být doplněny i studií o autorovi a dalšími doprovodnými texty. Marcel Arbeit v úvodní studii své *Bibliografie* přináší následující cíl postřeh o situaci dramatu v 60. letech minulého století:

V 60. letech se v českých a moravských divadlech uvádělo značné množství amerických her. Trvala obliba Eugena O'Neilla, ale velký ohlas měla také dramata Arthura Millera, Tennesseeho Williamse nebo Edwarda Albeeho, jehož hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1962) zdomácněla na českých jevištích pod „evropštějším“ titulem *Kdopak by se Kafky bál* (česky 1964) (Arbeit – Vacca 2000, s. 25).

Můžeme říct, že tento komentář má i dnes jistou platnost. Giganti amerického dramatu se u nás stále hrají a vycházejí knižně, a to dost často právě v překladech ze 60. let. Příkladem může být divadelní edice D nakladatelství Artur, která vychází od roku 2001.

Značnou odezvu má v Česku stále Eugene O'Neill, který vychází již od 20. let 20. století. V roce 1990 vyšel v nakladatelství DILIA výbor *Provaz a jiné aktovky* v překladu Tomáše Dauma. V roce 1992 DILIA znovu vydala překlad Jana Grossmana hry *Smutek sluší Elektře* (*Mourning Becomes Electra*, 1931), který prvně vyšel v roce 1960 v nakladatelství Orbis. Recepce autora nalezneme například v doprovodných textech programu Národního divadla k inscenaci hry *Cesta dlouhým dnem do noci* (*Long Day's Journey into Night*, 1956) z roku 1998. Program *Cesty* obsahuje i kompletní text hry v překladu Zdeňka Urbánka. Na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích v roce 2008 vyšla monografie Jany Javorčíkové *Žánrové paralely v dramatické tvorbě Eugena O'Neilla*.

Z dramatu Edwarda Albeeho po listopadu 89' vyšla v roce 1995 v časopise *Svět a divadlo*²⁶ hra *Tři velké ženy* (*Three Tall Women*, 1990) v překladu Šimona Pellara, v roce 2004 v nakladatelství Romeo dvojice her *Hra o manželství / Koza aneb Kdo je Sylvie?* (*Marriage Play*, 1987; *The Goat or Who is Sylvia?*, 2000) v překladu Jiřího Joska a v nakladatelství Artur v roce 2008 znovu vyšla hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové* v původním překladu manželů Pellarových z roku 1964.

Velmi oblíbený je v Česku Tennessee Williams. Nakladatelství Artur publikuje reedice překladů ze 60. let; v roce 2012 vyšla *Kočka na rozpálené plechové střeše* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) a v letech 2012 a 2020 *Tramvaj do stanice Touha* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), obě hry v překladu manželů Pellarových. Tyto reedice doplnily v roce 2013 *Vytetovaná růže* (*The Rose Tattoo*, 1951) v překladu Hany Budínové, v roce 2017 *Sestup Orfeův* (*Orpheus Descending*, 1957) v překladu Jana Grossmana a Jiřího Koláře a v roce 2018 *Skleněný zvěřinec* (*The Glass Menagerie*, 1944) v překladu Milana Lukeše.

²⁶ V tomto časopise se od roku 1990 objevují překlady her (nejen) amerických dramatiků.

Smrt obchodního cestujícího Arthura Millera (*Death of a Salesman*, 1949) se rovněž dočkala několika vydání. V překladu manželů Pellarových knižně vyšla v letech 2009 (Artur) a 2022 (Dobrovský, s. r. o.). Nakladatelství Artur vydalo v roce 2009 i *Čarodějky ze Salemu* (*The Crucible*, 1953), jež přeložila Kateřina Hilská, a v roce 2010 *Pohled z mostu* (*A View from the Bridge*, 1955) v překladu Jana Grossmana. Kromě dramát u nás vyšly i některé prózy tohoto autora, například *Už tě nepotřebuju* (*I Don't Need You Anymore*, 1967) v překladu Hany Ulmanové vydalo v roce 1997 nakladatelství Mustang.

Z mladších generací dramatiků vyšel v českých překladech například Sam Shepard. Jeho hry *Láskou posedlí* (*Fool for Love*, 1983) a *Mámení mysli* (*Lie of the Mind*, 1985) v překladu Jaroslava Kořána vydala v letech 1988 a 1989 DILIA. *Simpatico* (1993) vyšlo v Divadelním ústavu v roce 2001 v překladu Dany Hábové a *Motelové kroniky* (*Motel Chronicles*, 1983) vydalo v překladu Luboše Snížka nakladatelství Maťa v roce 2009.

Hru *Glengarry Glen Ross* (1983) Davida Mameta přeložil Jiří Janda a vydala ji v roce 1990 DILIA. *Oleanna* (1992) vyšla v překladu Julka Neumanna v programu Národního divadla v Praze v roce 1998 a soubor esejí *Divadlo* (*Theatre*, 2010) přeložený Jakubem Škorpílem vyšel jako příloha časopisu *Svět a divadlo* v roce 2012.

Slavná dvojdílná hra Tonyho Kushnera *Andělé v Americe* (*Angels in America*, 1991, 1992), která vyšla v letech 1993 a 1994 v překladu Jitky Sloupové v časopise *Svět a divadlo*, byla poprvé zinscenována v režii Michala Dočekala v únoru 2019 v Divadle ABC. Českého překladu se rovněž dostalo dramatu Eve Enslerové *Monology vagíny* (*The Vagina Monologues*, 1996), které v překladu Evy Hausarové vyšly hned pětkrát; poprvé je vydalo v roce 2002 nakladatelství Pragma a naposledy v roce 2019 Jota.

V roce 2010 v nakladatelství Větrné mlýny vyšel výbor Hany Pavelkové a Ester Žantovské *Rozhovory s teroristy: antologie současného anglofonního politického dramatu*. Americkému dramatu se u nás dlouhodobě věnuje Tomáš Kačer, který v roce 2019 vydal v nakladatelství Karolinum monografii *Dvousetletá pustina: dějiny starší americké dramatiky zabývající se dramatem před Eugenem O'Neillem*.

Poezie

V oblasti poezie nalezneme podobně silnou historickou kontinuitu jako v próze, byť má z mnoha důvodů mnohem menší dosah. Vychází v menších nákladech, má menší čtenářskou základnu a její pozice je v rámci překladu i recepce specifická; básníci a básničky jsou mnohdy prvně představováni prostřednictvím překladů

jednotlivých básní, popřípadě úryvků, či v antologiích. To, jak jsou jednotlivé básně vybrány a sestaveny ve výběrech a antologiích ovlivňuje obraz autora, který čtenář dostane. Osobnosti formátu Jana Zábrany výrazně ovlivnily recepci americké poezie v českém prostředí. Právě Zábrana uspořádal dvě významné antologie. V roce 1967 v nakladatelství Československý spisovatel vyšel výbor *Obeznamení s nocí*, na němž spolupracoval se Stanislavem Marešem, a v roce 1987 v Odeonu *Horoskop orloje: čtrnáct amerických básníků*, který po Zábranově smrti dokončil Antonín Přidal (Arbeit – Vacca 2000, s. 27).

Stébla trávy Walta Whitmana (Leaves of Grass, 1855) vycházejí opakovaně v nejrůznějších výběrech obvykle v překladu Jiřího Koláře a Zdeňka Urbánka. V roce 2017 vyšel v nakladatelství Malvern nový překlad Ondřeje Skovajsy a Hany Lundiakové nazvaný *Listy trávy*, který vychází z prvního vydání a obsahuje autorovu předmluvu, která je do češtiny přeložena poprvé. Cyklus *Virginický dub obrostlý mechem* (Live Oak, with Moss, manuskript zpřístupněný v roce 2019)²⁷ přeložený Sylvou Ficovou vyšel v nakladatelství Adolescent v roce 2021. V roce 2015 vyšla v nakladatelství Malvern monografie *Psaný hlas: Whitmanovy Listy trávy a Millerův Obratník Raka* Ondřeje Skovajsy, jenž s oběma autory pracuje velmi netradičním způsobem.

Básně Emily Dickinsonové od roku 1989 vyšly hned v několika výběrech. Eva Klimentová připravila a přeložila výběry *V zahradě* (Aula, 1994), *Svět podíl noci nést* (BB art, 2006) a *Duše má být vždy dokořán* (Garamond, 2017), Jiří Šlédř uspořádal a přeložil výběry *Neumím tančit po špičkách* a *A básníkem být nechci*, které vyšly v nakladatelství Argo v letech 1999 a 2006.

Oblibě se u nás také stále těší modernisté. Slavná báseň *The Waste Land* (1922) T. S. Eliota v češtině poprvé vyšla v roce 1947 v překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupického pod názvem *Pustá země* (B. Stýblo). Od té doby se dočkala několika dalších překladů. V roce 1996 nakladatelství Protis přineslo stejnojmenné souhrnné vydání všech dosavadních překladů s esejí Martina Hilského. V roce 2002 báseň vyšla v nakladatelství BB art v překladu Zdeňka Hrona jako *Zpustlá země* a v roce 2022 ke stému výročí prvního vydání chystá její vydání nakladatelství Argo v novém překladu Petra Onufra v edici AAB.²⁸ Prvním svazkem celé edice přitom byla Eliotova báseň *Čtyři kvartety* (Four Quartets, 1943) v překladu Martina Hilského v roce 2014. Jinou tvář T. S. Eliota českému čtenáři představil Jiří Josek překladem sbírky *Praktická příručka o kočkách*

²⁷ Manuskript je volně přístupný na webové stránce *The Walt Whitman Archive*.

²⁸ Informace pochází z Edičního plánu červenec – prosinec 2022 nakladatelství Argo.

(Old Possum's Book of Practical Cats, 1939), kterou v roce 2014 vydal Albatros. Po roce 1989 v češtině vyšly i Eliotovy eseje. Nakladatelství Odeon v roce 1991 přineslo výběr esejí *O básnictví a básnících* v překladu Martina Hilského a v roce 2019 v edici Specula nakladatelství Argo vyšel výběr z esejí a publicistiky s názvem *Křesťan – kritik – básník*, který přeložili Petr Onufer, Martin Pokorný a Martin Hilský.

V roce 1993 vyšel v nakladatelství Votobia výběr z díla Ezry Pounda *Chtěl jsem napsat ráj*, který editoval Petr Mikeš a přeložili Jitka Herynková, Kamil Bednář a Petr Mikeš. V roce 1995 následoval ve stejném nakladatelství výběr esejů *Ezra Pound: mistr těch, kteří vědí*, který uspořádal Petr Mikeš a přeložili Igor Indruch, Petr Mikeš a Jaroslav Schejbal. Na pokračování vychází v nakladatelství Atlantis od roku 2002 Poundova básnická skladba *Cantos* v překladu Anny Kareninové. Poundem se dlouhodobě zabývá Jakub Guziur: monografii *Mythus Ezry Pounda* vydalo v roce 2004 Periplum a *Ezra Pound v (post)kultuře: modernistovy obrazy v (uměleckých) médiích* v roce 2018 Revolver Revue. V roce 2008 nakladatelství Host přineslo Guziurovu knihu *Příliš těžké lyry: eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*.

Wallace Stevense uvedl do českého kontextu Jan Zábrana výběrem *Muž s modrou kytarou*, který vyšel v Odeonu v roce 1973. V Edici anglofonní poezie (EAP) nakladatelství Opus byla vydána dvě Stevensova díla. V roce 2007 sbírku sentencí a aforismů *Adagia* vybral a přeložil Štěpán Nosek a v roce 2008 vyšel výběr *Učenec jedné svíce* v překladu Daniela Soukupa.

Stále populární je v Česku Lawrence Ferlinghetti. *Lunapark v hlavě* (A Coney Island of the Mind, 1958) v překladu Jana Zábrany vyšel v nakladatelství SNKLU v roce 1962. V roce 1964 následovalo *Startuji ze San Franciska* (Starting from San Francisco, 1961), opět v Zábranově překladu, které vydala Mladá fronta. Novelu *Láska ve dnech vášně* (Love in the Days of Rage, 1988) vydalo v překladu Ivany Pecháčkové nakladatelství Maťa v letech 1996 a 2004. To se věnuje Ferlinghettimu i nadále a naposledy vydalo v roce 2020 román *Chlapec* (Little Boy, 2019), který přeložil Luboš Snížek. Knihu *S Ferlinghettim v Praze: rozhovory* uspořádali Ivana Pecháčková, Luboš Snížek a Mirek Vodrážka (Meander, 1999).

Dvě díla Elizabeth Bishopové vyšla v češtině v překladu Mariany Machové (Houskové). V roce 2004 nakladatelství Fra vydalo výběr *Umění ztrácet* a v roce 2007 nakladatelství Opus výběr *Ve vesnici a jiné prózy*. Machová rovněž vydala monografii *Místa mezi místy: pomezí americké poezie* (Nakladatelství Lidové noviny, 2015), kde se kromě Elizabeth Bishopové věnuje Marianne Mooreové a Thomu Gunnovi, kterým se dosud v češtině knižního vydání nedostalo a byli přeloženi pouze časopisecky.

Sbírka básní *Ariel* (1965) Sylvie Plathové u nás vyšla v překladu Jana Zábrany poprvé v Mladé frontě v roce 1984. V Zábranově překladu ji v roce 1997 vydalo nakladatelství Jota a v roce 2017 Argo v edici AAB. V roce 1996 vyšel v edici AAA román *Pod skleněným zvonem* (The Bell Jar, 1963) v překladu Tomáše Hrácha, který se v roce 2018 dočkal reedice. V roce 1997 v nakladatelství Jota vyšly *Deníky Sylvie Plathové* (The Journals of Sylvia Plath, 1982) v překladu Vandy Oaklandové.

První sbírka laureáta Nobelovy ceny Boba Dylana *Tarantule: básně* (Tarantula: Poems, 1971) vyšla v překladu Jiřího Popela v nakladatelství Argo v roce 1997. Stejně nakladatelství přineslo v roce 2005 biografii *Kroniky I.*, rovněž v Popelově překladu, a v roce 2018 dvojjazyčné *Texty/Lyrics 1961–2012*, které přeložila Gita Zbavitelová. Kniha Jakuba Guziura *Bob Dylan mezi obrazy: intermedialní zkoumání* vyšla v roce 2016 v nakladatelství Volvox Globator.

Další nobelistka, Louise Glücková, se v českém kontextu představila poprvé prostřednictvím sbírky *Divoký kosatec* (The Wild Iris, 1992), kterou vydalo v roce 2007 nakladatelství Opus v překladu Veroniky Revické. V edici AAB dále vyšly dvě sbírky v překladu Terezy Markové Vláškové: v roce 2017 *Noc věrnosti a ctnosti* (Faithful and Virtuous Night, 2014) a v roce 2022 *Zimní recepty, kolekтив autorů* (Winter Recipes from the Collective, 2021).

V Česku existují hned dvě edice poezie specificky zaměřené na díla angloamerických autorů: Edice anglofonní poezie (EAP) nakladatelství Opus, v níž od roku 2006 vyšlo celkem deset svazků, a Edice angloamerických básníků (AAB) nakladatelství Argo založená v roce 2014, v níž zatím vyšlo devět svazků.

Zde zmíníme několik prací, které se americkou poezií zabývají v širší rovině. Kolektivní monografie *The Rainbow of American Poetry* vydaná v roce 2014 Univerzitou Palackého v Olomouci, již editovali Josef Jařab a Matthew Sweney, přináší recepci starší i moderní poezie s tradičními i moderními přístupy s přesahem k próze. Dalším příkladem nových přístupů ke čtení poezie je sborník *New Perspectives on American Poetry: From Walt Whitman to the Present* (Univerzita Palackého v Olomouci, 2015), který editovali Jiří a Pavlína Flajšaroví. V roce 2018 Karolinum vydalo českou verzi knihy Justina Quinna *Poezie ve dvojím ohni: transnacionalismus a studená válka* (Between Two Fires: Transnationalism and Cold War Poetry, 2015) v překladu Martina Pokorného.

Beatnici

V Česku stále přetrvává obliba beatníků, zčásti určitě i díky napojení Allena Ginsberga na české prostředí. Jak zmiňuje Marcel Arbeit:

[V časopisu *Světová literatura*] vycházely například od samého začátku četné profily amerických básníků. Poprvé zde byli představeni američtí beatníci Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso i Jack Kerouac, kteří dodnes patří k nejoblíbenějším autorům a výrazně ovlivnili i několik generací českých básníků. Ginsberg sám se stal v roce 1965 v Praze králem studentského majálesu a krátce poté byl z Československa vyhoštěn; tato zkušenost pak hrála v jeho životě stejně významnou roli jako jeho poezie v životě českých čtenářů (Arbeit – Vacca 2000, s. 25).

Kvílení Allena Ginsberga (*Howl and Other Poems*, 1956) u nás ovšem vyšlo až v roce 1990 v překladu Jana Zábrany (Odeon). Ve stejném překladu vyšlo v roce 2015 v edici AAB jako *Kvílení a jiné básně*. Výbor *Karma červená, bílá a modrá* uspořádal Josef Jařab²⁹ a vydala Mladá fronta v roce 2001. V edici AAB vyšla v roce 2020 sbírka *Kadiš a jiné básně* (*Kaddish and Other Poems*, 1961) v překladu Jana Zábrany a Boba Hýska. V roce 2019 Argo vydalo Ginsbergovy texty uspořádané Billem Morganem pod názvem *Nejlepší hlavy mé generace: literární kronika beat generation* (*The Best Minds of My Generation: A Literary History of the Beats*, 2017) v překladu Martiny Neradové.

Ikonický román Jacka Kerouaca *Na cestě* (*On the Road*, 1957) u nás vydal v roce 1978 poprvé Odeon v překladu Jiřího Joska. Druhé vydání následovalo o dva roky později. Poté kniha vyšla ve stejném překladu jako první svazek edice AAA (Odeon/Argo) v letech 1994 a 1997. V roce 2005 vyšla opět, tentokrát v překladu Jiřího Popela (Argo). Dalším počinem bylo vydání verze *Na cestě: rukopisný svitek* (*On the Road: The Original Scroll*, 2007) v překladu Jiřího Popela i s doprovodnými studiemi (Argo, 2009). Zatím poslední reedice proběhla v roce 2019, opět v překladu Jiřího Joska. Argo vydává Kerouaca systematicky a seznamuje české čtenáře se všemi podobami jeho tvorby.

Jako první z díla Williama S. Burroughse u nás knižně vyšel *Teplouš* (*Queer*, 1985) ve dvojvydání s *Dopisy o yage* (*The Yage Letters*, 1963) v překladu Josefa Rauvolfa (X-Egem, 1991). Následovaly Rauvolfovy překlady *Feťáka*

²⁹ Na překladu se podíleli Josef Jařab, Jiří Josek, Josef Rauvolf, Jan Zábrana a Václav Burian.

(Junkie, 1953) pro Odeon v roce 1992 (druhé vydání Maťa, 2002) a dvojvydání *Nahý oběd/Nova Express* (Naked Lunch, 1959; 1964) pro nakladatelství Arca-dia v roce 1994. V roce 2019 nakladatelství Argo vydalo Burroughsovu trilogii: *Hebká mašinka* (The Soft Machine, 1961/1966), *Lístek, který explodoval* (The Ticket That Exploded, 1962/1967) a *Nova Express* (poprvé samostatně). Celou trilogii přeložil Josef Rauvolf.

Z kritické recepce upozorníme na knihu Antonína Zity *How We Understand the Beats: The Reception of the Beat Generation in the United States and in the Czech Lands* (Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2018).

Tradiční i nové přístupy

Poslední oddíl věnujeme překladům literární teorie a obecnějším pracím o americké literatuře. Recepce americké literatury neprobíhá pouze na rovině přejímání a překladu jednotlivých autorů a autorek, ale zároveň k nám pronikají i nové přístupy ke čtení starších i novějších textů. Častým tématem se pak stává vše, co dříve stálo na okraji jakožto odlišné, jiné, v minulosti upozadované či dokonce odmítané, ať už se to týká otázek identity, genderu, etnika či sexuální orientace, a to na rovině autorské i tematické. I na tomto poli k nám pronikají americké vlivy a literatura i její recepce se stává otevřenější. Dochází tedy ke skutečnému transferu recepce z jednoho kontextu do druhého.

Literární kritika jako taková se do češtiny překládá málo. Zmíníme zde edici *Specula* nakladatelství Argo, započatou v roce 2015 knihou Harolda Blooma *Úzkost z ovlivnění* (The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, 1973), kterou přeložil Martin Pokorný. Třetím a čtvrtým svazkem pak byly již zmíněné *Tajemství a mravy* Flannery O'Connorové a výbor z textů T. S. Eliota *Křesťan – kritik – básník*. V roce 2001 vydalo nakladatelství Triáda knihu M. H. Abramse *Zrcadlo a lampa: romantická teorie a tradice estetického myšlení* (The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, 1953) v překladu Martina Procházky. Dalším příkladem snahy seznámit českého čtenáře s americkou literární kritikou blíže může být antologie *Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*, kterou sestavil a přeložil Petr Onufer (Revolver Revue/Triáda, 2010). Další díla americké literární teorie a kritiky vycházejí v edicích *Limes* (Karolinum) či *Teoretická knihovna* (Host). Jednu ze základních českých prací pro uchopení americké literatury stále představuje již zmíněný výbor esejů *Od Poea k postmodernismu: eseje o americké literatuře*, který uspořádali Martin Hilský a Jan Zelenka (H&H, 1993).

Téma kánonu, jeho podoby i utváření v českém kontextu stále rezonuje, jak se ukázalo i v této kapitole. Českého překladu se tak dočkala kniha Harolda Blooma *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků* (The Western Canon: The Books and Schools of the Ages, 1994), kterou v překladu Martina Pokorného a Ladislava Nagye vydalo v roce 2000 nakladatelství Prostor. Z pera českých amerikanistů zmíníme monografie Šárky Bubíkové *Literatura v Americe, Amerika v Literatuře: proměny amerického literárního kánonu* (Pavel Mervart/Univerzita Pardubice, 2007) a Petra Onufera *Obtížná balanc: Ke kánonu anglofonních literatur v českém kontextu* (Karolinum, 2018).

V roce 2018 rovněž vyšla kniha Josefa Jařaba *Amerika u nás a v nás* (Malo vaný kraj z. s.), v níž se zabývá tradičními i velmi aktuálními otázkami americké literatury od modernismu po literaturu současnou, přičemž věnuje pozornost její multikulturní povaze, zejména s ohledem na afroamerickou literaturu jako nedílnou součást kánonu.

Vzhledem k tomu, že pro recepci literárního díla je klíčovou složkou překlad, upozorníme na knihu Jitky Zehnalové *Aspekty literárního překladu: mediační úloha překladatele* (Univerzita Palackého v Olomouci, 2019), která se zabývá přenosem díla z jednoho kontextu do druhého.

Závěrem

Tato kapitola není a ze své podstaty ani nemohla být vyčerpávající. I přes časové vymezení od roku 1989 jsme uznali za vhodné poukázat na kontinuitu vydávání daného autora či autorky jako ilustraci, jestli se v českém kontextu objevil hned nebo se zpožděním. Zařazení autorů a autorek do jednotlivých oddílů není zajisté dokonalé, protože by někteří mohli snadno figurovat v několika kategoriích. Vyčlenili jsme tři výrazné minoritní skupiny, které se postupně dostávaly i do českého kánonu americké literatury a dnes ho spoluutvářejí. Z hlediska odborné recepce se tato kapitola z důvodu rozsahu omezila na monografie či dedikovaná čísla časopisu (s výjimkou dramatu). Při zkoumání americké literatury v Česku se projevilo několik zajímavých jevů, které se zde pokusíme shrnout.

Jak již bylo zmíněno, mnoho děl, zejména populárních, existuje v českém prostředí takřka výhradně prostřednictvím svého překladu a žádné odborné recepce se jim (vyjma případných recenzí) nedostává, což ovšem není nutně specifikum českého prostředí. Zároveň je však jejich dosah v rámci čtenářstva často mnohonásobně větší, čímž proměňují minimálně v kvantitativním měřítku literární mapu českého překladu.

Stále vycházejí zavedení a kanoničtí autoři a nakladatelství o ně projevují kontinuální zájem. Některá z nich jim zároveň věnují odpovídající péči v podobě nových překladů, které bezesporu pomáhají tato díla přibližovat současnému čtenáři, neboť překlad zastarává rychleji než originál. Nevycházejí u nás ovšem jenom reedice již vydaných textů, ale i nové překlady děl u nás doposud nevydaných. Autoři jako Edgar Allan Poe, Walt Whitman či Herman Melville jsou představováni v nových kontextech, formách a čteních, která jejich dílo aktualizují a poukazují na jejich význam pro současnou literaturu a kulturu. Podobně můžeme vnímat vydávání díla Henryho Davida Thoreaua, které odpovídá zvýšenému zájmu o téma přírody a životního prostředí. Zájem o velikány 19. a 20. století tedy rozhodně neklesá.

Autoři mladší a současní se u nás prosazují s různou úspěšností, dobrou zprávou však jistě je, že obvykle nezůstává u vydání jednoho díla, ale český čtenář má mnohdy k dispozici autorovo dosavadní kompletní dílo, které se aktualizuje o nové knihy i opakovaně vydávané tituly. Dá se tedy s jistotou rezervovaností předpokládat, že u nás tito autoři skutečně rezonují, a je tedy zájem o nová jména.

Science fiction a fantasy představují žánry, které mají po celou dobu od roku 1989 širokou čtenářskou základnu. I zde dochází k významnému posunu a těmito díly se dostává patřičné překladatelské i nakladatelské péče. Naopak relativně nový je zájem o spojení literatury a environmentální tematiky. Ten se u nás zřetelně projevuje v posledních letech, kdy mnohdy se značným zpožděním vycházejí zásadní texty, které stály u zrodu amerického environmentalismu 20. století.

Ukazuje se, že pro transfer díla do českého prostředí je naprosto zásadní jeho překlad. Jak jsme viděli, stává se, že autor získá svého „dvorního“ překladatele či překladatelku, stejně jako že se nakladatelství zaměří na soustavné vydávání díla určitých autorů. Tento trend se projevuje nejen u klasiků (kteří navíc někdy vycházejí v různých překladech v různých nakladatelstvích), ale i u mladších autorů. Specifické je pak jejich zařazení do určité edice, které bezesporu může ovlivnit, jak je autor do českého kontextu uveden a následně vnímán. Zde jsme si dovolili poukázat na edici AAA nakladatelství Argo, která díky vybudované pozici může představovat jistou institucionální záštitu pro autory a autorky v českém prostředí nové, jelikož jsou uváděni do kontextu zavedené edice, která jako jeden ze svých stavebních pilířů proklamuje kvalitu. V tomto ohledu má edice AAA dozajista velký vliv na utváření českého kánonu americké literatury.

Z čistě kvantitativního hlediska kapitoly vystupují jména překladatelů a překladatelek i nakladatelství, která se věnují vydávání americké literatury. Lze si položit otázku, nakolik samotný překlad vypovídá o tom, že dílo rezonuje v českém prostředí. Dá se usoudit, že vychází-li autor či autorka opakovaně, je pro to nějaký důvod, ať už populární poptávka či přesvědčení nakladatelství, že si

zaslouží pozornost českého čtenáře. Zde se tedy potkává hledisko ekonomické s hlediskem ideovým, případně institucionálním.

Na jednu stranu tak vidíme, že v Česku stále rezonují autoři a autorky nějak s českým prostředím spjatí či v našem kontextu zavedení, ale zároveň se v jistém ohledu přibližujeme kánonu americkému. Zejména v odborné recepci se ukazuje, že spolu s provazováním akademických komunit dochází k přenosu perspektiv literárního zkoumání a nových čtení, i když část akademické obce nadále reflektuje specifika americké literatury v prostředí českém.

Díky importní povaze českého literárního trhu a silné překladatelské tradici v Česku od 90. let vychází až nepřehledné množství překladové literatury. Zde může role nakladatele jako institucionální záštity pomoci čtenáři se zorientovat. Vidíme tedy silnou kontinuitu, ale zároveň jsou do českého prostředí přinášeny mnohé novinky pouze s minimálním zpožděním. Rovněž se ukazuje, že český literární trh i česká amerikanistika reflektují ve své šíři zájmu a pluralitě podstatu americké literatury, a ta je tak českým čtenářům představována ve svých mnohých podobách.

**Tschechische
Bibliothek: německý
pokus o rekonfiguraci
českého literárního
kánonu a jeho reflexe**

Veronika Faktorová



Tschechische Bibliothek: německý pokus o rekonfiguraci českého literárního kánonu a jeho reflexe

Veronika Faktorová

Tschechische Bibliothek (Česká knihovna) je významným edičním projektem, který vznikl v roce 1999 z iniciativy tehdejšího českého velvyslance v Německu Jiřího Gruši a německých bohemistů, resp. germanistů se vztahem k české literatuře. Finančně byl podpořen nadací Robert-Bosch-Stiftung, velmi omezeně pak českým Ministerstvem kultury. Edice se ujalo prestižní mnichovské nakladatelství DVA (Deutsche Verlags-Anstalt) specializované na odbornou literaturu z oblasti historie, politiky a společenských věd, vydávající však i domácí či zahraniční beletrii.

V rámci České knihovny vyšlo mezi lety 1999 až 2007 celkem třicet tři knižních svazků, každým rokem se na německém knižním trhu objevily čtyři tituly. Na překladech se podílelo přes šedesát spolupracovníků, a to jak německých, tak českých, kteří texty zhruba dvou set třinácti autorů překládali i opatřovali rozsáhlými komentáři. Hlavní podíl na tvorbě edice měli Eckhard Thiele, Peter Demetz, Peter Kosta a Hans-Dieter Zimmermann, jako překladatelé a editoři jednotlivých svazků se účastnili Christa Rothmeier, Urs Heftrich, Kristina Kallert, Silke Klein, Ludger Udolph, Holt Meyer, Ludger Hagedorn, Susanna Roth, Nataša Meyer-Drubek ad. Za českou stranu například Michael Špirit, Marek Neku-la, Jiří Holý, Alena Wágnerová, Václav Maidl, na projektu participovali i starší literární historici Aleš Haman (próza Evy Kantůrkové *Freundinnen aus dem Haus der Traurigkeit*, 2003), Jaroslava Janáčková (výbor z korespondence Boženy Němcové *Mich zwingt nichts als Liebe*, 2006) nebo básník Ludvík Kundera, který spolu s Eduardem Schreiberem připravil antologii poetismu (*Adieu Musen*, 2004) a přehledový svazek české poezie od středověku po druhé desetiletí 20. století (*Süß ist es zu leben. Tschechische Dichtung von den Anfängen bis 1920*, 2006). Časově navazující soubor české lyriky od roku 1928 k současnosti (*Höhlen tief im Wörterbuch. Tschechische Lyrik der letzten Jahrzehnte*, 2006) realizovali Michael Špirit s Ursem Heftrichem.



Recepce německého prezidenta Horsta Köhlera na počest ukončení České knihovny, u stolu E. Thiele, za ním vlevo J. Gruša, P. Demetz, H. D. Zimmermann, P. Kosta.
 © Foto: Thomas Köhler, 2007, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (BPA), Bildarchiv der Bundespräsidialamt.

Česká knihovna zahrnuje českou poezii, prózu a jeden svazek dramatu (*Gartenfest. Dramen von Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde*, 2000). V jejím rámci vyšly – často poprvé v německém překladu – prózy Ludvíka Vaculíka (*Das Beil*, 2006), Josefa Škvoreckého (*Baßsaxophon*, 2005), Egona Hostovského (*Siebenmal in der Hauptrolle*, 2004), Bohumila Hrabala (*Allzu laute Einsamkeit und andere Texte*, 2003), Josefa Jedličky (*Blut ist kein Wasser*, 2002), Jana Čepa (*Der Mensch auf der Landstraße*, 2003), Jiřího Weila (*Leben mit dem Stern*, 2000), Milady Součkové (*Der unbekannte Mensch*, 1999), Jaroslava Durycha (*Gottes Regenbogen*, 1999) ad. Starší období zastoupily kromě dopisů Němcové polemiky Karla Havlíčka Borovského, tvorba Karla Hynka Máchy, *Mistr Kampanus* Zikmunda Wintera, cestopisné fejetony Jana Nerudy a Komenského *Labyrinth světa a ráj srdce*. Knihovna pojala i *Hovory s TGM* Karla Čapka (*Gespräche mit Masaryk*, 2001), teoreticko-kritické články o umění Josefa Čapka, Emila Filly, Ottý Gutfreunda a Vincenta Beneše (*Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*, 2005) a dvě kompendia českých filozofických textů (*Tschechische*

Philosophen von Hus bis Masaryk, 2002; *Tschechische Philosophen im 20. Jahrhundert*, 2002).¹

K České knihovně se dnes ve vzpomínkách vrací přímí účastníci, začíná být též předmětem odborného zájmu. Zvlášť podstatnou se stává pro studie, které se zabývají historií česko-německých literárních vztahů či otázkami překladu českých děl do němčiny (Maidl – Strebel 2017; Lukavec 2022). Její hodnocení je vesměs pozitivní. Oceňovány jsou zásluhy konkrétních překladatelů i samotné zpřístupnění „literatury sousedů“ německým čtenářům (Zimmermann – Hanisch 2018; Maidl – Strebel 2017, s. 359). Většina aktérů i kritiků se zpětně shoduje, že projekt byl unikátní svým rozsahem i způsobem provedení, jeho přispěním vznikla „největší edice české literatury mimo území Čech“ (Maidl – Strebel 2017, s. 358), záslužný „reprezentativní přehled české beletristické tvorby zejména 19. a 20. století“ (Drews – Dobiáš 2020, s. 51), respektive „nejucelenější [zahraniční] kolekce významných děl české literatury“, která „v jistém smyslu završil[a] snahy předchozích překladatelských generací“ (Lukavec 2022, s. p.). Kritika zaznívá spíše sporadicky – nejčastěji se pochybuje o dopadu edice na potencionální čtenářské publikum. Odezva německých čtenářů je vnímána jako slabá. Objevují se názory, že vydané knihy skončily na policích vědeckých knihoven, kde je hledá jen skutečný zájemce o českou literaturu, běžný čtenář o nich netuší. Německý slavista Peter Drews pojmenovává i některé další nedostatky – Česká knihovna se mu jeví jako „nevyrovnaná co do výběru děl“ a jako problém vidí i zastaralost některých překladů („ne každý, zejména starší překlad vyhovuje dnešním požadavkům“) (Drews – Dobiáš 2020, s. 51).

Hodnotící soudy oscilující od bezvýhradného přijetí až k pochybnostem o účelnosti projektu nejsou ničím novým. Vyskytovaly se již v jeho průběhu. Cílem této kapitoly bude tyto dobové reflexe zmapovat a analyzovat jejich tematická ohniště. Časový odstup umožňuje i odstup kritický – projekt nebudu hodnotit, ale pojednávat jako historickou a literární událost, která živě zasáhla do úvah o roli překladu, odpovědnosti a moci editora a v neposlední řadě i rozpoutala debatu o tom, co by českou literaturu mělo reprezentovat navenek. Sledovány tedy budou především kulturní významy a role, které byly edičnímu projektu přisuzovány, bude mne zajímat, jak byl daný počín chápán, a to jak z české, tak z německé strany. Pokusím se rovněž o srovnání České knihovny s paralelními edičními projekty, obsáhleji budu analyzovat předchozí podnik nadace Roberta Bosche Polskou knihovnu (Polnische Bibliothek). Ústředním bodem mého zájmu pak budou

¹ Kompletní přehled děl viz příloha této kapitoly.

vazby mezi realizovaným projektem a kánonem, s jehož institucionální podobou, etablovanou v českém kulturním prostředí,² se německá ediční řada – jak lze předdeslat – ocitala ve zjevném napětí. Výběr děl často nekorespondoval s běžnou představou o tom, co je a není pro českou literaturu reprezentativním dílem, převysoval prezentací méně známých autorů a autorek.

Edice národních literatur v cizím prostředí a jejich význam

Úsilí vytvářet komplexní soubory reprezentativních překladů, především určité národně vymezené literatury, které mají za cíl seznámit domácí publikum s produkcí jinojazyčné provenience napříč „věky“ a napříč jejím žánrovým spektrem, má svou delší tradici. Takové řady začaly vznikat již s koncem 19. století – vzpomenout tu můžeme třeba české Ottovo nakladatelství, které tuto vydavatelskou strategii předznamenává v podobě Anglické a Ruské knihovny. První z nich však spíše referuje o tom, jaká očekávání vůči takovým edičním projektům začala panovat, než že bychom na tomto příkladu mohli sledovat promyšlené editorské záměry a strategie.

Anglické knihovně vytýkali již současníci nekoncepčnost a nedotaženost. Svazky edice přibývaly velmi pomalu a její editor Josef Bartoš v ní zcela libovolně směšoval významná díla minulosti s texty aktuálně vydávaných či čtenářsky úspěšných autorů. Vedle sebe se tak ocitaly *Kronika Pickwickova klubu* Charlese Dickense a Twainova dobrodružství Toma Sawyera a Františka Finna,³ prózy Rudyarda Kiplinga vedle *Sentimentální cesty* Lawrence Sterna, románu *Adam Bede* George Eliot nebo *Knihy snobů* Williama Makepeace Thackeraye. Tato těkavost mezi zábavností a závažností vedla Arna Nováka k tomu, aby Anglickou knihovnu označil za holou „zbytečnost dne a hodiny“ (Novák 1901–1902, s. 547).⁴

² Sekundární literatura k pojmu kánon je značně rozmanitá a metodologicky rozdílná, jak prokazuje například německá publikace shrnující různé teorie kánonu (Rippl – Winko 2013). Přehledně o problematice kánonu pojednává v češtině dostupná studie Henryka Markiewicze (Markiewicz 2007). Z původních českých prací lze dále uvést Bílek et al. 2007; Müller 2007; Kaplická Yakimova 2015.

³ Myšlen Huckleberry Finna.

⁴ Aby před kritikem obstála, museli být „na jejím programu Shelley a Wordsworth, Tennyson a Swinburne, Browning a Whitman, Keats a Rosetti, Emerson, Carlyle a Ruskin“, protože anglická literatura, „to je především poezie a esej“ (tamtéž). Naopak kritik Vilém Mrštík požadoval od Anglické knihovny více románu (Mrštík 1903, s. 648).

Oproti tomu Ruská knihovna, založená již roku 1888, byla počinem rozsáhlejší, soustavněji vedeným, a i samotný výběr děl se řídil pevnějšími kritérii. Ottovo nakladatelství představovalo soubor jako reprezentativní „výbor beletristických prací nej přednějších ruských spisovatelů.“⁵ Někteří autoři byli zastoupeni jedním dílem, jiní vícero „spisy“. Dbalo se i na to, aby vydané knihy byly přístupné co nejširšímu okruhu čtenářů (zájemci si mohli vybírat buď z varianty dražších vázaných svazků ve velínu, nebo v podobě levnějších sešitových tisků). Edice průřezově pokrývala ruskou literaturu 19. století, měla však přednostně demonstrovat moderní a umělecky oceňované modely prozaické tvorby (v Ruské knihovně byly zastoupeny ze čtyř pětina povídky a romány současných autorů).

Stanovený program se Ottovu nakladatelství dařilo plnit, o čemž svědčí nadšení českých kritiků. Přínos Ruské knihovny vysoce hodnotil například Vilém Mrštík. Již publikované svazky označil za „třiadvacet biblí ruského národa“, které Čechy mohou naučit jinak „myslet, cítit a po lidsku žít“ (Mrštík 1903, s. 644 a 646), a tím i jinak psát. Plné zpřístupnění Tolstého, Dostojevského, Gogola, Gončarova, Čechova apod. mělo podle Mrštíka doslova „zrevolucionizovat naše běžné smýšlení o běžné podstatě umění“ (Mrštík 1903b, s. 646). Význam edice tedy kritik spatřoval ve zpřístupnění specifických uměleckých hodnot domácímu publiku, podstatný tu byl ale i ideologický rámec českého nacionalismu a panslovanských představ, v němž daný soubor knih nabýval povahy naší „nejvydatnější zbraně ku poražení nechutného západu“ (tamtéž, s. 646). Myšlen byl západ v podobě německé kultury, jež byla pro Mrštíka bezprostředním konkurentem i soupeřem kultury české. Realizací Ruské knihovny současně vzrůstala prestiž české kultury a její jedinečnost, Mrštík k edici vůbec nenacházel evropskou paralelu („žádná jiná literatura nemá v Evropě záležitosti podobné a tak soustavné“, tamtéž, s. 645). Národně-společenský úkol, který edice v očích dobových kritiků plnila, byl až nadneseně sakralizován. Naznačuje to nejen Mrštíkův přírůbek ruských knih k „biblím ležícím před námi“ (tamtéž, s. 646), ale třeba i Arne Novák mluvící o tom, že Ruská knihovna „koná u nás missi kulturní a uměleckou“ (Novák 1901–1902, s. 547).

Ottovy knihovny cizojazyčných literatur spojuje s německou Českou knihovnou – přes časovou odlehlost i rozdílnost cílového publika – řada společných rysů. Může to být úsilí o jednotnou grafickou podobu svazků, programová povaha edice či koncepční výběr titulů a autorů, kdy se hlavním kritériem stává různě definovaná reprezentativnost (to platí zvláště v případě Ruské knihovny, Anglická knihovna tyto požadavky alespoň v očích dobových kritiků nenaplnila). Existují tu však i zásadní rozdíly.

⁵ Viz reklamní listy v příslušných svazcích knih.

Edice Ottova nakladatelství nebyla výsledkem kooperace dvou stran (ruské a české, anglické a české), rozhodli se pro ně a tvořili je pouze čeští odborníci – a co je podstatné – stáli na principu transpozice velké kultury do kultury malé. Česká knihovna však zastupuje zcela opačný model kulturního transferu, cílem je zviditelnit vlastní hodnoty uvnitř kultury, která je vnímána jako dominantnější a prestižnější.⁶

Tomuto konceptu kulturního transferu se ve středoevropském prostoru mezi prvními přiblížila v Německu vydávaná Polnische Bibliothek z roku 1916.⁷ Iniciovali ji polští překladatelé Aleksander Theodor Guttry a Władysław August Kościelski ve spolupráci s mnichovským nakladatelstvím Georga Müllera.⁸ V jejím rámci vydali německé překlady Adama Mickiewicze, Wiktora Gomulického, Stanisława Przybyszewského či Władysława Łozińskiego, tedy polských autorů 19. století. Edice měla být členěna do třech oddílů, a to na práce o historii a kulturních dějinách; memoáry a díla klasiků; romány, novely, dramata a poezii. Iniciátoři projektu si vytkli za úkol propagovat mezi Němci polskou literaturu a dějiny s cílem přesvědčit je o kulturní i politické váze Poláků. Vydáno však bylo jen sedm svazků z plánovaných třiceti a edice v roce 1918 z finančních důvodů zanikla.⁹

Ve stejné době, mezi lety 1917–1919, se pokoušel o podobný projekt Pavel Eisner ve spolupráci s Rudolfem Pannwitzem. Cílem byla realizace německé České knihovny (jinde též nazývána jako Česká antologie). Do projektu byl patrně zasvěcen i F. X. Šalda, samotný podnět vzešel od Huga Hofmannstahla. Do edice měla být zahrnuta díla filozofická (Hus, Komenský), pojednání o českých dějinách, řada dokládající kulturní a historickou „symbiózu Němců a Čechů“ a uvažovalo se rovněž o sérii překladů z české literatury (Höhne 2022, s. 345; Thirouin 2009, s. 118). Zvažováni byli čeští básníci Neruda, Sládek, Machar, Dyk a Bezruč (Höhne 2022, s. 345). Bohužel projekt nikdy nedospěl dál než do stádia rukopisu, ze zamýšleného plánu zůstaly jen zlomky. Knižně byly vydány s původním záměrem volně související *Slovenská antologie* (Slowakische Anthologie, 1920), *Lidové písně Slovanů* (Volkslieder der Slawen, 1927) a *Češi. Antologie z pěti století*

⁶ K pojetí a definicím kulturního transferu se v českém kontextu podrobně věnuje Andrea Králíková (Králíková 2015, s. 20–34).

⁷ Ještě před ní v roce 1902 založili Julian Marchlewski a Alexander Helphand nakladatelství, které mělo vydávat díla slovanské a skandinávské literatury. Za dva roky jeho existence vyšlo téměř 50 titulů polských, ruských a severských autorů. Rozdílné zájmy společníků však vedly k ukončení činnosti v roce 1905 (Zajas 2020a, s. 323).

⁸ O této první Polské knihovně pojednává například Dąbrowski 2021, s. 16; Światłowska 2001, s. 291. Dostupné zdroje se mírně liší v dataci vzniku projektu, jednotlivé svazky byly vydávány mezi lety 1918–1919.

⁹ Navazující projekty shrnuje ve své studii Zajas 2020a, s. 324–325.

(Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten, 1928; s věnováním Hofmannsthalovi) (Thirouin 2009, s. 118). Steffen Höhne dává do souvislosti s původními ambiciózními plány ještě Eisnerovy antologie *Krajani* (Landsleute. Deutsche Prosa aus der Cechoslovakei von Adalbert Stifter bis Franz Werfel, 1930) a *Praha v německém básnictví* (Prag in der deutschen Dichtung, 1932) (Höhne 2022). Paralelně s Eisnerovým návrhem uskutečňoval Hugo Hofmannstahl svou Rakouskou knihovnu (Österreichische Bibliothek), do níž Eisner přispíval překlady. V jejím rámci vyšla *Česká antologie* (Tschechische Anthologie. Vrchlický – Sova – Březina, 1917, 21. svazek). Cílem této Hofmannstahlovy řady byla demonstrace Rakouska jako prostoru „nadanárodní kulturní syntézy“ (tamtéž, s. 340), Eisner tuto nadnárodní dimenzi přenášel do česko-německých vztahů na území Čech, právě ji měl jeho projekt České knihovny/antologie reprezentovat.

Historické příklady českých, polských a rakouských edičních projektů jsou do jisté míry parciální. Dobře však ukazují, že edice národních literatur již od své „geneze“ evidentně ukrývaly potenciál reprezentovat jak hodnoty kultury cizí, tak i vlastní, působily vždy jak navenek, tak i dovnitř.¹⁰ Jakožto „záslužné, důležité a vlivuplné podniky“ (Novák 1901–1902, s. 550) potvrzovaly vyspělost, prestiž a také celistvost přispívající kultury. Zvláště podstatné byly pro menší kultury, neboť zvyšovaly jejich kulturní kapitál. Na jeho základě mohly přesvědčovat dominantnější kultury o svém významu a specifičnosti. I proto můžeme ediční projekty daného typu nahlížet jako projekční plátna, na něž malé kultury promítají vlastní tužby a představy o sobě samých. Nejsou jen platformou transferů literatury, ale i nástrojem tvorby národních identit a distributorem různých ideologií.

¹⁰ Koncepční edice se přitom zdá být poměrně ojedinělým počinem. Česká literatura byla minimálně do roku 1945 prezentována uvnitř velkých kultur zpravidla jinými způsoby. Názorně to demonstruje Catherine Servant na příkladu česko-francouzských literárních vztahů. Podle badatelky „do konce 19. století nemohla být česká literatura [ve Francii] vnímána samostatně. Musela být integrována do různých širších a měnících se rámců. Prvním byl od třicátých let kontext rodícího se obecného zájmu o slovanské dějiny, jazyky a literatury, rámec rodící se francouzské slavistiky“, druhý byl „politicko-historický, vznikající v období války roku 1870“, jímž „začala éra francouzských historiků českých zemí“, myšlen zejména Ernest Denis (Servant 1996, s. 52–53). Jeho předznamenaním byla kniha Louise Legera a J. V. Friče *La Bohême historique, pittoresque et littéraire* (1867). Teprve s Hanušem Jelínkem, vyučujícím českou literaturu na Sorbonně, se zrodil institucionální zájem o českou literaturu. Jeho přednášky a monografie o české literatuře doplňuje *Anthologie de la poésie tchèque* (1935). Sledovanému typu edičních projektů se nejvíce blíží *Collection Tchèque Aventinum*, kolekce francouzských překladů české prózy pařížského nakladatelství Bernarda Grassea, iniciovaná Otakarem Štorch-Mariem. Mezi lety 1928–1930 vyšla jen čtyři díla (*Turbína* Karla Matěje Čapka-Choda, *Žalář nejtemnější* Ivana Olbrachta, *Anglické listy* Karla Čapka, *Žasnoucí voják* Fráni Šrámka). Jelínkův a aventinský projekt kritizoval F. X. Šalda (1955, s. 453–454).

Tyto strategie nejsou omezeny jen na 19. století, jistým způsobem se týkají i dnes již rozbujelých edic národních literatur, které si hýčká leckteré nakladatelství jako svou výkladní skříň. A to i tehdy, mají-li na první pohled nepříznakovou povahu jakéhosi „the best of“ a jde o tzv. „velké kultury“. Vede se tu totiž vždy zápas o pozornost. Tyto edice neusilují o nic menšího než prokázat význam vlastní literatury a kultury. Série German Literature newyorského nakladatelství Continuum, které ve spolupráci s New York University's Deutsches Haus vydalo v průběhu 80. let celkem sto svazků překladů německých děl, se může tvářit, jak chce nevinně. Jestliže je ale záměrem této anglosaské verze Německé knihovny „zachování tradičního kánonu německé literatury pro anglické čtenáře, který přetrvává až do jednadvacátého století“ (Flaherty 1986, s. 449), evidentně se zde děje pokus někoho přesvědčit o své potřebnosti i významu. Slovo kánon jako by zde bylo magickým zaklínadlem – dostanete kánon a čary máry – zjeví se to nejlepší z nás. Kdosi tu právě „autorizuje určité texty a usiluje o jejich uchování“, přičemž „legitimizuje svou skupinu a vymezuje ji proti skupinám jiným“.¹¹

Snaha o zpřístupnění „kánonu“ národní literatury, který není ničím jiným než uzavřenou řadou děl, jež mohou podle poučených sestavovatelů edice reprezentovat význam domácí kultury pro kulturu jinou, cizí, stojí i v centru edičních projektů podporovaných nadací Roberta Bosche. Nadace přitom nepodpořila jen projekt České knihovny. Již dlouho před ní vycházely pod její záštitou svazky Polské knihovny (celkem 50 knih, 1982–2000). Po České knihovně byla připravena Turecká knihovna (celkem 20 svazků, 2008–2010). Přestože by bylo možné předpokládat, že v případě Polské a České knihovny se koncepce nemohou příliš lišit, srovnání ukazuje, že tyto moderní ediční projekty určené německému publiku a zahrnující sousední střeoevropské literatury mohou vycházet z různých pozic, mít různé strategie i cíle.

Polnische Bibliothek: sublimace reprezentativnosti

Projekt Polské knihovny¹² inicioval překladatel a slavista Karl Dedecius prostřednictvím Německého institutu polské kultury (Niemecki Instytut Kultury Polskiej / Deutsches Polen-Institut) se sídlem v Darmstadtu, který vznikl v roce 1980 s cílem vydávat a popularizovat polskou beletristickou i odbornou literaturu

¹¹ Viz slovníková definice kánonu Witko 2006, s. 371.

¹² V následující části čerpáme především z následujících prací: Zajas 2019, 2020a, 2020b; Dąbrowski 2021.

v Německu. Vydávání knih se ujalo významné německé nakladatelství Suhrkamp Verlag sídlící ve Frankfurtu nad Mohanem. Dedecius plánoval publikovat rovných sto knih, nakladatelství se klonilo k počtu dvaceti pěti děl z oblasti lyriky, prózy a filozofie od středověku po současnost (Plath 2007, s. 32). Knihovna nakonec dosáhla mezi lety 1982–2000 rovných padesáti svazků. Některé knihy vyšly opakovaně, například povídky Bruno Schulze (*Die Mannequins und andere Erzählungen* 1987, 1994) nebo Dedeciova antologie polské poezie představující sto vybraných básníků od středověku po dnešek (*Die Dichter Polens. Hundert Autoren vom Mittelalter bis heute. Ein Brevier von Karl Dedecius*, 1982, 1990, 1995, 1996). Edice byla rozdělena do pěti oddílů:

- I. Literarische Epochen [Literární epochy]
- II. Historische Romane [Historické romány]
- III. Erzählungen [Próza]
- IV. Dichtung [Umělecká literatura]
- V. Kultur und Gesellschaft [Kultura a společnost]

V prvním oddíle Literární epochy převládal žánr antologie, respektive čítanky.¹³ Tyto čítanky měly takřka učebnicový charakter. Chronologicky pokrývaly dějiny polské literatury od středověku, renesance, baroka, osvícenství po romantismus, realismus a období Mladého Polska. Každý svazek začínal rozsáhlým odborným výkladem příslušného období, poté následovali jeho představitelé zastoupení biografickým medailonkem, karikaturou Eryka Lipińskiego a několika vybranými texty. Editori usilovali o rovnoměrné pokrytí celého žánrového spektra dobové produkce, zahrnovali lyriku, epiku, prózu (v případě delšího útvaru jen v ukázce), fragmenty dramatických děl, parodie a satiry, pamflety aj. Zařazovány byly i programové články a nebeletristické dokumenty. Také výběr autorů a autorek byl velmi pestrý – zvolení zástupci měli reprezentovat co nejrozmanitější literární proudy daného období. Kupříkladu ve svazku k polskému romantismu se slovy recenzentky sešli „nejzásadnější představitelé období Adam Mickiewicz a Henryk Rzewuski s vizionářem Juliuszem Słowackim, konzervativním aristokratem Zygmuntem Krasieńskim a Cyprianem Norwidem, jehož dílo bylo „objeveno“ až ve 20. století“, a tyto autority navrch obklopovaly „úryvky z děl asi tuctu méně významných autorů“. Recenzentka tuto mozaiku autorů a děl ocenila jako „zdařilý přehled čtyř desetiletí polské literatury ovlivněných romantismem“, litovala pouze toho, že Mickiewicz

¹³ Německý podtitul jednotlivých svazků zněl *Ein literarisches Lesebuch*.

a Rzewuski jsou zastoupeni méně, než by si byli zasloužili (Natelberg 2000, s. p.). Editori v koncepci dané řady respektovali nejobvyklejší periodizaci polské literatury (Dąbrowski 2021, s. 111). Tradičních výkladů se držely i doprovodné odborné komentáře – jako nejvýznamnější literární období byl vyzdvihován polský romantismus, resp. mesianismus,¹⁴ a často se zdůrazňoval historicko-politický kontext, v němž se polská literatura utvářela.¹⁵ Důsledně převládalo i nacionálně-jazykové hledisko (polská literatura je ta, která byla psána polsky).

V dalších oddílech Polské knihovny převažovaly autorské monografie, ačkoliv i zde se uplatnil „mozaikovitý“ princip.¹⁶ Autory často představoval výbor z díla (tak svazek Adama Mickiewicze *Básně a próza*, Czesława Miłosze *Básně 1933–1981*, Juliana Przyboše *Poezie a poetika* ad.). V repertoáru prezentovaných osobností nechyběli otcové zakladatelé (Słowacki, Mickiewicz) či cenění básníci 20. století (Herbert, Szymborska, Miłosz) – ti byli zásluhou Polské knihovny pro německé publikum de facto objeveni. Zastoupeni byli i méně známí beletristé, například Waław Berent, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Józef Witkin nebo Janusz Korczak. Výbor z Korczakova díla *Jak milovat dítě* (Das Kind lieben, 1984) se stal jedním z nejlépe prodávaných svazků Polské knihovny, již roku 1988 vyšel v reedici (Zajas 2020a, s. 336). U německého čtenáře patrně rezonoval pohnutý osud spisovatele. Korczak od roku 1912 vedl židovský sirotčinec ve Varšavě, který byl během druhé světové války přesunut do tamního ghetta. V srpnu roku 1942 nařídily německé úřady transport dětí do vyhlazovacího tábora Treblinka, Korczak se rozhodl, že půjde s dětmi, přestože nemusel. V Treblince byli všichni zavražděni v plynových komorách.

Zvláštní postavení měl v rámci projektu oddíl Historický román. Dedecius byl přesvědčen, že „Polsku je možné porozumět jen v historickém kontextu“ (Dąbrowski 2021, s. 121) a historický román považoval za klíč k tomuto pochopení. Tento žánr je v polské literatuře neodmyslitelně spjat s Henrykem Sienkiewiczem,

¹⁴ Na to upozorňuje kupříkladu citovaný příspěvek recenzentky Heidi Natelberg. Jeho titul odkazuje na koncepci svazku, který se soustředí na prezentaci autorů podílejících se na „vykoupení národa“ a „založení polské národní jednoty“ (tamtéž).

¹⁵ Tato optika se propsala i do svazků mimo řadu Literární epochy, například výbor z polské realistické prózy obdařil Dedecius titulem *Hoffnung der Besiegten* (Naděje poražených, 1984) a zahrnuté texty v anotaci interpretoval jako „svědecký o umělecky rozmanité konfrontaci ohroženého a utlačovaného národa s vlastní historií a literaturou, ale zároveň i o naději poražených na lepší budoucnost.“

¹⁶ Tento princip můžeme označit za princip, který byl Dedeciovi vlastní a preferoval jej. Realizoval ho již ve své první německé knize, antologii polské lyriky *Lektion der Stille* (1958) (bliže Chojnowski 2005, s. 72–73).

autorem historické realistické prózy druhé poloviny 19. století a prvním polským držitelem Nobelovy ceny za literaturu (tu později získali ještě Władysław Reymont, Czesław Miłosz a Wisława Szymborska). Sienkiewicz nicméně v dané řadě absentoval,¹⁷ neboť redaktoři Polské knihovny chtěli poukázat i na jiné osobnosti žánru. Soustředěný záměr představit prostřednictvím literatury dějiny Polska nakonec potvrdil i oddíl Kultura a společnost, v němž byly zveřejňovány texty na pomezí beletrie, jako deníky, paměti a dopisy, i historické dokumenty.

Na Polské knihovně se podílela řada polských odborníků a překladatelů.¹⁸ Nakladatelství najalo rovněž odpovědného redaktora projektu. Na jeho pozici se vystřídali Wolfram Schäfer (v letech 1982–1988), Bernd Schwibs (1988–1997), Olaf Irlenkäuser (1998–1999) a Birgit Weber (1999–2000). Jejich zodpovědností bylo hlídat kvalitu překladů a hájit zájmy Suhrkampu, které – jak můžeme předelat – se často dostávaly do střetu s návrhy Německého institutu polské kultury. Náplň a koncepci edice fundamentálně určoval Karl Dedecius. Z archivních dokumentů je zřejmé, že sestavoval seznamy vhodných děl a prosazoval jejich uveřejnění, jeho autorita byla v tomto ohledu rozhodující (Zajas 2020a, 2020b). Současně byl i mimořádně produktivním překladatelem vybraných textů a neúnavným propagátorem vydaných knih. Polská knihovna získala jeho prostřednictvím i určitý étos. Byla hodnocena jako „impozantní počín“, který Dedecius navrhl a uskutečnil „v podmínkách studené války, kdy Evropu rozdělovala Železná opona a Berlínská zeď“, s nadějí, „že knihy mohou prolomit tyto zdi a zmírnit napětí“ (Dąbrowski 2021, s. 7 a 13). Dedecius byl prezentován jako „obhájce míru a spolupráce“ (tamtéž, s. 29–38), obklopovala jej aura bojovníka proti totalitě, strůjce obnovy polsko-německých vztahů a úspěšného šířitele nezpochybnitelných hodnot polské kultury. Jeho role byla a je v tomto ohledu některými badateli až mytizována.¹⁹

O politicko-kulturním přesahu edice však byli přesvědčeni již Dedeciovi spoluputníci. Podle nich se jako editor Polské knihovny ujal zvláštního národního úkolu a přijal dějinnou úlohu – kritikovu výlučnost předjímal ve vzájemné korespondenci dokonce i ředitel Suhrkampu Sigfried Unseld: „Co Schlegel a Tieck udělali pro Shakespeara, ty uděláš pro Polsko.“²⁰ Očekávání ohledně recepčních dopa-

¹⁷ Sienkiewicz byl zahrnut do svazku realistické prózy *Hoffnung der Besiegten*. Podle Zajase se Sienkiewiczův svazek plánoval, ale nakladatelství jej vetovalo kvůli rozsahu, který přesáhl 500 stran. Totéž se přihodilo v případě Bolesława Prusa a Józefa Mackiewiczze (Zajas 2020a, s. 330).

¹⁸ Pro Polskou knihovnu přeložil *Předjaří* Stefana Żeromského (1983, 1994) i redaktor České knihovny Eckhard Thiele.

¹⁹ Viz Dąbrowski 2021 nebo řada studií v periodiku *Rocznik Karla Dedeciusa*.

²⁰ Siegfried Unseld v dopise Dedeciovi, 6. 3. 1983; archiv DLA, cit. podle Zajas 2020a, s. 328.

dů projektu tu byla zjevně enormní, uvědomíme-li si, že Schlegelovy a Tieckovy německé překlady uvedly na počátku 19. století nepříliš známého Shakespeara do středoevropského kulturního prostoru a současně i fixovaly jeho romantickou interpretaci.²¹ Koncepce edice byla tedy zásluhou editora a jeho okolím od počátku postavena na přesvědčení, že je zde realizován zásadní kulturní a literární akt, který má potenciál reprezentovat polskou minulost i současnost a zároveň i definovat kánon, a to jak vlastní (národní), tak globální literatury. Podle Pawła Zajase Dedecius přiznaně usiloval o „vzorovou prezentaci národní literatury“, která se „zachová přes desetiletí“, jeho cílem bylo „prostřednictvím kvalitních překladů zpřístupnit široké vzdělané německé veřejnosti polskou literaturu, která může být legitimně považována za evropskou a která aspiruje na to být součástí kánonu Weltliteratur“ (Zajas 2020a, s. 328).

Pro Dedecia byla hlavním principem výběru reprezentativnost (tamtéž, s. 329). Vymezoval ji na základě umělecké, literárněhistorické nebo ideové hodnoty textů. O tom, že tyto hodnoty polská literatura nabízí i pro německého čtenáře, editor nepochyboval. To, co je hodnotné dílo, opíral o své odborné školení nebo ideologické přesvědčení – víme například, že oceňoval texty, které prosazovaly humanistické ideály, a také ty, které mohly být interpretovány jako svědectví minulosti (Dąbrowski 2021, s. 11). Navenek bylo zastoupení jednotlivých svazků v edici prezentováno jako výsledek objektivních rozhodnutí znalců polské literatury a dějin země – práce na edici ostatně započala svoláním celkem tří vědeckých konferencí německých a polských badatelů i odborníků v oblasti překladu. V konečném důsledku ji ale určoval osobní čtenářský vkus a kulturně-politické zájmy Karla Dedecia.

Dedecius věřil ve specifickou polskou kulturu a literaturu a snažil se ji ve svých knihách vyložit německému čtenáři. Nabádal jej, aby se „prostřednictvím čtení, překladu a prožívání“ knih polských autorů pokusil proniknout „k polskému duchu“ a nechal se jím oslovit (tamtéž, s. 13).²² Ústředním motivem kritikových snah byla náprava – Dedecius v německém prostředí pociťoval deficit polskosti a s vášnivým zaujetím se jej rozhodl kompenzovat. Nelibost nad tímto neblahým stavem jej přímo podnítila i k realizaci Polské knihovny: „Rozčílilo mě, že v historických literárních studiích, sbornících a různých edicích, týkajících se například evropského středověku, renesance, baroka, osvícenství, romantismu a podobně,

²¹ „Německý‘ Shakespeare je vynálezem romantismu a jeho shakespeareovské kritiky“ (Schanze 2018, s. 76), přehledně k romantické interpretaci anglického dramatika (tamtéž, s. 76–85).

²² Dąbrowski cituje z knihy Karla Dedecia *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje* (2013).

jsem se setkával s tím, že byly k dispozici publikace z oblasti angličtiny, francouzštiny, italštiny, ale zřídka, téměř nikdy z polštiny” – to bylo nutné změnit (cit. podle tamtéž, s. 15).²³ Tento emoční postoj editora vnímali i němečtí posuzovatelé projektu, rostla jím váha edice i samotná role editora, pro něhož Polsko nebylo „jen konjunkturální módou, ale životním úkolem, vášní, kterou se pokoušel vstít pit svým německým spoluobčanům” (Diesner 1982, s. p.).

Dedecius se z této perspektivy mohl jevit jako upřímný zastánce své domoviny a jejího kulturního dědictví, stával se ale v důsledku toho i nekritizovatelným. Každé dílo edice, ať již se zdá být jakkoliv nepatřičné, například z důvodu nekvalitního překladu, přílišné archaičnosti jazyka a stylu či neaktuálnosti tématu,²⁴ mělo v edici své místo – byl jím totiž plněn národní úkol. Dedeciovy editorské plány a záměry jsou tak v důsledku analogické editorským strategiím, které charakterizovaly české edice z 19. století, zvláště pak Ruské knihovny Ottova nakladatelství. Také zde byla plněna kulturní mise a posilovaly se národní hodnoty. Blízkost časově odlehklých projektů musíme patrně hledat ve společném ideologickém pozadí – oba kořeny v národních nacionalismech a jejich identitárních představách, které se v 19. století etabloují a rozvíjejí a ke konci 20. století mohou být – jak je patrné – stále produktivní.

S touto ideologickou optikou se pojí i skutečnost, že Dedecius podle mnohých badatelů nechápal překlad jen jako médium kulturního transferu, ale používal jej jako „politický nástroj”.²⁵ Proklamovaným cílem překladů polských děl do němčiny bylo podle institutu i editora změnit politické klima polsko-německých vztahů, jejich realizací měla zmizet železná opona. Dedecius o svých politických záměrech často veřejně hovořil a zejména v rozhovorech zdůrazňoval, že se mu zásluhou edice skutečně podařilo vřadit Polsko do německé politické debaty a osobně zainteresovat významné představitele německé vlády na svém kulturním programu. Tuto interpretaci nakonec posilovali i mnozí publicisté – Dedecia se velmi často ptali na jeho osobní kontakty s tvůrci německé Ostpolitik Willy Brandtem a Helmutem Schmidtem, který byl čestným prezidentem darmstadtského institutu a nad realizací edičního projektu držel záštitu.²⁶

Autoritativní a poměrně vyhraněný způsob, jakým Karl Dedecius koncipoval podobu Polské knihovny, jeho vliv na výběr děl a autorů, se ovšem neobešel bez problé-

²³ Dąbrowski cituje z Dedeciova rozhovoru pro časopis *Pro Helvetia* (2007).

²⁴ Shrnuji časté výtky redaktorů nakladatelství a recenzentů Polské knihy, které zdokumentoval Paweł Zajas (2020a, 2020b).

²⁵ Takto hodnotí ve vztahu k Polské knihovně Dedeciovo pojetí překladu Paweł Zajas (2020a, 2020b), též Chojnowski 2005, s. 76–79, v případě výboru polské lyriky z roku 1958.

²⁶ Viz například rozhovor Dedecia s Błażem Kaźmierczakiem (Dedecius – Kaźmierczak 2014).

mů. Střety vypukly primárně se zástupci nakladatelství Suhrkamp. Jejich zájmem bylo publikovat kvalitně připravené a pro německé čtenáře zajímavé texty a přirozeně sledovali i finanční rentabilitu projektu. Finanční ztráty se však brzy staly skutečností, na což již v roce 1989 institut tvrdě upozornil ředitel nakladatelství Unseld (Zajas 2020a, s. 336). Zájem německých čtenářů o literaturu východních sousedů byl přitom minimálně do počátku 90. let poměrně silný. Editorům Polské knihovny se však často nedařilo připravit svazky, které by německé publikum zaujaly, náklady i prodejnost s časem spíše klesala, než rostla. O to více je paradoxní, že institut, který se stal hlavním partnerem pro jednání s nakladatelstvím, nedbal na kritické výhrady Suhrkampu, odmítal měnit své záměry a přistupovat na kompromisy.

Díla, která navrhoval publikovat, museli odpovědní redaktoři nakladatelství v některých případech dokonce zamítnout, neboť v nich nebyli schopni nalézt žádné beletristické přednosti, respektive pochybovali, že by jim němečtí čtenáři vůbec mohli porozumět. Wolfram Schäfer například odepřel institutu publikaci *Deníku z cesty do Rakouska a Německa* Jerzyho Stempowského. Vadil mu nekvalitní překlad, spleťtý jazyk, nelogická výstavba textu a faktografické lapy autora, který tu dosáhl zcela „zpatlaného obrazu předválečného Německa“, Paweł Zajas píše, že redaktor byl z plánu vydat toto dílo doslova „otrávený“ (tamtéž, s. 333).²⁷ Úmysl Karla Dedecia uveřejnit v rámci Polské knihovny *Rozkazy, projevy a dopisy* Józefa Piłsudského podobně znervóznil redaktorku Elisabeth Borchers. Institutu se ironicky dotazovala, zda to, že je někdo „legendou Solidarity“ a ve svých politických projevech vládne „brilantním stylem polské romantické a barokní provenience“, může být dostatečným kritériem výběru děl vhodných pro německé čtenáře. Na položenou otázku si odpověděla negativně a svazek zamítla (tamtéž, s. 330).²⁸ Pochyby o náplni Polské knihovny nakonec projevoval i původně vůči Dedeciovi velmi pozitivně naladěný ředitel nakladatelství Sigfried Unseld. Už v roce 1987 požadoval po institutu vysvětlení, proč v edičních plánech chybí podle jeho soudu zásadní díla a autoři, jako Witold Gombrowicz, Mickiewiczův *Pan Tadeáš* či Potockého *Rukopis nalezený v Zagroze*, k jehož vydání má nakladatelství licenci atd. (tamtéž, s. 333–334).

Neuralgickým bodem se stal především jeden z výlučných rysů projektu, a to tendence k publikaci čítanek a výborů. Karl Dedecius měl v antologiích velkou zálibu. Projevila se již v jeho první německé knize, výboru z polské lyriky *Lektion der Stille* (1958), a již tehdy se setkala i s jistými výhradami kritiků. Dedeciovi bylo tehdy

²⁷ Překlad nakonec vyšel roku 1998.

²⁸ Dąbrowski s odkazem na Haydena Whita vyčítá editorům Polské knihovny, že s literárním dílem často zacházeli jako s objektivním dokumentem doby a zrcadlem skutečnosti a že příliš upřednostňovali historickou výpověď textu nad jeho beletristickým rozměrem (Dąbrowski 2021, s. 173).

doporučováno, aby opustil snahu prezentovat co nejvíce autorů, které by chtěli vidět v publikaci Poláci, a více přemýšlel o německém čtenáři. Měl rovněž více sledovat uměleckou kvalitu textů než jejich historický význam. Lektor jej upozornil i na nebezpečí přesného filologického překladu, přeložené básně měly znít, jako by vznikly v němčině (Chojnowski 2005, s. 72–73). Dedecius však ve svém přístupu pokračoval a v rámci Polské knihovny získal volné pole pro tvorbu zcela svébytných antologií.²⁹

Podle nakladatelství však množství antologií, výborů a čítanek překročilo v určitý moment únosnou míru, a především se jejich publikace ukázala jako finančně ztrátová. Unseld Dedeciovi soustavně připomínal, že Suhrkamp „nemá publikovat knížky, ale spisovatele“ (Zajas 2020a, s. 339). Literárněhistorické přehledy a antologie kusých textů nemohly dobře generovat to, o co nakladatelství stálo především, a to bylo dílo, „o kterém se mluví“. Nakladatelství vstupovalo do projektu s přesvědčením, že prostřednictvím Polské knihovny bude německému čtenáři nabídnuto to nejlepší z polské literatury a tento výběr bude mít i jistou kanonickou závažnost, bude respektován ze strany odborníků, čtenářů i jiných nakladatelů. Dedeciův kaleidoskopický princip však šel k záplavě autorů a děl, v níž mohl čtenář radostně plout bez motivace někde zakotvit a déle setrvat.

Suhrkamp rovněž předpokládal, že benefitem projektu bude zisk nových profilových autorů. Edice je měla ideálně uvést na německý trh a vytvořit o ně trvalý zájem, jenž by mohl být užitečným ve vydávání dalších titulů, nejlépe již mimo Polskou knihovnu. Zvláště lákavý se tento postup jevil v případě současných autorů a autorek – čtenáři by se těšili na jejich nová díla a ve chvíli jejich vydání by je okamžitě kupovali. Ačkoliv někteří autoři, jako například již jmenovaný Janusz Korczak nebo Stanisław Lem, zaznamenali u čtenářů úspěch, tato očekávání se nenaplnila. Prodejnost některých svazků byla překvapivě malá. Například i u knih pozdějších nobelistů Szymborské a Miłosze nebo dramatika Różewicze, jemuž Günter Grass věnoval osobní báseň, dosáhly sotva 600 prodaných exemplářů.³⁰ V této situaci není divu, že ředitel Unseld dospěl kolem roku 1989 k závěru, že projekt Polské knihovny se přílišnými ambicemi institutu a nesmyslnými

²⁹ S jeho přispěním tak vznikla například kniha reflektující pět zásadních témat polské poezie z let 1939–1989 (*Lyrisches Quintett. Fünf Themen der polnischen Dichtung. Herausgegeben und aus dem Polnischen übertragen von Karl Dedecius*, 1992) nebo poněkud překvapivá položka vymykající se náplni edice *Německé básně o Polsku* (*Deutsche Gedichte über Polen*, 1994). Výbor z podnětu Dedecia uspořádala Elfi Hartenstein a ve svazku figurovali autoři jako Brecht, Grass, Rilke, Hesse, Gryphius aj. Ilona Czechowska hodnotí tento svazek jako „výjimku v rámci celé edice“, která podle Dedecia měla čtenáře seznámit „s rozvojem německého myšlení o Polsku a Poláckích“ (Czechowska 2014, s. 130).

³⁰ Přehled dalších nerentabilních svazků viz Zajas 2020a, s. 336.

edičními záměry zcela vychýlil z vydavatelského programu Suhrkampu (Zajas 2020a, s. 336).

Výhrady vůči náplni i koncepci Polské knihovny, které sdíleli němečtí redaktoři, však zaznívaly i v kritické reflexi projektu či jednotlivých svazků edice, byť ta byla vcelku pozitivní a uznávala záslušnost počínu, jeho potřebnost i literární záběr. Výtky se nejčastěji týkaly toho, kdo a co v Polské knihovně chybí (postrádán byl například Cyprian Norwid, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz nebo Witold Gombrowicz), případně se vztahovaly k již vybranému dílu (např. román Zofie Nałkowské recenzenti hodnotili jako nezábavný, místy až nesrozumitelný a kulturně příliš odlehlý). Významná kauza vznikla rovněž kolem překladu tvorby Adama Mickiewicze, který Dedecius realizoval pro Polskou knihovnu v roce 1995. Kritici soudili, že Dedecius překládá nepřesně, příliš adaptivně a že výsledné texty působí spíše jako „dokumenty jeho vlastního čtení Mickiewicze“ než jako původní dílo (Dąbrowski 2021, s. 143–144).³¹ Kritikům v případě dané knihy vadila také absence komentáře, který by vysvětloval německému čtenáři nesrozumitelné polské reálie (tamtéž).

Vedle těchto dílčích výtek se však objevila i podstatnější kritika. Již v roce 1984 kritizoval koncept Polské knihy Jochen Halbey, a to na základě Dedeciovy antologie polské poezie napříč stoletími (*Die Dichter Polens. Hundert Autoren vom Mittelalter bis heute. Ein Brevir von Karl Dedecius*, 1982). Rozmanitý obsah svazku označil za chaotický a přirovnal ho k nabídce z prospektů cestovních kanceláří, která klientovi namísto vyhlášených atrakcí nabízí sem tam nějaké překvapení. Aktérům projektu pak do budoucna doporučil omezit kaleidoskopický princip a soustředit se na publikaci ucelených monografií jednoho reprezentativního autora nebo díla: „Dočkáme se konečně velkých polských básníků, slíbených ‚klasiků‘, kteří budou představeni jako ‚celek‘, a nikoliv roztržštěně nacpání do antologií, breviářů a výtahů? [...] Objeví se někdy v Polské knihovně významní pováleční a současní autoři, nebo se redaktoři omezí na sebrané paměti Piłsudského či dramata a poezii Karola Wojtyły [...]?“ (Halbey 1984, s. 9).³² Kritika rovněž iritovalo, že Polská knihovna stojí na konzervativních představách o Polsku a jen

³¹ Chojnowski charakterizuje způsob překladu Karla Dedecia takto: „Poetika překladu Karla Dedecia se vyznačuje určitými odchylkami, které rozhodujícím způsobem formují sdělení, a tím i interpretaci překladu. Stopy, které po sobě překladatel zanechal, jsou především ty, které zesilují určité politické a kulturně-historické aspekty“, v poezii se „Dedecius snaží dát své verzi co nejvíce zvukových charakteristik. K tomu slouží úplné rýmy, asonance nebo aliterace, tj. zvukové jevy, které se v originále nevyskytují, zvláštní slabost má Dedecius pro rýmy“, „zvyšuje stylistickou náročnost textů“ (Chojnowski 2016, s. 317). Podrobněji rovněž Chojnowski 2005, s. 247–276.

³² Cituje též Dąbrowski 2001, s. 171.

„přežvýkává plochý mýtus o Polsku jako Spasiteli“ (tamtéž). Proti těmto legitimním výhradám by bylo možné argumentovat tím, že kritizovaná antologie byla vydána opakovaně (1990, 1995) a dodnes patří k nejčastěji připomínaným knihám Polské knihovny.³³ Těžkou ranou pro Dedeciův projekt byly odsudky polské literatury pronášené německým „literárním papežem“ Marcelem Reich-Ranickim. Tento Dedeciův krajan – tvrdil o sobě, že je polovičním Polákem, polovičním Němcem a celým Židem – považoval polské autory za provinční, nepochopitelné a v případě poezie, kterou jedinou hodnotil pozitivněji, za nepřeložitelné.³⁴

Ať již dnes budeme osobnost a roli Karla Dedecia hodnotit jakkoliv, jedno je jisté – svou rozmáchlou ediční koncepcí zdaleka překročil představy nadace Roberta Bosche. Cílem nadace bylo, aby se němečtí čtenáři seznámili s poněkud exotickou literaturou zpoza železné opony a aby se toto poznání stalo v nejlepším možném případě podnětem ke zlepšení německo-polských vztahů. Projekt byl však Karlem Dedeciem realizován a interpretován v ambicióznějším rozměru, záměr editora se upnul ke snaze zpřístupnit německým čtenářům „polskou literaturu v nepředstavitelně bohatém výběru“ (Dąbrowski 2021, s. 13), a nadto jim i přehledně zprostředkovat „základní znalosti dějin polské literatury“ (Zajas 2020a, s. 329). Nekorigovaná rozmanitost a snaha o komplexnost byla ale nakonec pro německého čtenáře i německého nakladatele zjevně matoucí a v principu porušila to nejzákladnější, co lze od realizace edice prezentující literaturu „menší kultury“ uvnitř „kultury větší“ očekávat: nevznikl soubor „závazných“ děl, který může danou literaturu dobře reprezentovat, tvořit o ní ucelenou představu.

Zásluhy projektu na propagaci polské literatury a kultury v Německu i ve světě jsou přesto nesporné. Často se uvádí, že zásluhou publikace v rámci Polské knihovny získala Wisława Szymborska v roce 1996 Nobelovu cenu za literaturu (srov. Plath 2007, s. 33). Karl Dedecius patrně přispěl i k udělení Nobelovy ceny za literaturu Czesławu Miłoszovi. Zásluhou Polské knihovny se na německém knižním

³³ O zájmu o Dedeciovy antologie svědčí například i překladatelův paralelní projekt *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, které se rozhodlo vydávat curyšské nakladatelství Ammann (první díl poezie vyšel v roce 1996). I zde se objevovaly kritické hlasy – Shamma Schahadat označila svazek *Panorama. Ein Rundblick von Karl Dedecius. 5. Abteilung des Panoramas der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (2000) za „podivný hybrid osobních vzpomínek a literární historie“, ocenila však svazek přinášející portréty jednotlivých polských autorů (*Porträts. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2000) (Schahadat 2000, s. p.). V roce 2011 pak Dedecius připravil poslední ze svých antologií *Meine polnische Bibliothek – Literatur aus neun Jahrhunderten* pro berlínské nakladatelství Insel.

³⁴ Rekapitulace vztahu mezi Dedeciem a Reich-Rainickim a Rainického hodnocení polské literatury viz Krzemiński 2009. Reich-Rainicki neměl k Polsku dobrý vztah, za války byl internován ve varšavském ghettu, kde přišel o větší část rodiny. Osud Karla Dedecia byl jiný, roku

trhu etablovala řada zajímavých a dnes i uznávaných autorů, mezi nimi Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Stanisław Jerzy Lec aj. Ve prospěch Polské knihovny mluví i skutečnost, která patrně nebyla německými kritiky či současnými posuzovateli edice tak ostře vnímána – Dedecius, alespoň v první polovině projektu, jejím prostřednictvím prokazoval, co znamená publikovat svobodně, nebýt podřízen cenzuře či jistým politickým zadáním. Polská knihovna byla iniciována a zčásti realizována v době, kdy v komunistickém Polsku panovaly striktní cenzurní podmínky ztěžující volnou produkci a distribuci knih.

Otázkou zůstává, nakolik se Polská knihovna dotkla běžného německého čtenáře. Dopady patrně nebyly nijak zásadní – ještě v roce 2000, kdy byl projekt ukončen, byly publikované svazky prezentovány na frankfurtském knižním festivalu pod výmluvným sloganem *Neznámá krása*.³⁵ O nízkém zájmu německých čtenářů svědčí i skutečnost, že z ekonomického hlediska byl projekt spíše fiaskem. Náklady se pohybovaly mezi 1000 až 3000 kusy, což pro německý trh není nijak závratné číslo, a i tyto nízké náklady často nebyly rozprodány.³⁶ Nadace zároveň na konci 90. let musela projekt dotovat již částkou 960 000 euro (Plath 2007, s. 33). Skeptici i proto soudí, že v důsledku vznikl soubor, který může být užitečný jedině německým odborníkům a studentům v oboru polonistiky, potažmo slavistiky. Tento názor shrnul jeden z kritiků slovy: „Klan znalců a milovníků polské literatury bude z Polské knihovny nadšený, ale může si tento projekt získat i nové řady čtenářů, rozšířit jejich okruh, nebo dokonce mezi nimi vystavět mosty? To asi jen stěží [...] polská literatura zůstane pro německé čtenáře především četbou vyžadující úsilí“ (Diesner 1982, s. p.). Karl Dedecius, významnými cenami a řady nakonec ověřený iniciátor projektu,³⁷ takové výtky, zaznívající zvláště z polské strany, dobře vnímal, s přehledem je však dokázal marginalizovat: „Čte v Polsku Schillera každý? Ne. Tak proč Poláci chtějí, aby každý Němec četl Mickiewicze?“ (cit. podle Dąbrowski 2021, s. 176).³⁸

1941 musel narukovat do Wehrmachtu a v bitvě u Stalingradu padl do ruského zajetí. V zajetí v SSSR strávil sedm let. Kritici se dobře znali, od padesátých let spolu čile korespondovali (Chojnowski 2005, s. 69–70).

³⁵ Následně proběhlo ve velkých německých a polských městech jedenáct stejnojmenných literárních večerů. O této akci a jejím významu viz Jamiołkowski 2020.

³⁶ Na nerentabilitu a nízkou prodejnost Polské knihovny poukazuje i „propagační“ časopis nadace *Magazin Bosch*.

³⁷ Dedecius obdržel v roce 1997 německo-polskou Cenu Samuela Bogumiła Lindeho, v roce 2003 nejvyšší polský Řád bílého orla, v roce 2010 společně s Alfonsem Nossolem obdržel Německou národní cenu (Deutsche Nationalpreis) za „vystavění mostu mezi Němci a Poláky“. Od roku 2003 uděluje nadace Roberta Bosche překladatelskou cenu Karla Dedecia.

³⁸ Dąbrowski cituje z Dedeciova rozhovoru pro *Gazetu Wyborcu* (23. 12. 1997).

Česká knihovna: dynamizace kánonu

Zatímco Polská knihovna se zdá být projektem jednoho muže, Česká knihovna se jeví více jako týmová práce německých bohemistů a překladatelů a jejich českých spolupracovníků, ačkoliv role Jiřího Gruši nebo Eckharda Thieleho byla nepochybná. Gruša byl *spiritus agens* celého podniku, byl to on, kdo přesvědčil nadaci o smysluplnosti projektu (Plath 2007, s. 33). Eckhard Thiele vzal na svá bedra hlavní část redaktorských prací a koncepci edice. Od počátku věděl, že Česká knihovna musí být „jiná“ než její polský protějšek.³⁹

Výhodou české edice byla pravidelnost (vycházely zpravidla čtyři svazky ročně) a rychlost, s jakou byla kompletně dokončena. To umožnilo i její výraznější propagaci, kterou německá kulturní scéna poměrně reflektovala. Značný zájem vzbudila například literární show *Bücher aus Böhmen* (Knihy z Čech), kterou od roku 2003 organizovala Eva Profousová v doprovodu dvou osobností německé slam poetry scény Jaromíra Konečného a Wehwalta Koslovského. Akce byla uskutečněna napříč celým Německem a zahrnula až osmdesát literárních večerů. Od roku 2002 probíhal rovněž divácky úspěšný cyklus literárních čtení *Prager Nacht* (Pražská noc). Akce se konala pod záštitou nadace Roberta Bosche ve dvanácti velkých německých městech a na programu byly primárně texty České knihovny, které se četly na různých neobvyklých místech (v Řezně například v bývalé psychiatrické léčebně, na policejním prezidiu, v televizním studiu aj.).⁴⁰ Intenzivnější a výraznější propagace ovšem neznamenal vyšší čtenost, stejně jako v případě Polské knihovny nepatřila česká edice k bestsellerům, byť podle některých zdrojů se poměrně dobře prodávaly Weilův *Život s hvězdou*, Haškův *Urschweij* nebo Čapkův *Hordubal*.⁴¹

Prodejnost knih mohla ovlivnit i nejednotná a nepřehledná grafická podoba edice. Některé tituly uváděla výtvarná díla českých umělců, jinde byla zvolena koláž z portrétů autora či byla použita kresba tematizující příslušný svazek.

³⁹ Thiele líčí prvotní impuls ke vzniku České knihovny takto: „[...] oslovil mě Jiří Gruša, bylo to 24. listopadu roku 1994, vím to přesně, protože tehdy se objevil v Berlíně, aby otevřel výstavu východoevropského umění v Martin Gropius Bau. Měl projev a někdo mu řekl, že tam vzadu sedím. Přišel ke mně a zvolal: 'Vy pro nás musíte udělat to, co Karl Dedecius pro Poláky. Musíte pro nás udělat Českou knižnici!' Tak jsem sepsal koncepci a hned mi bylo jasné, že musí být jiná než Polská knižnice, že musí mít jasnou strukturu: první oddíl poezie, druhý próza, třetí filozofie a dějiny kultury, a taky esejistika.“ (Thiele – Kaprálová 2007, s. 33).

⁴⁰ Jako příklad úspěšné akce, napomáhající porozumění mezi národy, hodnotí Prager Nacht Sonja Vandenrath v knize *Private Förderung zeitgenössischer Literatur* (Vandenrath 2006, s. 109).

⁴¹ Vyšší prodejnost těchto svazků eviduje například Šrámková 2003a.

Obrázový doprovod se mnohdy ocital ve zjevném napětí s obsahem knihy. To platí zvláště pro edici Haškových humoristických povídek a textů předcházejících *Osudům dobrého vojáka Švejka*. Na její obálce figuroval Rudolf Hrušínský v roli Švejka ze známého filmového zpracování. Některé obálky dílo dokonce až nepatřičným způsobem zgroteskňovaly. Vančurova *Pekaře Jana Marhoula* příkladně prezentuje roztomilý chlapec, který na prkně nese vyskládané chlebové placky kamsi k prodeji, máchovský svazek uvádí fotografie muže či ženy s baretem, v oblečení asociujícím montérky s laclem, jenž kdesi v tundře vypouští holuba (?) a velmi se tomu diví. Podle údajů uvnitř knihy je autorkou fotografie L. Kutsnetsova a její dílo bylo vybráno z databáze Elefanten Press Berlin podle návrhu Susanny Gerhards a pražského studia Machek & Babák. Nelze se ubránit dojmu, že česká literární díla tu prezentují fotografie odpovídající svou podobou „uměleckým“ pohledům prodávaným v knihkupeckých řetězcích.⁴²

Omezený čtenářský úspěch nicméně kompenzoval poměrně solidní kritický ohlas. Jednotlivé svazky byly v německém prostředí soustavně recenzovány.⁴³ Kontinuálně sledoval Českou knihovnu ve třech navazujících studiích Steffen Hühne, v dílčích recenzích Volker Strebel⁴⁴ nebo Hans-Peter Riese.⁴⁵ Nadace Roberta Bosche evidovala v roce 2007 na padesát ohlasů České knihovny a děl v ní zastoupených (Holý 2008a, s. 91). V českém prostředí se objevil větší počet hodnotících článků mezi lety 2007 až 2008, kdy byl projekt završen. Většina z nich reflektovala Českou knihovnu jako celek, recenze jednotlivých svazků byly na české straně od počátku spíše výjimkou.⁴⁶

Celkem vyšlo v České knihovně třicet tři titulů – k danému číslu se váže legendární historka reprodukováná jak redaktorem Thielem, tak Grušou, podle níž

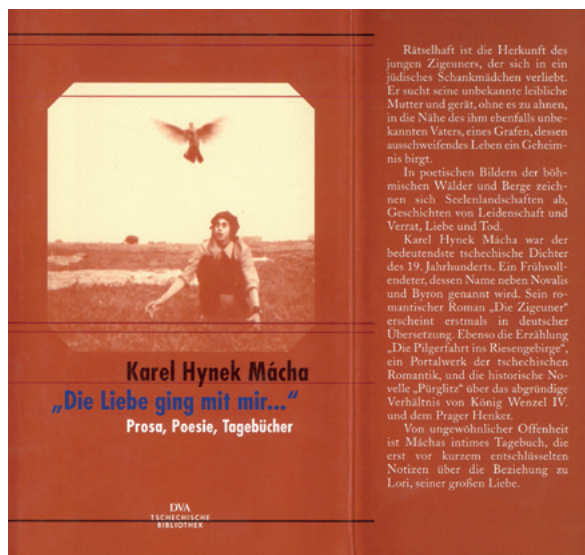
⁴² Z rozhovoru s Ursem Heftrichem, s nímž jsem se setkala v rámci konference Světová literatura v Čechách v Českých Budějovicích v roce 2021, vyplynulo, že dané obálky byly jako problematické vnímány i editory České knihovny, většina z nich navrhovala využít česká výtvarná díla příslušného období nebo blízkého tématu, nakladatelství však trvalo na dané „konceptci“. Osobně soudím, že volilo i levnější variantu.

⁴³ Soupis recenzí je dostupný v knihovně Ústavu pro českou literaturu AV ČR *Deutsche Verlags-Anstalt – Tschechische Bibliothek 1999–2002*, sign. Dt 159/12. Texty některých recenzí jsou dohledatelné prostřednictvím webových stránek <https://www.perlentaucher.de>.

⁴⁴ V *Prager Zeitung* recenzoval například antologie *Adieu Musen*, *Süss ist es zu leben*, knihy Jakuba Demla, Ludvíka Vaculíka, Egona Hostovského, Evy Kantůrkové, Jana Čepa, Zikmunda Wintera, Josefa Jedličky, Karla Poláčka ad. Další recenze byly zveřejněny na webu literaturkritik.de.

⁴⁵ Ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* recenzoval například Demla, Kantůrkovou a soubor *Fin de siècle*.

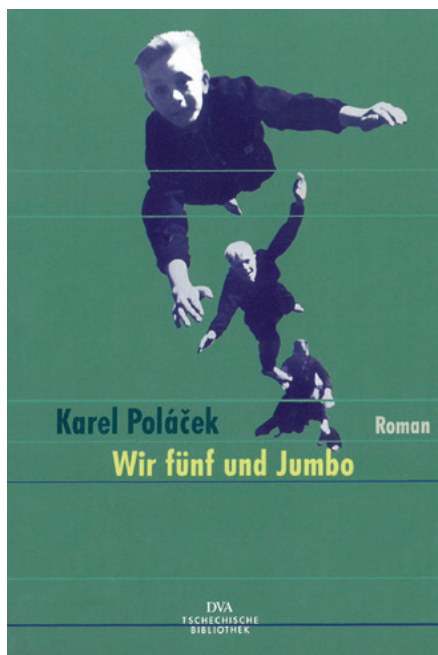
⁴⁶ Recenze Weinera a antologie *Adieu Musen* otiskl např. časopis Česká literatura.



Obálka a anotace svazku
s tvorbou K. H. Máchy.

ediční tým k počtu svazků inspiroval český jazykolam o „tři sta třiceti třech stříbrných křepelkách“ (stovková jednotka byla celkem pragmaticky vyloučena). Přehled publikovaných titulů, které jsou kompletně uvedeny v příloze kapitoly, dokládá, že koncepce České knihovny se od paralelního polského projektu značně lišila. Českou literaturu zpravidla reprezentovalo jedno konkrétní dílo vybraného autora. Pouze v případě Máchy, Weinera a Demla byl zvolen průřez celou autorovou tvorbou. Čepa a Haška zastupoval výbor z povídek. Knihovnu pak doplnilo několik antologií, a to poezie, próz či dramatu určitého období, resp. výborů z neliterárních textů (filozofická díla od Husa po Masaryka, teoreticko-kritické články o kubismu aj.). Tyto antologie se nejvíce blížily polskému konceptu čítanek, jejich obsah byl však ucelenější, nerozpadal se do nepřehledného množství textů a autorů. Kromě přísnější výběrovosti odlišovala Českou knihovnu i omezená snaha editorů pokrýt všechna literární období, resp. všechny literární směry a tendence. České svazky se až na několik výjimek⁴⁷ soustředily na literaturu 19. a 20. století, a i zde byla četná desiderata, jimž se někteří čeští recenzenti

⁴⁷ Tak samostatná publikace Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce* nebo zařazení Husa do kompendia českých filozofických textů.



Obálka ke knize *Bylo nás pět*
K. Poláčka.

podívovali.⁴⁸ Absence některých autorů však mohla mít i zcela pragmatické pozadí, například díla Milana Kundery, o jehož zařazení editoři uvažovali, byla omezena nedostupnými nakladatelskými právy.

Jména a díla konkrétních autorů, která se nakonec objevila v České knihovně, mohou působit překvapivě. Míjí se totiž s obvyklou podobou tradičního kánonu české literatury, kterou etablovaly velké literárněvědné syntézy⁴⁹ a kterou dodnes důsledně utužuje školní praxe. Toto rozpohybování kánonu je zřetelné zvláště v případě české literatury 19. století. Dané období reprezentují v České knihovně díla spíše vedlejšího nebo okrajového postavení, nebo dokonce texty, které mohou být vnímány jako nedostatečně literární. Obligátního autora historických próz Jiráska zastupuje Wintrův *Mistr Kampanus*, místo Nerudových

⁴⁸ Například Jiří Holý v článku „Poločas“ pro Českou knihovnu očekával zahrnutí Šaldy a Kundery (Holý 2002, s. 385).

⁴⁹ Například tzv. akademické *Dějiny české literatury*.

Povídek malostranských se nabízí autorovy cestopisné fejetony, Boženu Němcovou představuje třísetstránková korespondence a próza *Čtyři doby*, Havlíčka polemičké spisy (s tím, že texty, které jsou obvykle vnímány jako zásadní, konkrétně článek *Slovan a Čech*, chybí). Zcela netypickým zástupcem 19. století pak je soubor dopisů tří hudebních skladatelů, Smetany, Dvořáka a Janáčka, který již doboví recenzenti ocenili jako významný ediční počin a přáli si jeho vydání v češtině.⁵⁰

Snaha překročit mantinely konvenčního kánonu se propsala i do bezesporu povinného máchovského svazku (*Die Liebe ging mit mir*, 2000). Ústřední Máchův opus – *Máj* – zůstává, ztrácí se však kdesi uprostřed ostatních děl, neboť mu předchází *Cikáni*, *Pouť krkonošská*, *Obrazy ze života mého* a *Rozbroj světů*. Po něm následují *Křivoklad*, *Klášter Sázavský* a Máchovy deníky. K upozadění *Máje* ponouká i anotace knihy. „Nejvýznamnějšího českého básníka 19. století, jehož jméno může být jmenováno vedle Byrona či Novalise“, představuje jako autora „romantického románu“ *Cikáni*, a uvádí dokonce celou synopsi spleťtého děje díla (Mácha 2000, anotace). *Máj* v anotaci na rozdíl od *Křivokladu* a *Pouti krkonošské* není zmíněn vůbec. Nakonec i doslov Holta Meyera potvrzuje dané proporce: výklad se soustředí na Máchovu prózu a *Máji* věnuje jen krátkou pasáž. Mácha je tak ve výsledku zbaven nálepky „národního básníka“ a představen jako komplexní autor, jemuž náleží místo mezi světovými romantiky. Meyer v doslovu však dokazuje i to, že Máchova tvorba je v dobovém kontextu zcela ojedinělá. Její zvláštní význam spočívá v autorově specifickém zacházení s jazykem, který je v důsledku toho jen obtížně převoditelný do němčiny (badatel se tu silně nechává vést studii Wel-leka a Mukařovského). Máchovský svazek, zahrnující texty, které dosud nikdy nebyly přeloženy do němčiny,⁵¹ případně byl k dispozici jen jejich velmi starý překlad ještě z Máchových dob, se tím stává doslova prubířským kamenem překladatelskému umu. Ten ve svazku prokazuje vícero překladatelů a kniha se tak stává přehlídkou různých tvůrčích způsobů demonstrujících, jak se lze vyrovnat s převodem náročného autora do jiného jazykového a kulturního prostředí.⁵²

Hluboký vhled editorů do odborného kontextu díla, a to nejen tradičního, ale i aktuálně rezonujícího, vysvětluje i výběr dopisů Boženy Němcové namísto předpokládané *Babičky*. Svazek se stal součástí právě vrcholící české i německé diskuse o významu této části autorčiny tvorby. Již jeho název *Mich zwingt nichts als*

⁵⁰ Knihu vyzdvihla například Šrámková 2003b.

⁵¹ Přehled Máchových děl přeložených do němčiny viz Příbil 2010, s. 128–129 (přehled sestavil Marek Příbil).

⁵² Christof J. Gröbl a Jaromír Konečný přeložili *Cikány*, Eckhard Thiele *Pouť krkonošskou*, Natascha Drubek-Meyer a Ladislav Drubek (Drůbek) *Marinku*, *Večer na Bezdězu*, *Rozbroj světů*, *Křivoklad*, *Klášter sázavský* a deníky. *Máj* vychází ze staršího překladu Otto F. Bablera.

Liebe (Mě nenutilo nic než láska, 2006) odkazoval na překlady a studie Susanny Roth,⁵³ badatelky, zabývající se mimo jiné (de)konstrukcí mýtu Boženy Němcové i literárním rozměrem jejích dopisů. Doprovodnou studii ke svazku pak připravila Jaroslava Janáčková, hlavní iniciátorka v Česku právě probíhajícího souborného vydání korespondence Boženy Němcové (během let 2003–2007 vyšly celkem čtyři svazky dopisů spisovatelkou psaných i přijatých). Editorskou strategií Janáčkové bylo přimět čtenáře, aby „listy Němcové [četli] jako velký bezděčný román v dopisech“.⁵⁴ Badatelka podobně jako Roman Jakobson soudila, že autorčiny dopisy jsou nedoceněným uměleckým dílem, a edice i doprovodné studie měly tuto jejich dimenzi předvést a doložit. Němečtí editoři se tak stali součástí projektu, který dopisům Němcové přisoudil románové kvality. Tuto pozici potvrzuje jak autor předmluvy Hans-Dieter Zimmermann, upozorňující německé čtenáře na Kafkův silný dojem z epistolárního umění Němcové (Zimmermann 2006, s. 5–8),⁵⁵ tak anotace knihy. Namísto etikety trpící české spisovatelky a perzekuované vlastenky se v ní totiž nabízí „vyprávění o ženě, která svými moderními představami o životě a svými vášněmi odvážně vzdoruje společenským bariérám, bojuje s muži stejně jako s okolnostmi a nakonec ji porazí rakovina“ (Němcová 2006, anotace).

Odborné zázemí, z něhož vyrostla ochota editorů odklonit se od beletrie autorky k její korespondenci, přitom neodrazovalo zájem čtenáře – sliboval se mu přece atraktivní příběh tematizující úděl ženy a umělkyně limitované společenskými konvencemi 19. století i osobními peripetiemi. Editoři přesvědčovali cílové publikum, že v knize neznámé české autorky nalezne cosi, co je sdělné i mimo její vlastní prostředí.⁵⁶ Signálem, že kniha může zaujmout, mohly být pro editory projekty Dagmar Knöpfel,

⁵³ Susanna Roth v roce 1997 vydala stejnojmennou edici posledních tří dopisů – fragmentů Vojtěchu Náprstkovi, jedná se o překlad o 32 stranách. Tyto tři dopisy byly česky poprvé v úplnosti publikovány v roce 1995 v *Literárních novinách*. Roth je mimo to autorkou studie „Božena Němcová als Mythos und Symbol“, publikované v *Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia* (1988).

⁵⁴ Němcová 2003: anotace; blíže k těmto strategiím viz Faktorová 2018.

⁵⁵ Spojitost s Kafkou zmiňuje i Eckhard Thiele v rozhovoru, kde vysvětluje důvody upřednostnění korespondence před *Babičkou* a jinou prózou: „V úvahu přicházela například Němcové *Babička*, ale ta byla již vydána v mnoha německých překladech. Dospěli jsme k závěru, že by bylo smysluplnější soustředit se na autorčiny dopisy. Už Franz Kafka si stěžoval, že dopisy Boženy Němcové nebyly přeloženy do němčiny. A od té doby už uplynulo 80 let, takže my to konečně chceme udělat.“ (Thiele – Müller 2004).

⁵⁶ Thiele v rozhovoru pro *Host* uvedl, že svazku Němcové si váží jako jednoho z nejlepších, a to i pro kvalitu překladu Kristiny Kallert: „Jsem třeba hrdý na Boženu Němcovou. Sestavil jsem šedesát pět dopisů Němcové, je to celý oblouk jejího osudu, je tam všechno – její velikost i tragičnost jejího života. Překladatelce se nadto podařilo odstínit jazyk Němcové tak, že ty první dopisy mají jiný zvuk než ty poslední, jazyková pružnost je v překladu nádherná.“ (Thiele – Kaprálová 2007, s. 33).

kteří těžily z posledních, nedokončených dopisů Boženy Němcové Vojtěchu Náprstkoví (režisérka se s nimi seznámila z překladu Susanny Roth z roku 1997⁵⁷). Knöpfel zprvu realizovala divadelní představení, na jehož divácký ohlas vzpomínala takto: „Na podzim roku 2000 se uskutečnila premiéra hry a já jsem poprvé pocítila sílu své nelehké látky: publikum, na začátku veselé, rozjařené, sedělo ke konci hry v šoku, někteří lidé měli v očích slzy, byli skutečně dojatí naléhavostí textu“ (Frýdlová 2006, s. p.). Později vznikl v německé produkci bavorské televize film *Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern* (A tou nocí nevidím ani jedinou hvězdu, 2005).

Poslední dopisy Němcové tvoří tři záznamy opakujících se situací, které se proměňují jednak tím, co je akcentováno, jednak svým stylem. V prvním dopise dominuje fyzický a psychický stav autorky, ocitající se v epilogu životní i tvůrčí krize, kterou tlumočí ničím nekorigovaný, asociativní proud řeči. V dalších dvou dopisech nabývá postupně na významu pobyt Němcové na venkově, autorka inklinuje k idylizujícímu líčení své návštěvy v domácnosti přítele a podporovatele Daňka.⁵⁸ Narativní struktura filmu Dagmar Knöpfel odpovídá těmto proměnám a staví na třech variacích týchž scén a událostí, do nichž jsou nadto zakomponovány průhledy do jiných časových rovin života Němcové nebo její komentáře.

Přijetí narativně komplikovaného filmu bylo rozpačité, ať již na německé nebo české straně. Negativně hodnocena byla příliš zaumná forma, nevýrazné herecké výkony (zvláště mužských protějšků herečky Corinny Harfouch), spletnost a nejasnost děje, mizivá emocionální působivost filmu. Někteří čeští recenzenti se pohoršovali i nad pojetím Němcové,⁵⁹ která ve filmu ztrácela tvář „naší krásné paní“ a byla ukázána jako živelná umělkyně bez morálních zábran. Osobnost Němcové přesto vzbudila pozornost. Zvláště němečtí recenzenti byli evidentně zaujati umělkyní středoevropského významu, o níž se v Německu mnoho nevědělo,

⁵⁷ Režisérka vzpomíná podle Pavly Frýdlové na setkání s dopisy Němcové takto: „Když mi v roce 1998 spisovatel a herec Klaus Händl vtiskl do ruky drobnou knížku se slovy ‚to je látka pro tebe‘, bylo mi jako většině lidí jméno Boženy Němcové neznámé [...] Dárek Klausa Händla mě v následujících pěti letech provázel všude. Byla jsem jím jako hypnotizována. Ano, byla to látka pro mě, ale film jsem z ní nechtěla dělat. Poté, co jsem natočila dva filmy odehrávající se v 19. století, z nichž jeden končí sebevraždou hrdinky, hledala jsem lehčí látku, ale osud mi zjevně přichystal něco jiného. Lehké látky nemohou fascinovat, zato dopisy Boženy Němcové mě ‚nepouštěly‘, byly pro mě výzvou jak z evidentně nezfilmovatelného textu – tří nedokončených dopisů – udělat film. Síla této ženy, její vůle vytvořit ze života něco hezkého, mě přitahovaly neodolatelnou silou. Dala jsem dopisy čist Corinně Harfouch [představitelka filmové Němcové]. Také ona byla jimi fascinována. V průběhu dalších let jsem nikdy o jiné představitelce neuvažovala.“ (Frýdlová 2006).

⁵⁸ Těmito dopisy a jejich literárním stylem se podrobně zabývala Jaroslava Janáčková, např. Janáčková 2007, s. 118–129.

⁵⁹ Tyto ohlasy shrnuje v článku „Český fenomén v cizích rukou“ Jiří Peňás (Peňás 2006).

a připodobňovali její život i snahy k Virginii Woolf, Sylvii Plath, Fridě Kahlo, či jako sama režisérka k George Sand.⁶⁰ Tedy ženám, které se staly ikonami feministického hnutí, a zároveň jejich osudy proslavila filmová zpracování akcentující právě jejich roli v otázce ženské emancipace.⁶¹

Sázka na dopisy Němcové se editorům nakonec vyplatila. Kniha byla pozitivně recenzována,⁶² a získala i prestižní pozornost v podobě udělení titulu kniha měsíce tzv. darmstadtské literární poroty (pro listopad 2006).⁶³ O popularizaci knihy se zasloužila rovněž Eva Profousová. S akordeonistkou Jana Bezpalcovu vytvořila komponovaný hudebně-literární večer založený na četbě korespondence Boženy Němcové, turné po německých městech proběhlo v letech 2006–2007. Dopisy vydané v nakladatelství DVA jsou dnes zařazeny do databáze projektu Frauen in Bewegung 1848–1938 rakouské Národní knihovny, soustředící dokumenty k osobnostem ženského hnutí v rámci habsburské monarchie.

Poslední příklad z literatury 19. století pak dokládá, že editoři prokazovali ve výběru děl odvahu i pro dosud neetablované, odborné koncepty. V antologii *Fin de siècle* (Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen/ Tschechische Novellen und Erzählungen, 2005)⁶⁴ soustředili Peter Demetz s Markem Neku-lou texty, které dosud neměly v českém kontextu nic společného, a to pod pojmem užívaným v literárněhistorických výkladech jen zřídka. Překvapivý ve vztahu k názvu je rovněž časový rozptyl vybraných děl; soubor zahrnul prózy Nerudy, Zeyera, Arbesa, Karáska, Martena, Lešehrada a Theera, přičemž Nerudova povídka *U Tří lilí* a Arbesovo romaneto *Ukřižovaná* vyšly již roku 1876, Karáskova *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše* pak roku 1922, s koncem století tedy souvisí vzdáleně. Editor Peter Demetz však namísto časového hlediska přiznaně uplatnil hledisko stylové a tematické – texty mělo spojuvat porušení „paradigmatu národního umění 19. století“ a jejich psychologicko-mystický (či mysteriózní) narativ, tedy příznaky, které vnímal jako příznačné pro dekadentní literaturu

⁶⁰ Srov. např. <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/durch-diese-nacht-sehe-ich-keinen-einzigen-stern>

⁶¹ Viz například kniha Bronwyn Polaschek *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen* (2013).

⁶² Například Strebel 2006; Stolzmann 2006; Alexander Wöll uvedl svazek v anketě „Kniha roku Lidových novin“ (za rok 2006), vyzdvihl skvělý překlad Kristiny Kallert a podařený výběr textů, kniha podle jeho soudu umožňuje německému čtenáři seznámit se s mimořádnou osobností.

⁶³ Darmstadtskou porotu tvoří okruh literárních odborníků a spisovatelů, o knize Němcové rozhodovali Peter Benz, Walter Helmut Fritz, Wilhelm Genazino, Peter Härtling, Hanne F. Juritz, Rolf Michaelis, Wilfried F. Schoeller, Gerhard Stadelmaier a Wolfgang Werth.

⁶⁴ Přeložila Kristina Kallert.

fin de siècle. Uznával ovšem, že zvolené texty nemusejí nezbytně představovat „kánón“ tohoto typu prózy, mnohdy jen reflektují motivy a témata blízká dekadenci a vykazují i prvky jiných poetik (Demetz 2005, zejména s. 241–243). Nad disparátností textů se pozastavil i německý recenzent Hans-Peter Riese, jemuž se Nerudův text *U Tří lilíí* zdál pro svou originální „realističnost překračující rámec žánru“ zcela nesrovnatelný s ostatními prózami plnými „přehnaného mysticismu či religiozity“ (Riese 2005, s. p.). Naopak Alena Wágnerová v *Neuer Zürcher Zeitung* přivítala v německy psané kritice edici jako objevnou, ocenila, že byly společně prezentovány texty, které se v nacionalistickém 19. století odvrací od služby národu a tíhnou k zvýšené míře subjektivity, byť jí mezi zastoupenými autory chyběly ženy (Wágnerová 2004, s. 45).

Aktivní a neotřelý přístup k náplni České knihovny zasahoval i literaturu 20. století. V souboru se objevila díla, jejichž literární a kulturní význam se vysvětlil teprve po roce 1989 (Jedlička, Součková). Častá byla snaha uvést méně známé autory nebo texty (myšleno i v českém kontextu). Kupříkladu antologie *Jeskyněmi slovníku* (Höhlen tief im Wörterbuch. Tschechische Lyrik der letzten Jahrzehnte, 2006) editorů Urse Heftricha a Michaela Špirita, začínající rokem 1928, nabídla německému publiku kromě obligátního Jaroslava Seiferta, Františka Halase či Vladimíra Holana také básně Jana Hanče, Ladislava Dvořáka, Emila Juliše, Milana Nápravníka, Petra Kabeše, Violy Fischerové ad., jejichž známost není mezi českými čtenáři ani dnes nijak rozsáhlá. Odvahu vykročit k okrajům kánonu uvítala řada recenzentů (např. Strebel 2006). Podobně koncipován byl i soubor Ludvíka Kundery a Eduarda Schreibera *Adié, múzy* (Adieu Musen. Anthologie des Poetismus, 2004), jehož šíře překračovala avizovaný podtitul. Kniha zahrnuje básně, dramata i manifesty a figurovala v ní opět jména více i méně očekávaná: vedle Teiga, Nezvala a Seiferta texty slovenských autorů Laca Novomeského a Rudolfa Fabryho, ale také Oldřicha Wenzla, Vladimíra Holana nebo Oldřicha Mikuláška.⁶⁵

Některé svazky nabývaly svou otevřeností vůči povinnému repertoáru až obecného charakteru, ať již z pohledu kritiků nebo čtenářského publika. První případ zastupuje svazek věnovaný Richardu Weinerovi, zahrnující kromě autorových stěžejních prozaických děl i jeho eseje o židovské otázce a francouzském surrealismu, fejetony, programové články a korespondenci.⁶⁶ Její součástí byly i dosud

⁶⁵ V české recenzi svazku Filip Tomáš uvádí: „Možná by čtenář prohádál, kdyby měl určit na základě několika jmen, jakou antologii vlastně drží v ruce. [...] A to je na nedávno vyšlé antologii poetismu asi to nejcennější – její výběr se neomezuje jen na hvězdné hodiny české meziválečné poezie“ (Tomáš 2005, s. 596).

nepublikované Weinerovy dopisy Peroutkovi, Bassovi a bratrovi z roku 1935, v nichž se Weiner zmiňoval o Edvardu Benešovi. Budoucího prezidenta v nich ostře kritizoval, a to především za to, že pro svou diplomatickou ješitnost přehlíží prohlubující se spojenectví Německa, Anglie a Itálie, které Čechy povede k nové Bílé Hoře.⁶⁷ Tyto dopisy si získaly pozornost českých i německých kritiků, neboť pro ně byly nejen neznámé, ale i překvapující.

Kritiky zaujala rovněž koncepce a odborný komentář svazku, který – podobně jako v případě Máchy nebo Němcové – nabídl specifický, neotřelý výklad autora. Editorka Steffi Widera se v knize intenzivně hlásila o slovo – především tím, že nad rámec běžné praxe proložila jednotlivé Weinerovy texty pasážemi umožňujícími nahlédnout do pozadí života a díla Richarda Weinera. Svůj poučný biografický přístup prezentovala i v komentáři, v němž akcentovala zvláště autorův postupný odvrát od židovství ke katolictví, zdůraznila jeho homosexualitu a psychologicko-literární vazbu k avantgardě. Podle recenzenta Wölla se do edice promítly její weinerovské vědecké studie, v nichž bylo „těžištěm zkoumání tematické pole utváření identity a generování polarit, do něhož badatelka zahrnuje konkrétní tematické okruhy vina/bezstarostnost, židovství/katolicismus, cizina/domov a homosexualita/utváření sociálních norem“ (Wöll 2007, s. 895–896). Wöll tuto interpretaci Weinerova díla zpochybnil. Větší pozornost si podle jeho názoru totiž měly získat „postupy a rétorické strategie Weinerových textů, za nimiž jako by se domnělá témata, jako například židovství a homoerotika, téměř zcela ztrácela“; Weinera interpretoval jako autora, u něž dominuje „lyrické pohrávání si s postupy, dvojitými strukturami a zklamaným čtenářským očekáváním“ (tamtéž). Reinhard Lauer naopak přístup Steffi Widery ocenil, neboť podle jeho soudu přínosně oddaloval Weinera od zjednodušujících nálepek „český Kafka“, problematizoval jeho přímočarý vztah k surrealismu, a vůbec „korigoval dosavadní představu o autorovi“ (Lauer 2005, s. p.). Vydáním Weinera, „českého autora evropského formátu“, se podle kritika dokonce potvrzoval smysl projektu, podporovaného nadací Robert Bosch Stiftung: „Skutečnost, že je

⁶⁶ Některé texty (například „Kde je moje místo?“) byly do němčiny přeloženy vůbec poprvé. V některých případech využili editoři starších překladů. Weiner začal být do němčiny dílčím způsobem uváděn od počátku 90. let zásluhou Franze Petera Künzela (Wöll 2007, s. 894).

⁶⁷ Příznačné je hodnocení Barbory Šrámkové: „Jako u některých předešlých titulů České knihovny je zapotřebí poukázat na skutečnost, že některé z obsažených textů jsou zde publikovány vůbec poprvé, a představují tak přínos i pro korpus české literatury samotné. V tomto případě se jedná o tři Weinerovy dopisy z roku 1935, obsahující velmi ostrou kritiku politiky Edvarda Beneše. Tyto kontroverzní, v mnohém profetické dopisy možná přilákají i české čtenáře, kteří si je jistě se zájmem přečtou alespoň v německém překladu“ (Šrámková 2003a, s. p.).

Richard Weiner zastoupen v tomto rozmanitém, nesmírně zajímavém a krásně zpracovaném svazku, vyvolává otázku: Mohou nadační fondy sloužit lepšímu účelu?“ (Lauer 2005, s. p.).⁶⁸

Objevným dílem, prolamujícím konvenční představu o autorovi, se z hlediska čtenářů stala vůbec první publikace České knihovny věnovaná Jaroslavu Haškovi. Editori v ní poskytli povídky Jaroslava Haška, které vznikly před *Osudy dobrého vojáka Švejka*, a některé další autorovy prózy. Anoncován byl zvláště text *Velitelem města Bugulmy*, čerpající z autorovy zkušenosti s bolševickým Ruskem. Německé vydání vycházelo z překladu *Urschwejk und anderes aus dem alten Europa und dem Neuen Rußland*, který v roce 1929 připravila pro pražské nakladatelství Adolfa Synka Grete Reiner. Podle editorů si tento překlad i přes své stáří stále zachovával vysokou kvalitu.⁶⁹ Svazek doplnily studie Karla Kosíka a Hanse-Dietera Zimmermanna a zahrnul též vzpomínky Josefa Lady a Františka Langera.

Ve vztahu k potencionálním recipientům knihy byl výběr méně známých textů kanonického autora velmi vhodnou volbou. Švejk byl v Německu již od doby svého prvního vydání intenzivně recipován, soustavně vycházely jeho překlady, byl několikrát zfilmován i zdramatizován (zajímavostí je inscenace Pavla Kohouta v Hamburku z roku 1967, která měla podobu muzikálu). Dílo rovněž inspirovalo německé tvůrce k vlastní tvorbě. Mezi nejznámější počiny se řadí Brechtův *Švejk za druhé světové války*.⁷⁰ Této dlouhé recepční tradice Švejka si byli vědomi i editori České knihovny. Eckhard Thiele v rozhovoru s Katrin Müller uvádí, že rozhodnutí vyhnout se Švejkovi a místo něj představit německému čtenáři novou oblast Haškovy tvorby diskutovali se spolupracovníky jako problematickou záležitost. Od počátku byli rozhodnutí „přibrat Haška“, „ale nemohli a ani nechtěli přibrat Švejka“ (Thiele – Müller 2004).

Antikanonická substituce se však nakonec ukázala být úspěšnou strategií. Přijetí knihy bylo pozitivní, kniha se jako jeden z mála svazků České knihovny skutečně dobře prodávala a vstřícně ji posoudili i kritici. Volker Strebel se dokonce domníval, že projekt nemohl začít lepším příspěvkem: „Bude-li tento svazek svým odborným zpracováním kmotrem všech plánovaných svazků České knihovny, je třeba editorům poděkovat a čtenářům poblahopřát“ (Strebel 1999, s. p.).

⁶⁸ Weinerja v České knihovně recenzovali Wöll 2007; Lauer 2005; Strebel 2005; Ingold 2005. Recenze Felixe Philippa Ingolda je výjimkou, jeho hodnocení je negativní, svazek podle recenzenta je nesourodí a chaotický, nepřináší nic nového.

⁶⁹ Využití starších překladů bylo pro editory České knihovny typické, využívali jich, pokud je považovali za kvalitní a jazykově nezastaralé. V případě Grete Reiner byla tato strategie bez problémů, v případě překladatele dramatu Václava Havla Scholtise diskutabilní (o tom dále).

⁷⁰ K německé recepci *Osudů dobrého vojáka Švejka* viz Hartmann 2009.



Propagační plakát edice.

Dnes je německá edice, jak svou koncepcí, tak na základě doslovů, hodnocena jako příklad „otevřené interpretace“ Haškova díla, která odsouvá do pozadí stereotyp Švejka jako vulgární a komické figury (srov. Hartmann 2009).⁷¹ O úspěchu edice svědčí její opakované vydání: v roce 2021 vyšla knižně v nakladatelství Wieser, jako audio kniha v nakladatelství LILYLA.

⁷¹ Takové čtení Švejka ovšem prosazoval v předmluvě díla, publikované i v podobě samostatné studie, Hans-Dieter Zimmermann (2017).

Kritická a čtenářská odezva České knihovny nebyla u všech svazků stejná, některé knihy zcela zapadly, jiné rezonují ještě dnes. To bylo příznačné i pro paralelní a mnohem rozmáhlejší Polskou knihovnu. Z uvedených příkladů nicméně vysvítá, že tím společné znaky obou projektů končí. Česká knihovna, podporovaná stejnou nadací, se od svého polského protějšku zásadně lišila svými edičními záměry a strategiemi. Její iniciátoři především neusilovali o celistvý přehled produkce, který by kopíroval dějiny české literatury a korespondoval s institucionálně závazným kánonem či zavedenými výklady děl. Česká knihovna se jeví spíše jako čtenářský deník znalců české literatury a vášnivých konzumentů jejích nejrozumnějších textů,⁷² kteří neustále vedou dialog mezi tradicí a inovací.

Postupy editorů zhruba v polovině projektu nastínil Eckhard Thiele v rozhlasovém rozhovoru s Katrin Müller. Rozhovořil se zde o tom, jak obtížné je v koncepci České knihovny vyvážit ohled na povinný kánon a touhu editorů přinést něco „nového, podstatného a zajímavého“: „Na jedné straně samozřejmě chceme, aby byli zastoupeni velcí, slavní a známí autoři české literatury. To znamená, že musí být přítomen Mácha, Němcová a Neruda. Také Čapek a Hašek a tak dále a tak dále až po Josefa Škvoreckého. A samozřejmě Bohumil Hrabal, ten je také zastoupen velmi pěknou knihou. Záleží však také na tom, která díla těchto autorů si vybereme“ (Thiele – Müller 2004). Tento výběr je povětšinou rozhodnut s ohledem na německé publikum, potencionální čtenář je zásadním kritériem výběru. Thiele dále obsáhle vysvětluje, že právě proto preferovali s kolegy „velmi zajímavé příběhy, které dosud nebyly k dispozici v německých vydáních“ (například Čapkovu noetickou trilogii, Haškovy povídky) a jejichž uveřejnění mělo pro domácí publikum potenciál „objevu“. Jako redaktor usiloval o to, aby nachystal německému čtenáři „moment překvapení“.⁷³ Proto, aby jej dosáhl, pečlivě

⁷² Eva Kantůrková tvorbu tohoto „čtenářského deníku“ připisuje ve fiktivním rozhovoru (již zepsanému) Jiřímu Grušovi (jedná se o specifický typ nekrologu):

„K.: ... mám ještě jeden důvod být trošičku patetická.

G.: Mám se bát?

K.: Sie müssen eine Tschechische Bibliothek herausgeben! Tvá další naléhavá posedlost!

G.: Berlín. Doktor Eckhard Thiele! Zanícený bohemista na vozičku!

K.: Osm let pracoval na tvém nápadu! Třiatřicet vybraných knih v německém překladu. Známa jména jste vynechali, Tschechische Bibliothek měla obsahovat hlavně objevy, třetina titulů byla přeložena poprvé. Ve výběru nacházím tvou ruku, Čep, Durych, Deml, Hostovský, Jedlička, Mácha, Součková, Weil, Weiner, Vančura – další ze svých velkých skutků jsi věnoval svým láskám.“ (Gruša – Kantůrková 2019).

Thiele v rozhovoru pro časopis Host uvádí, že rozhodnutí byla kolektivní, poslední slovo bylo ale jakožto odpovědného redaktora edice a hlavního prostředníka s nakladatelstvím Grušovo (Thiele – Kaprálová 2007, s. 34).

sledoval spolu se svými spolupracovníky živý terén české literatury – do edice s oblibou zařazovali díla, která byla nová i pro české čtenáře (například *Neznámý člověk* Milady Součkové, *Krev není voda* Josefa Jedličky⁷⁴, komplexní korespondence Boženy Němcové).

Česká knihovna měla tedy z pohledu Thieleho prezentovat klasiky, ale zároveň i nabízet nečekané novinky, případně tyto dva momenty spojit dohromady. Bylo přitom možné zajít až na hranu subverze (korespondence Němcové místo *Babičky*, zvýznamnění Máchovy prózy a deníků⁷⁵), nebo dokonce provokace. Ta mohla nastat jak ve vztahu k českému, tak i německému publiku – příkladem tu mohou být Weinerovy neuctivé dopisy Benešovi⁷⁶ nebo zveřejnění díla antisemitsky se projevujícího spisovatele Jakuba Demla.⁷⁷ Německý čtenář však povětšinou nebyl provokován, ale oslovován, a dalo by se říci, že i „mazaně“ získáván. Je evidentní, že mnohé tituly nabízely to, co mohlo být pro německého recipienta lákavé. Tím byla především tematizace událostí středoevropské historie nebo česko-německých vztahů. Jaroslav Durych, Milada Součková či Josef Jedlička byli pro německého (ale v podstatě i českého) čtenáře naprosto neznámí autoři, dobové debaty o odsunu, česko-německých vztazích, podstatě východoevropských totalitních režimů či koncích rakousko-uherské idyly však opravňovaly vydání jejich děl. Durychovu *Boží duhu* mohl německý čtenář číst jako „rekviem za staletý společný život Němců a Čechů“ (Durych 1999, anotace),

⁷³ Viz Thiele v rozhovoru pro časopis *Host*: „U některých autorů jsem neměl zpočátku jasno, co vydat. Věděl jsem totiž, že každý titul musí přivodit moment překvapení, jinak to nic nepřinese“ (Thiele – Kaprálová 2007, s. 34).

⁷⁴ Roli tu hrál ale mnohdy i vlastní čtenářský zážitek. Thiele označil v rozhovoru za svou nejoblíbenější knihu Jedličkovu „nádhernou“ prózu, která na něj zapůsobila „neuvěřitelnou intenzitou“ (Thiele – Müller 2004, s. p.).

⁷⁵ Příkladem Steffen Höhne vnímá publikaci deníků jako spornou záležitost: „Vystává zde otázka, zda měly být do edice zařazeny i Máchovy šifrované deníky, do nichž si básník zapisoval své erotické fantazie.“ Problém je spíše edičního rázu – podle kritikova soudu by měly být zveřejněny formou kritické edice a odděleně od beletrie (Höhne 2006/2007, s. 338).

⁷⁶ Tak již dříve citované hodnocení Barbory Šrámkové (2003), případně článek německého recenzenta Lauera: „Třemi dopisy z dubna, června a srpna 1935, které nebyly dosud nikdy publikovány, a to ani v češtině, vstupují do tohoto svazku překvapivě kontrapunktů“ (Lauer 2005).

⁷⁷ K tomu Thiele v rozhovoru s Katrin Müller poznamenává: „Demla nakonec uveřejníme místo Kundery [editoři nezískali na jeho díla práva] [...] proti jeho zařazení byly námitky, protože měl určité antisemitské projevy, které byly hrozné. Ale byl to velký básník a praotec české moderny, abych tak řekl. Proto je důležité, abychom ho také představili“ (Thiele – Müller 2004). Spornou pozici Demla naznačuje například i to, že kritik Höhne má potřebu vysvětlit Demlův antisemitismus ještě předtím, než se věnuje recenzi příslušného svazku edice (Höhne 2006/2007, s. 398).

Jedličkův román *Krev není voda* jako „kroniku českého [politického i soukromého] života“ 20. století (Thiele – Müller 2004), Milada Součková ukazovala „historické události z perspektivy jejich neznámých svědků“ (Součková 1999, anotace). Vazba ke střeoevropské historii, jejímž prostřednictvím byl legitimizován výběr děl, se mohla zakládat i na biografii autora – často byly prezentovány právě ty osobnosti, které postihly represe nacismu a komunismu či jiné události českých a německých dějin 19. a 20. století. Této strategie si německá kritika všimla a oceňovala ji. Kritik Steffen Höhne kupříkladu kvitoval výběr Weila, Poláčka a Durycha právě proto, že jejich životní osudy ukazují „hrůzy totality“ (Höhne 2006/2007, s. 386).⁷⁸ Na německého čtenáře však tato strategie nijak zvlášť nezapůsobila. Týž kritik přiznával, že Českou knihovnu, nacházející se zhruba v polovině projektu, provází „neuspokojivá odezva veřejnosti, kterou si lze vysvětlit poklesem zájmu o kultury východní Evropy“ (Höhne 2003, s. 182).⁷⁹ Historizující přístup k české literatuře byl ale nakonec jen druhotným kritériem výběru,⁸⁰ v důsledku – jak jsme již naznačili – hráli hlavní roli čtenářské a kritické preference editorů.

Strategie výběru, které nebyly svázány ohledem na obvyklého, tj. českého recipienta a vycházely ze svébytných a poučených interpretací děl a autorů redaktorského kruhu i jednotlivých editorů, vedly k tomu, že Česká knihovna dnes v důsledku představuje konkurenční model k tradičnímu, zejména školskému kánonu české literatury. Nabízí jiný pohled, který má svou silnou legitimitu a je cenný zejména proto, že rozehrává řadu nečekaných významů a souvislostí, nutí nás přemýšlet o naší literatuře „jinak“. Platí zde zcela to, co napsal Václav Maidl ve vztahu k jinému německojazyčnému projektu podobného typu, sedmisetstránkové antologii Christy Rothmeier *Idyla kouzla zbavená* (2004), představující známé i méně známé české texty o Vídni z let 1834–2002 (prvním dílem je zápis z Máchova italského deníku, poslední z Grušovy knihy *Glücklich heimatlos*): „Nevykočíme-li z vlastního kruhu, staneme se jeho dobrovolnými zajatci. Nenapadne nás, že na věci – a také na texty a na nás samotné – se lze dívat jinak. Někdy zcela jinak. Cizí pohled nás může udivit, nebo dokonce šokovat. Může také posloužit jako korektiv“ (Maidl 2005, s. p.).

Ačkoliv se to zjevně nabízí, editoři byli velmi opatrní, aby projekt prezentovali jako nový nebo jiný kánon české literatury. Thiele v jednom z četných rozhovorů do

⁷⁸ Podobně vnímá důvody např. Durychovy *Boží duhy* Filip Tomáš: „Její německé vydání je navýsost důležitým krokem na cestě posttotalitního dialogu ve sjednocené Evropě“ (Tomáš 2007, s. 151).

⁷⁹ Podobného nezájmu čtenářů se obával Hans-Peter Riese v recenzi antologie *Fin de siècle*: „Bohužel Česká knihovna se zatím nedostala k široké veřejnosti. Na to jsou její publikace příliš specifické, i když mají exkluzivní, zvláště odbornou úroveň“ (Riese 2005, s. p.).

⁸⁰ O jeho primárnosti je naopak přesvědčen Filip Tomáš (2007).

českých médií rozhodně uvedl: „Nešlo nám o to ukázat, jak vypadá kánon“ (Thiele – Kaprálová 2007, s. 33). Na to, že by Česká knihovna mohla mít kanonickou platnost i závaznost, nepřistupovali ani doboví kritici. Česká knihovna podle nich ukazovala pouze „pomyslný klasický kánon české literatury“, o němž ostatně všichni víme, jak „sporná to může být záležitost“ (Šrámková 2003a), spíše než o reprezentativní kanonickou řadu jde o to „vykutat zapomenutý klenot“, „objevit perličku na dně“ (Šrámková 2005, s. p.), edice vytváří „kanonický obraz české literatury v zahraničí“ (Holý 2007, s. 18). Také podle Steffena Höhneho, který Českou knihovnu kontinuálně sledoval a komentoval, vznikl završením projektu „reprezentativní průřez českou literaturou“, nikoliv „její pevný kánon“, to, co zde vzniklo primárně, je především „nabídka“ atraktivní četby pro německého čtenáře (Höhne 2006/2007, s. 402). Nejblíže k pojmu kánon umístil Českou knihovnu Filip Tomáš. Tvorbu „originálního kánonu“, který konečně svobodně a bez omezení „spojuje do jednoho proudu literaturu oficiální, samizdatovou a exilovou“, ale chápe spíše jako úkol editorů, není výsledkem jejich práce. Badatel nakonec soudí, že přes tento kanonizující potenciál Česká knihovna nabídla jen „obraz“ o české literatuře, „který není nudně čítankový“ a který v německém prostředí „v pozitivním smyslu popularizuje české (nejen literární) dějiny jako náboženský a politický problém“ (Tomáš 2007, s. 150–151).⁸¹

S odstupem let se však zdá, že představu o tom, co je česká literatura a co ji může reprezentovat, proměnili zahraniční editoři více, než si jejich kritici i oni sami vůbec dokázali představit. Z dnešní perspektivy se německá Česká knihovna jeví jako současnější a smysluplnější kánon české literatury, než nabízí leckterá středoškolská učebnice, o „maturitním kánonu“ literárních děl ani nemluvě.

Kritická reflexe České knihovny, aneb německá spokojenost a české lamentace

Hlavní redaktor Thiele zhodnotil ukončení projektu v rozhlasovém pořadu slovy: „Věděl jsem, že Česká knihovna bude dobrá. Ale rád bych vám řekl, že je ještě lepší, než jsem snil“ (Thiele – Plaga 2007, s. p.). Thiele byl evidentně s výslednou podobou České knihovny spokojen. Bylo to dáno patrně i tím, že si spolu s ostatními členy redakčního kruhu nekladli příliš vysoké cíle. Zvláště kulturně-politický

⁸¹ Podobně mluví Tomáš i v recenzi svazku *Adieu Musen*: „Česká knihovna zpřístupňuje ‚obraz‘ české literatury zahraničnímu čtenáři“ (Tomáš 2005, s. 596).

dopad knihovny byl v jejich plánech – ve srovnání s paralelním polským projektem – poměrně realistický.

Ambicióznější záměry projevoval v různých rozhovorech pouze Jiří Gruša. V jednom z nich příkladně zdůraznil, že edice, která byla koncipována s ohledem na německou kulturní oblast, má svůj význam i pro Čechy. Projekt chápal jako českou investici do budoucna. S Českou knihovnou podle jeho soudu vznikl jakýsi depozit textů, jehož prostřednictvím se bude moci „kdokoliv v německé jazykové oblasti“ informovat „o nás v průběhu dějin“. Nejpřínosnější má pak být projekt pro samotné Čechy. S jeho pomocí se totiž odtrhují od „staromilské rakousko-uherské optiky“, omezeně orientované na tři německá kulturní centra: Vídeň, Mnichov a Drážďany, a vydávají se na cestu „správné diplomacie a správné politiky“, která „musí vědět, že existuje německá rovina“ (Gruša – Kořínková 2007, s. D6).

Thiele nebo Zimmermann vnímali projekt mnohem více jako kulturně-literární výměnu. Jeho výslednou podobu měl určovat dialog německých překladatelů a editorů s českými texty i s českými kolegy, kteří byli v různé míře zapojeni do přípravy a realizace jednotlivých knih. Redaktoři doufali, že Česká knihovna přispěje k posílení česko-německých vazeb a především, že se jejím prostřednictvím podaří vytvořit jistý fundament děl, který bude moci v daný okamžik, ale i do budoucna dobře reprezentovat malou kulturu uvnitř kultury velké. Přístup německých redaktorů se tak neodchyloval od záměrů nadace Robert Bosch Stiftung, byl s nimi zcela totožný. V propagačním časopise nadace tuto shodu názorně demonstrují zaznamenané projevy spolkového prezidenta a českého velvyslance v Německu pronesené při slavnostní recepci na počest ukončení knihovny. Oba řečníci zdůrazňovali „jedinečnost projektu“, jehož smyslem bylo propojit se s „našimi sousedy“, a tak „blíže poznat jejich život i myšlení“ (srov. Plath 2007, s. 34).

Vytčené cíle byly podle přesvědčení německých hodnotitelů projektu naplňovány.⁸² Steffen Höhne již v polovině projektu usuzoval, že v případě České knihovny se daří „archivovat v německém překladu ústřední texty českých kulturních a intelektuálních dějin, které reprezentují rozmanitost a význam sousední, stále velmi málo vnímané kultury“, a tento „archiv“ vytváří i „důležitý rezervoár budoucí recepce“ české literatury v Německu (Höhne 2003, s. 172). Reiner Neubert pak věřil, že Česká knihovna, připravená „vyhlášenými znalci české literatury a filozofie“, si bude schopna „najít široký okruh čtenářů“, které láká „objevit

⁸² Splnění těchto cílů České knihovně přisuzuje kupř. Steffen Höhne nebo Jiří Holý.

zvláštní tón“ literatury sousední země (Neubert 2001, s. 251 a 253).⁸³ Jako pozvánka k četbě blízké a potencionálně atraktivní literatury je Česká knihovna v Německu patrně vnímána i dnes. Nabídky jednotlivých svazků na knihkupeckých serverech, jakými je například Amazon.de, ji doporučují jako vhodného a poutavého „průvodce po literatuře a kultuře našich sousedů“.⁸⁴

Dosah České knihovny rozhodně nepřekročil německojazyčný prostor. Německé překlady českých textů nepodnítily překlady do jiných evropských jazyků, prezentovaní autoři a díla zůstali ve světě stejně známí a podobně oceňováni, jako byli před realizací projektu. K Nobelovým cenám, které získali Szymborska Miłosz i díky Polské knihovně, na české straně nemáme paralelu. Širší čtenářský zájem se týkal jen některých vybraných děl, v jejich případě má ale jistou trvalost, jak dokazují například kladná čtenářská hodnocení knihy Jiřího Weila *Život s hvězdou* na německých knižních serverech nebo její nedávná reedice (2020, nakladatelství Wagenbach Verlag vydalo i Weilův román *Na střeše je Mendelsohn* v překladu Thieleho, připravuje se *Moskva – hranice*).⁸⁵

Česká reflexe projektu byla spíše sporadická, vzrostla teprve s publikací posledních knihy, Nerudových cestopisných fejetonů. Soustavněji se České knihovně věnoval Jiří Holý.⁸⁶ České příspěvky byly vesměs pozitivní až oslavné,⁸⁷ někteří recenzenti se domnívali, že by bylo vhodné uveřejnit některé svazky i v češtině – tento nápad zmiňovali v případě *Musikerbriefe* nebo Weinerova svazku Barbora Šrámková a Filip Tomáš (Tomáš 2005, Šrámková 2003b). Dora Kaprálová dokonce navrhovala převést do češtiny celou Českou knihovnu (Thiele – Kaprálová 2007). Výhrady byly spíše dílčí. Jistým koloritem byly připomínky k tomu, kdo a jak je zastoupen, respektive kdo a co chybí. Jiří Holý kupříkladu očekával zahrnutí Šaldy a Kundery (Holý 2002, s. 385). Byly vedeny také polemiky vůči doslovům, komentářům i kompozici jednotlivých edic, poukazovalo se na chyby

⁸³ Neubert používá citát Hanse Meiera, který označuje za neoficiální krédo projektu: „Bezpočet lidí zná Prahu, Brno a Olomouc. Česká hudba je nám známá odnepaměti. Ale kdo zná českou literaturu? [...] Objevme v literatuře sousední země zvláštní český tón“ (Neubert 2008, s. 114).

⁸⁴ Autorkou výroku je překladatelka Christa Rothmeier, jako motto projektu byl použit na dnes již nefunkčních webových stránkách www.tschechische-bibliothek.de; jeho plná verze zní: „Česká knihovna je průvodcem po literatuře a kultuře našich sousedů a zve k podnětným procházkám, které vedou nejen k hlavním dílům, ale především lákají na tajemné vedlejší stezky.“

⁸⁵ První německé vydání románu v překladu Gustava Justa vyšlo roku 1973.

⁸⁶ Zejména Holý 2002, 2008b. Řada příspěvků k České knihovně byla publikována v periodiku *Prager Zeitung* nebo zazněla na Radio Prag/Prague International, u nichž lze těžko striktně určit, zda jsou příspěvky českými nebo německými.

⁸⁷ Např. recenze Barbory Šrámkové na internetovém serveru iLiteratura.cz: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14337/smetana-dvorak-janacek-dopisy-skladatelu>.

či neaktuálnost překladů. Již zmíněný Jiří Holý upozornil například na problematickou kvalitu překladu Havlovy *Zahradní slavnosti*, kdy byl využit překlad Augusta Scholtise z 60. let, který byl zastaralý a opomíjel různé slovní narážky a hříčky. Scholtis eliminoval zejména výrazy odkazující k češství, čecháčkovství a vůbec české mentalitě: kupříkladu v otázce „Copak nejsme, sakra, všichni tak nějak z český mámy?“ byl výraz „z český mámy“ zkresleně přeložen jako „z jedné matky“ (von einer Mutter) (Holý 2002, s. 382). Tento překlad skutečně volal po revizi, bohužel ta nebyla možná, neboť nakladatelství Rowohlt vlastní práva na Havlovo dílo nepřipustilo jinou verzi. Asi nejhrolivějším kritikem edice se stal Aleš Knapp, v jehož recenzi otištěné v *Hostu* se objevily hrozivé mezititulky jako „neúplný Havlíček a zrubaný Havel“ (Knapp 2008). Knapp vůbec zpochybnil – dodejme ovšem, že na základě velmi nepřesně interpretovaných zdrojů – úspěšnost i smysluplnost celého projektu.⁸⁸ Na jeho článek polemicky reagoval Jiří Holý a vyvrátil řadu autorových nepřesností (Knapp mimo jiné překládal Tschechische Bibliothek jako Českou knižnici a vytvářel tak chaotické spojení se zcela jiným, domácím projektem).⁸⁹

Co je však pro českou debatu nad projektem České knihovny příznačné, že otázky kánonu a jeho naplnění, destrukce či jen dynamizace zůstaly jen okrajovým tématem. V roce 2008 na české straně rezonovalo především ocenění německého úsilí. Zvlášť v publicistických textech byla česká veřejnost a potažmo i její politická reprezentace silně kritizována, že vůči projektu zaujala vlažný až nevšímavý postoj. Namísto kritického zhodnocení projektu převládl sebeobviňující diskurs, který do jisté míry zastíral pozitivní kooperaci mezi českými a německými editory (zejména v druhém poločase edice se čeští zástupci objevovali stále častěji).

⁸⁸ Takto postupoval i v dalších článcích, srov. Knapp 2007a, 2007b. Článek z *Hostu* byl zveřejněn i online na Portálu české literatury. Knapp o projektu soudil, že je v základu špatný a málo reprezentativní: „Nakladatelství Deutsche Verlagsanstalt v právě dokončené edici Česká knižnice, na jejíž problematický obsah upozornil už v roce 2001 německý odborný časopis Bohemia a rok poté v rakouském sborníku Sprachkunst literární vědec Jiří Holý [kritiky jsou ve skutečnosti pozitivní, výhrady jsou jen dílčí, pozn. VF], představilo třeba Vladislava Vančuru románem Pekař Jan Marhoul, který zdaleka nepatří mezi nejlepší díla tohoto jinak geniálního autora. Německy mluvící čtenář se tedy dozví asi tak málo, jak málo reprezentativní je na opačné straně hranice výběr děl německy píšících autorů překládaných do češtiny“ (Knapp 2007a, s. 35).

⁸⁹ O Knappově recenzi uvedl, že je zmatená a nepřesná, umocňuje soudy jiných recenzí, které nejsou tak přísné, jak je kritik prezentuje. „Filologickou kritiku detailů jednoho překladu nelze vztahovat na projekt jako celek. Je to – pro srovnání – jako bychom na základě neúplných a nepřesných údajů v heslech Ivan Blatný a Jan Čep odsoudili celý *Lexikon české literatury* jako pochybný projekt“ (Holý 2008a, s. 91).

Českou názorovou situaci ve vztahu k České knihovně vykreslují již titulky některých článků: „Prezentace na český způsob: zaplatili ji Němci“; „Naše knihy za cizí peníze. Češi nepropagují svou kulturu“; po udělení ceny Magnesia Litera pro Thieleho a Zimmermanna za přínos české literatury pak „Magnesia ocenila Němci zaplacenou Českou knihovnu“; „Literu za přínos české literatury získají Němci“ atd. (Horáčková 2007; Mandys 2007; Horáčková 2008; [kul] 2008). Velmi kritické k této neochotě Čechů podílet se finančně na reprezentaci vlastní kultury v zahraničí byly články Alice Horáčkové. V nich se například dočteme, že „Němci edici náležitě oceňují a podporují. Chtělo by se skoro říci: na rozdíl od Čechů“ (Horáčková 2008, s. B4). Ale i další čeští publicisté se podivovali, že Němci pořádají na počest ukončení edice recepce se samotným německým prezidentem, odměňují zasloužilé editory (německý bohemista a překladatel Eckhard Thiele obdržel prestižní poctu – Spolkový kříž za zásluhu), velkoryse přispívají („Němci dali milion eur, my jen dvacet tisíc eur“, „Thiele musel pracovat jako redaktor dva roky bezplatně“), zatímco my, Češi, ani netušíme, že nějaký takový projekt existuje. Na druhé straně můžeme být rádi za to, že nám Němci vůbec věnují pozornost. Slovy Filipa Tomáše články nastolovaly atmosféru, „jako by našinec byl obrozenecky šťasten už jen tím, že se naší národní literaturou v dnešní evropské době někdo zabývá“ (Tomáš 2007, s. 148).

Přes všechny oprávněné stesky nad skutečností, že česká finanční i politická podpora projektu byla chabá, se z mého pohledu literární historičky 19. století jeví tento diskurs o naší nedostatečnosti jako obrácený stereotyp česko-německého antagonismu (Práci pro vlast vykonává Němec! A dělá ji lépe!). Česká reflexe české knihovny nakonec vypovídá nejvíce o tom, jakým způsobem je v současnosti konstruována česká identita a jak rozumíme svojí roli v širším mezinárodním kontextu, jaké komplexy si v sobě neseme a pěstujeme. V nich jako by bylo přímo geneticky zakódováno přesvědčení, že sami se nikdy na nic nezmůžeme, se vším nám musí pomoci někdo jiný, nejlépe ten větší. Jsou to stereotypy, které němečtí iniciátoři ve svém postoji k české literatuře mohli jen stěží sdílet, pro jejich české kolegy už to tak ale samozřejmě být nemuselo, jak ukazuje rozhovor s Jiřím Grušou:

„Myslíte, že Česká knihovna došla v Česku adekvátního uznání?“

Gruša: V Česku? Co už v něm došlo adekvátního uznání?

Proč si věci, které překračují zdejší hranice, spíš nevšímáme?“

Gruša: Kladete mi moji životní otázku.“ (Gruša – Kořínková 2007, s. D6)

V následující části rozhovoru Gruša obsáhle líčí velkolepé přijetí Polské knihovny ze strany Polska a srovnává jej s nízkým zájmem české veřejnosti i politické reprezentace (tamtéž).

Patrně i zásluhou této kritiky se česká veřejnost „probrala ze sna“, vyhlédla za hranice a s překvapením zjistila, že v Německu vznikl pozoruhodný projekt, jenž originálním způsobem představuje meandry české literatury a šíří dobré jmény naší kultury. Česká knihovna byla v průběhu roku 2008 zaplavena cenami a oficiálním uznáním. Eckhard Thiele a Hans-Dieter Zimmermann získali ocenění Magnesia Litera za přínos české literatuře, české ministerstvo zahraničí udělilo Thielemu a nadaci Roberta Bosche vyznamenání Gratias Agit, osobními dopisy vydavatelskému týmu poděkoval český prezident Václav Klaus.⁹⁰ Thiele obdržel rovněž cenu Premia Bohemica od Rady Obce spisovatelů, MFDnes ocenila projekt jako nejvýznamnější kulturní událost roku.

Dnes snad již nastala doba, kdy bychom mohli německou pozornost oplatit, když už ne podobně velkorysým projektem, tak alespoň popularizací projektu, zpřístupněním svazků České knihovny ve veřejných a univerzitních knihovnách nebo českým či ještě lépe zrcadlovým vydáním některých svazků, hodnotné byly například překlady básnických antologií nebo knih bez české paralely (tak *Musikerbriefe*, dopisy Smetany, Dvořáka a Janáčka). Česko-německé kulturní vztahy by tím jistě získaly více prospěšné vzájemnosti.

Tschechische Bibliothek – soupis vydaných děl (díla jsou řazena chronologicky)

Jan Neruda: *Die Hunde von Konstantinopel*. Uspořádala, přeložila a komentovala Christa Rothmeier, 2007.

Ludvík Vaculík: *Das Beil*. Přeložil Miroslav Svoboda a Erich Bertleff, komentovali Peter Kurzeck a Eckhard Thiele, 2006.

Höhlen tief im Wörterbuch: tschechische Lyrik der letzten Jahrzehnte. Uspořádali, přeložili a komentovali Urs Heftrich a Michael Špirit, 2006.

Božena Němcová: *Mich zwingt nichts als die Liebe*. Uspořádal Eckhard Thiele, přeložila Kristina Kallert, komentovali Jaroslava Janáčková, Václav Maid, Hans-Dieter Zimmermann, 2006.

⁹⁰ Srovnání s německou stranou je v tomto případě skutečně disproporční, německý prezident Horst Köhler pozval ve stejné době tým na berlínský zámek Bellevue k oslavě dokončeného díla a vyslovil jim takto své poděkování za příspěvek k prohloubení česko-německých kulturních vztahů.

- Süß ist es zu leben: tschechische Dichtung von den Anfängen bis 1920.* Uspořádali, přeložili a komentovali Ludvík Kundera, Eduard Schreiber, 2006.
- Josef Škvorecký: *Das Baßsaxophon. Jazz-Geschichten.* Uspořádal Jiří Holý, přeložili Andreas Tretner, Marcela Euler, Kristina Kallert, komentoval Jiří Holý, 2005.
- Frühling in Prag oder Wege des Kubismus.* Uspořádali a komentovali Heinke Fabritius, Ludger Hagedorn, přeložili Kristina Kallert, Ludger Hagedorn, 2005.
- Richard Weiner: *Kreuzungen des Lebens, Erzählungen, Essays, Feuilletons, Briefe.* Uspořádala a komentovala Steffi Widera, přeložili Karl-Heinz Jähn, Silke Klein, Franz Peter Künzel, Susanna Roth, Peter Sacher, Eckhard Thiele, 2005.
- Jakub Deml: *Pilger des Tages und der Nacht.* Uspořádali Christa Rothmeier, Vladimír Binar, přeložila a komentovala Christa Rothmeier, 2005.
- Adieu Musen: Anthologie de Poetismus.* Uspořádali, přeložili a komentovali Ludvík Kundera, Eduard Schreiber, 2004.
- Jan Amos Komenský: *Das Labyrinth der Welt... und andere Meisterstücke.* Uspořádal a komentoval Klaus Schaller, přeložil Zdenko Baudnik, 2004.
- Fin de siècle: tschechische Novellen und Erzählungen.* Uspořádali a komentovali Peter Demetz a Marek Nekula, přeložili Peter Demetz, Kristina Kallert, René Wellek, Alexandra Baumrucker, 2004.
- Egon Hostovský: *Siebenmal in der Hauptrolle.* Komentoval Jiří Holý, přeložil Markus Sedlaczek, 2004.
- Bohumil Hrabal: *Allzu laute Einsamkeit* und andere Texte. Uspořádal Eckhard Thiele, komentovali Peter Demetz, Susanna Roth a Eckhard Thiele, přeložil Peter Sacher, 2003.
- Jan Čep: *Der Mensch auf der Landstraße. Erzählungen.* Uspořádal Urs Hefrich, přeložili Hanna Demetz, Peter Demetz, Bettina Kaibach, komentovala Bettina Kaibach, 2003.
- Eva Kantůrková: *Freundinnen aus dem Haus der Traurigkeit. Roman.* Přeložila Silke Klein, komentoval Aleš Haman, 2003.
- Bedřich Smetana – Antonín Dvořák – Leoš Janáček: *Musikerbriefe.* Uspořádali Alena Wágnerová, Barbora Šrámková, přeložili Christa Rothmeier, Silke Klein, Alexandra Baumrucker, komentovala Alena Wágnerová, 2003.
- Josef Jedlička: *Blut ist kein Wasser.* Přeložila Christa Rothmeier, komentovali Jiří Gruša, Christa Rothmeier, 2002.
- Zikmund Winter: *Magister Campanus. Ein Historienbild.* Přeložil Alfred Dressler, komentovali Peter Demetz a Eckhard Thiele, 2002.
- Tschechische Philosophen im 20. Jahrhundert: Klíma, Rádl, Patočka, Havel, Kosík.* Uspořádal a komentoval Ludger Hagedorn, přeložil Joachim Bruss, Ludger Hagedorn a Markus Sedlaczek, 2002.
- Tschechische Philosophen von Hus bis Masaryk.* Uspořádal a komentoval Ludger Hagedorn, přeložili Wenzeslaus Linck, Augustin Zitte, A. St. Mágr, Franz Slameník, Kristina Kallert, Pavel Eisner, Markus Sedlaczek, Anton Moucha, 2002.

- Ivan Olbracht: *Die traurigen Augen. Drei Novellen*. Přeložili Markus Wirtz, Gustav Just, August Scholtis, komentoval Ludger Udolph, 2001.
- Karel Čapek: *Gespräche mit Masaryk*. Přeložil Camill Hoffmann, komentoval Eckhard Thiele, 2001.
- Karel Havlíček Borovský: *Polemische Schriften*. Přeložila Minne Bley, komentovali Peter Demetz, Georg J. Morava, 2001.
- Karel Poláček: *Wir fünf und Jumbo*. Přeložil Markus Wirtz, komentoval Eckhard Thiele, 2001.
- Vladislav Vančura: *Der Bäcker Jan Marhoul. Roman*. Přeložil Peter Pont, komentoval a uspořádal Eckhard Thiele, vzpomínka Jaroslav Seifert, 2000.
- Karel Hynek Mácha: *Die Liebe ging mit mir...* Uspořádala Natascha Drubek-Meyer, Eckhard Thiele, přeložili Christof J. Gröbl, Jaromír Konečný, Eckhard Thiele, Ladislav Drubek, Natascha Drubek-Meyer, Otto F. Babler, komentoval Holt Meyer, 2000.
- Gartenfest. Dramen von Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde*. Uspořádala a komentovala Anja Tippner, překládali Joachim Bruss, August Scholtis, Eva Profousová, Beate Smandek, Paul Krontorad, Kathrin Liedtke, Alexandra Baumrucker, Gerhard Baumrucker, Gabriel Laub, 2000.
- Jiří Weil: *Leben mit dem Stern*. Přeložili Gustav Just, Bettina Kaibach, komentoval Urs Heftrich, 2000.
- Milada Součková: *Der unbekannte Mensch*. Přeložil Reinhard Fischer, komentoval Peter Demetz, Kristián Suda, 1999.
- Karel Čapek: *Hordubal, Der Meteor, Ein gewöhnliches Leben. Romantrilogie*. Přeložil Eckhard Thiele, komentoval Eckhard Thiele, Arthur Miller, 1999.
- Jaroslav Durych: *Gottes Regenbogen*. Přeložili Jan Patočka, Frank Boldt, komentovali Eckhard Thiele, Jan Patočka, 1999.
- Jaroslav Hašek: *Der Urschwejk und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Rußland*. Přeložila Grete Reiner, komentovali Hans-Dieter Zimmermann, Karel Kosík, 1999.

Transfer orálnosti ve frankofonních literaturách

Veronika Černíková



Zaznamenávání a předávání orální tradice je pro mnoho frankofonních literatur otázkou ne-li klíčovou, pak alespoň velmi palčivou. Jedná se konkrétně o oblasti jižní frankofonie, tedy o bývalé kolonie, kterým byla francouzština vnucena v období kolonizace: subsaharská Afrika, Antily, v menší míře Maghreb. Specifickou roli orálnost sehrála i v procesu identitárního vymezování Quebecu, který sice náleží k severní frankofonii západních civilizací, nicméně otázka kolonizace a jistě vnucování francouzštiny zde rovněž rezonují.

Protože spolu s lidovými vypravěči postupně vymírá tradiční kultura, přicházejí spisovatelé se snahou o její zaznamenání. Naráží však na zásadní problém. Jak zachovat rysy orálnosti v psaném textu? Ústní tradice je kromě toho úzce spjata s mateřským jazykem, zatímco psaný projev je vyhrazený francouzštině. Jak tedy převést příběhy vyprávěné v jazyce mateřském do jazyka, který je často vnímán jako „macešský“? Francouzský jazyk, prvotní jednotící koncept frankofonie, se tak stává mnohdy proti vůli autorů výsadním nástrojem transferu orálnosti, který v sobě nese dvojí změnu pole: od ústního k psanému a z jazyka mateřského do cizího.

Abychom mohli odvyprávět příběh tohoto dvojího transferu, pokusíme se nejprve obě pole zmapovat. Následně se podíváme, jak si s nelehkým úkolem poradili frankofonní autoři v dílech, která jsou po roce 1989 zpřístupněna českému čtenáři. Tím se ovšem otevírá problém třetí: překladatelé musí zprostředkovat nejen svět, který autoři ve svých dílech budují, ale i zaznamenat příběh dvojího transferu a zachovat tak stopy, které tito „zapisovači slov“ nesmazatelně otiskli do svých vyprávění.

Příběhy jazyků: mezi mateřštinou a maceštinou

Jazyk stojí v samotném jádru myšlenky frankofonie. Otcem konceptu se stal v 80. letech 19. století Onésime Reclus, francouzský zeměpisec a zastánce koloniální expanze. Dlouho před tím, než se ustanovila Frankofonie jako politický koncept,¹ označoval výraz frankofonie území, kde je používána francouzština. Slovníky ostatně dodnes frankofonii definují jako francouzsky hovořící populaci, popřípadě soubor všech zemí, kde se hovoří francouzsky.

Rozmanitosti takto definovaného prostoru odpovídá rozmanitá jazyková realita. V severní frankofonii, do které spadají západní civilizace, se francouzština rozvíjela svobodně, a to dokonce i v případě kolonií jako je Kanada. Naopak oblastem jižní koloniální a postkoloniální frankofonie byla francouzština vnucena evropským imperialismem. Vztah k jazyku se tudíž proměňuje dle území, neboť je dán různým historickým kontextem.

Jazykové vědomí autorů je navíc vyostřováno interakcí mezi jazyky a kulturami, nebo dokonce jejich násilnou konfrontací. Francouzština, jakožto jazyk používaný k písemnému projevu, bývá považována za vyšší, společensky hodnotnější. Naopak mateřský jazyk, užívaný často výhradně v ústním projevu, bývá pokládán za nižší, méně hodnotný, lidový. Dominique Combe zdůrazňuje, že ponecháváš jsou jazykům přiřčeny různé hodnoty a jejich vztah je takto hierarchizován, nelze hovořit o plné bilingvnosti autorů. „Ve většině případů se ve skutečnosti za bilingvností skrývá diglosie“ (Combe 2010, s. 90). Édouard Glissant pak diglosii definuje geopoliticky jako „dominanci jednoho jazyka nad jiným či jinými v rámci jednoho regionu“ (Glissant 1996, s. 132). Ve slavné studii „Portrét kolonizovaného“ (Portrait du colonisé) z roku 1957 Albert Memmi tuto dominanci označuje za koloniální bilingvismus, respektive dualismus, který je strůjcem „lingvistického dramatu“ (Memmi 1973, s. 125). Kolonizovaný ovládá dva jazyky, které náleží dvěma světům ve vzájemném konfliktu. Jazyk kolonizátorů je jazykem učitelů, úředníků, veřejných nápisů i stvrzenek. Pokud by kolonizovaný měl k dispozici pouze rodný jazyk, byl by cizincem ve své vlastní zemi. Stává

¹ Po zániku francouzského koloniálního impéria v 60. letech 20. století Francie až na výjimky (Alžírsko, Vietnam, Guinea) zůstává přítomna prostřednictvím svého kapitálu, ekonomických zájmů, funkcionářů, učitelů a zejména prostřednictvím jazyka. Pod názvem Organisation internationale de la Francophonie (OIF) proto vzniká politický koncept Frankofonie, který se s jazykově vymezenou frankofonií zcela nepřekrývá. V Alžírsku je i nadále francouzština používaným jazykem, i když Alžírsko není členem OIF, a není tudíž součástí Frankofonie. Naopak v Egyptě francouzštinu ovládá jen elita, přesto Egypt hraje důležitou roli v OIF.

se tedy bilingvním proti své vůli. Kolonizovaným je navíc introjиковáno opovržení rodným jazykem, který začnou nenávidět stejně jako jazyk svých pánů. Necítí se uvolněně ani v jednom, a tudíž ani jeden z nich plně neovládají. Jacques Derrida, který se narodil v židovské rodině v Alžíru, si ve statí „Jednojazyčnost druhého“ (Le monolinguisme de l'autre) z roku 1996 stěžuje, že jej koloniální odcizení připravilo o možnost mít jediný jazyk a vrhlo jej do mnohojazyčné „přízračnosti“ (Derrida 1996, s. 71). Martinický psychiatr a spisovatel Frantz Fanon pak poukazuje na skutečnost, že dvojí kultura přináší psychické problémy, zejména komplex méněcennosti. V eseji „Černá kůže, bílé masky“ (Peau noir, masques blancs, česky vyšlo roku 2011 ve sborníku *Postkoloniální myšlení I* v překladu Ireny Kozelské) z roku 1952 fantazíruje o touze po „zbělání“, které by Antilanům umožnilo splynout s bělochy barvou pleti i jazykem.

Ve statí „Poetika postkoloniálního románu“ (Poétique du roman postcolonial) Yves Clavaron upozorňuje na další problém, kterému čelí frankofonní mluvčí. V současné době se díky globalizaci i ve frankofonních oblastech rozšiřuje angličtina a zároveň na důležitosti nabývá nepřeborné množství dosud utlačovaných lokálních jazyků. I když je francouzština v některých oblastech stále oficiálním jazykem, její statut je často nejistý. „Francouzština je tak zjevně jazykem ohroženým“ (Clavaron 2011, s. 25). Nejen nemožnost identifikovat se s jedním jazykem, ale i druhořadá pozice frankofonních mluvčích se stávají zdrojem nejistoty a úzkosti, z nichž pramení jazyková nejistota, o které podrobněji pojednává Jean-Marie Klinkenberg ve studii „Jazyková nejistota a literární tvorba: problém jazyka psaní ve frankofonních literaturách“ (Insécurité linguistique et production littéraire: le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones) z roku 1993 a kterou Lise Gauvin o něco později označuje jako jazykové „nadvědomí“ („surconscience linguistique“). Gauvin pojem vysvětluje jako zvýšenou citlivost k problematice jazyků a spojuje jej s vyhoceným, leč plodným stavem nepohodlí v jazyce (Gauvin 2004, s. 256). Pro spisovatele z kultur s jazykovým nadvědomím není nic samozřejmostí, musí jazyk neustále (znovu) dobývat (Gauvin 2000, s. 11).

Ačkoliv řada frankofonních spisovatelů hovoří dvěma jazyky, literární jazyk si volí zpravidla jen jeden. Zřídka se vyskytne spisovatel, který plynule a vyrovnaně přechází z jednoho jazyka do druhého. V Maghrebu, na Blízkém východě, v subsaharské Africe i v Karibiku je sice francouzština pro většinu frankofonních autorů literárním jazykem, podléhá však působení mateřštiny, čímž dochází k hybridizaci, míšení, „podomodorštění“. Například současnou antilskou literaturu charakterizuje vzdalování se od francouzského jazyka pod vlivem kreolštiny a reinterpretace vztahů mezi orálností a psaním.

Ostatně vztah k jazyku a orální tradice jsou hlavními pilíři kreolské identity. Ten první je dán pohnutou historií, která byla v karibské oblasti psána krví. Genocidu

původní indiánské populace následovala násilná deportace milionů Afričanů, kteří byli vyrváni své rodné zemi a prodáni do otroctví jako movitý majetek. Kreolská identita je tak na jedné straně poznamenána kolonizací a otrokářstvím, na straně druhé revoltou, ať už individuální (emblematická je zde postava uprchlého otroka) či kolektivní (opakované snahy o dosažení nezávislosti, kterou se podařilo získat pouze na Haiti). Po tři staletí antilská otrokářská společnost stavěla černošskou většinu proti privilegované menšině. Zatímco té druhé bylo umožněno osvojit si francouzštinu, jazyk úřadů i kultury, zotročená populace se nesměla vzdělávat a používala výhradně mluvenou kreolštinu.

Ještě v 50. letech 20. století byla kreolština vnímána jako nářečí, nikoliv samostatný jazyk, ačkoliv jí v karibské oblasti mluví miliony lidí. Frantz Fanon popisuje, jak se v té době martinické děti učily ve škole kreolštinou opovrhovat (Fanon 1971, s. 15). Aimé Césaire navíc poukazuje na další problém spojovaný v té době s kreolštinou. Bylo běžným zvykem kreolštinu zapisovat v souladu s pravidly francouzského jazyka. Jenže kreolštině psané po francouzsku nikdo neporozumí, dokud ji nepřečte nahlas. Proto Césaire odmítal psát kreolsky, což mu bylo později vyčítáno.

Kreolská kultura je v Antilách rehabilitována teprve v 80. letech minulého století díky konceptu antilství Édouarda Glissanta. Na něj následně navazují Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau a Raphaël Confiant s konceptem kreolství. V manifestu *Chvála kreolství* (L'éloge de la créolité) z roku 1989 se snaží očistit Césairův vztah ke kreolštině. Poukazují na to, že Césaire není proti kreolštině („anticréole“), ale že ji předjímá („anté-créole“), protože právě jeho slavné hnutí černošství („négritude“) otevřelo antilství cestu (Bernabé – Chamoiseau – Confiant 1989).

Glissant i v jiných textech zdůrazňuje, že základním principem antilství je bohatost rovnocenných kultur a jazyků, z níž vyplývá míšení, různorodost a jistá barokní složitost. Mnohojazyčnost ale z antilských spisovatelů nečiní polygloty, jedná se spíše o vědomí jazykové mnohosti: „Víme, že píšeme za přítomnosti všech jazyků světa, ačkoliv žádný z nich neovládáme. [...] To znamená, že v současném kontextu literatur a vztahu poetiky ke světu-chaosu, nemohu již psát jednojazyčným způsobem“ (Glissant 1996, s. 112). Spisovatel musí této mnohosti zůstat otevřený a zahrnout ji do svého díla, byť by sám ovládal pouze jazyk jediný.

Stejně tak i autoři manifestu *Chvála kreolství* nabádají kreolské spisovatele, aby se vymanili ze zaběhlého přístupu k jazykům a aby se z mnohojazyčnosti pokusili vystavět jazyk literární. Kreolštinu vnímají jako nositelku kreolského já, jeho kolektivního nevědomí i jeho lidové podstaty. Nedostatek jejího uznání označují za kulturní amputaci, z níž obviňují matky, které ji přestali předávat svým dětem, a učitele, kteří se stali otrokáři uměleckého vzednutí. Podle nich je kreolštinu třeba znovu prozkoumat, a tím se znovu ponořit do kreolství. Zároveň připomínají,

že historie obdařila kreolské oblasti druhým jazykem, který byl dlouho jazykem utlačovatelů a který musela utlačovaná většina postupně dobýt a přivlastnit si jej: byl rozšířen význam některých slov, pozměněn význam jiných, obohacena syntax i lexikum, mnoho jinak ztracených slov bylo zachováno. Francouzština by neměla být uctívána, jak se tomu dělo od zrušení otroctví, neměla by ale být ani potlačována. *Chvála kreolství* nabádá k tomu, aby francouzsky psaná kreolská literatura prozkoumala a rehabilitovala estetiku kreolštiny a ukončila tak vynucenou nadvládu francouzštiny v psaném projevu. Výsledkem by neměla být pokreolštěná francouzština ani pofrancouzštěná kreolština, ale znovunalezený jazyk, který by se stal lékem na letité podrobení předků. Ten by mohl být odpovědí na palčivou otázku, kterou si klade Patrick Chamoiseau: „Jak psát, když se tvá představivost od rána do večera napájí obrazy, myšlenkami a hodnotami, které ti nepatří? [...] Jak psát podrobený?“ (Chamoiseau 1997, s. 17)

Zejména díky románům Patricka Chamoiseau a Raphaëla Confianta dnes již kreolství nikdo nezpochybňuje, ačkoliv jejich snaha vybudovat literární jazyk z kreolštiny samotné skončila nezdarem, neboť se potvrdily obavy Aimé Césaire. Ostatně v dnešní době se již debaty vedou spíše na úrovni kreolské kultury než jazyka.

Velmi podobná situace jako v Antilách panuje i v subsaharské Africe. Africké národní jazyky jsou vyhrazeny každodenní mluvě, francouzština psanému projevu. Zejména ve městech sice francouzština existuje i jako lidový jazyk, ve své podomorodštěné podobě, národní jazyky se ale v psané formě nepoužívají prakticky vůbec. Státní hranice, vymezené za časů koloniálních, nerespektují hranice etnické, a tudíž ani lingvistické. V jednom subsaharském státě se proto mluví řadou afrických jazyků, tentýž jazyk je pak praktikován v několika státech sousedních. Přístup k literatuře navíc komplikuje nedostatečná síť nakladatelství a horentní cena jedné knihy, která se mnohdy vyšplhá do výše jedné čtvrtiny měsíčního platu učitele.

Není proto divu, že řada spisovatelů si volí za literární jazyk francouzštinu, ačkoliv se svou volbou nejsou ztotožnění. Francouzština je totiž vnímána jako produkt koloniálního školství, zaváděného se zrušením otroctví v polovině 19. století. Pod pohružkou přidělení „symbolu hanby“ bylo dětem ve škole zakazováno mluvit mateřskou řečí. O této ponižující praxi píše ve svých románech Jean-Marie Adiaffi a Bernard Dadié z Pobřeží slonoviny. Svou zkušenost popisuje i přední konžský spisovatel Sony Labou Tansi:

Já, který jsem neuměl ani slovo francouzsky, jsem tam našel nového přítele, „symbol“. Dětem, které mluvily rodným jazykem nebo které dělaly ve francouzštině chyby, byla za trest pověšena na krk krabice s „hovnem“. Musely si

ji nechat, dokud si ji nezasloužil někdo jiný. Já jsem byl specialistou na tento „symbol“, jeho oblíbeným terčem, ačkoliv jsem se pokoušel co nejvíce mlčet. Trávil jsem mnoho času na záchodech, protože alespoň tam mě nechávali na pokoji... Navzdory všemu jsem se ale postupně francouzsky naučil. (Devésa 1996, s. 61)

Na paradoxní situaci černošských básníků poukazuje Jean-Paul Sartre v předmluvě k *Antologii nové, francouzsky psané černošské a malgašské poezie* (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, 1948) Léopolda Ségara Senghora: „Černoši nemají společný jazyk, neboť byli rozvezeni do všech koutů světa. Aby mohli vyzývat utlačované ke sjednocení, musí se uchýlit ke slovům utlačovatelů“ (Sartre 1992, s. IX a XVIII). Básník francouzsky prohlašuje, že se francouzské kultury vzdává, a přitom si osvojuje nepřítelův nástroj myšlení.

Opakovaně se k problematice volby jazyka psaní vyjadřuje i Ahmadou Kourouma, přední africký spisovatel z Pobřeží slonoviny. Vadí mu psát romány francouzsky, protože francouzština nedá vyniknout mentalitě postav. Programově se distancuje od „učitelské literatury“ předešlé generace autorů, kteří prošli klasickým vzděláním a kteří píšou bezchybnou francouzštinou. Jakožto vystudovaný matematik na rozdíl od nich nemá k francouzštině respekt, což mu umožní jít vlastní cestou. V románu *Slunce nezávislostí* (Les soleils des indépendences) z roku 1968 se jako první ze subsaharských autorů odváží francouzštinu „poafričit“, když ji smísí se svým rodným jazykem malinké. Výsledkem je nesmírně originální jazyk, který přejímá z malinké strukturu jazyka, výrazy, přísloví a rčení, napodobuje jeho orální rozměr a zohledňuje způsob, jakým mysl malinké nahlíží na životní zkušenost. Tento postup se promítá již do samotného názvu díla: „soleil“ je totiž překladem slova „télé“, které v jazyce malinké znamená nejen „slunce“, ale také „den“, „éra“ či „období“. A právě období dosahování afrických nezávislostí je román věnován. Vždyť slunce nepřináší jen naději, umí i spálit na úhor. Kouroumovým cílem není překlad africké zkušenosti do francouzštiny, ale její komplexní transpozice.

Opačným směrem se rozhodne vydat senegalský spisovatel Boubacar Boris Diop. Ačkoliv svá první díla píše francouzsky, po návštěvě Rwandy se rozhodne napsat v rodném jazyce román *Doomi golo* (2003), který je zároveň prvním románem napsaným v jazyce wolof. Volba psát mateřským jazykem mu umožňuje proniknout hlouběji k africkým kulturám a jejich kořenům. Uvědomění, jakou roli sehrály západní mocnosti ve rwandské genocidě, mu po několik let brání přeložit jej do francouzštiny či jiného světového jazyka, a to i za cenu nulového čtenářského ohlasu.

Podobně jako v Antilách i v Maghrebu je mnohojazyčnost přímo spojena s kolonizačními vlnami, které zde probíhaly již od antiky. Původně berberskému

Alžírsku a Tunisku tak byly postupně vnuceny féničtina, latina, arabština, židovská španělština, turečtina a francouzština, které se staly součástí národního dědictví. Jediným striktně domorodým jazykem je tedy berberština.

Jazyková situace frankofonních arabů je ale o něco více složitá než situace frankofonních kreolů. Doma totiž hovoří arabským dialektem, zatímco ve škole se vyučuje arabština literární neboli klasická, která je jazykem Koránu a jakožto taková je určená k četbě a psaní. V některých regionech Maghrebu je mezi nimi rozdíl natolik velký, že se jedná téměř o dva odlišné jazyky. K této nelehké situaci se vyjadřuje mimo jiné alžírský spisovatel Kateb Yacine. Klasická arabština je pro něj nejen cizím jazykem, stejně jako francouzština, ale i jazykem náboženství a moci, podobně jako latina. Snaží se proto rehabilitovat svůj rodný arabský dialekt, v němž píše a inscenuje divadelní hry, čímž prolamuje dosavadní tabu. Psát dialektem je totiž nejen hanebné, ale dokonce bezbožné. Yacine sice kritizuje užití slova „frankofonie“ v alžírském kontextu, ale nepřestává bojovat za různorodost jazyků a za uznání francouzštiny a kabylištiny (dialekt berberštiny) jako alžírských jazyků vedle arabštiny. Kritizuje rovněž mýtus arabského Maghrebu a připomíná, že Maghrebisové jsou především Afričany.

Různý historický kontext a různá politická situace v jednotlivých zemích Maghrebu různým způsobem ovlivnily vztah k francouzskému jazyku. Alžírsko bylo, podobně jako Korsika, považováno za nedílnou součást Francouzské republiky. Podobně jako v subsaharských afrických frankofonních koloniích i v Alžírsku francouzské školy připravily první generaci spisovatelů z 50. let 20. století o mateřský jazyk. Jeho užívání je omezeno na každodenní život, ale psát musí francouzsky. Francouzština tak pro ně není volbou, vyplývá z historického kontextu, který přinesl násilné vytržení z mateřského jazyka. Na konci románu *Hvězdnatý polygon* (Polygone étoilé) z roku 1966 Kateb Yacine hovoří o druhém přetržení pupeční šňůry, když otec hrdinu odešle do francouzské školy, aby zvýšil jeho šance na úspěch. Leïla Sebbar v tomto kontextu hovoří o vyvlastnění. V autobiografické knize *Nehovořím jazykem svého otce* (Je ne parle pas la langue de mon père) z roku 2003 popisuje tragické zpřetrhání vazeb s rodinným prostředím. Její otec vyučuje francouzštinu. Jí však tento jazyk již nepatří, patří Derri-dovi a jemu podobným.

Kateb Yacine, Mohammed Dib, Mouloun Feraoun a celá první generace alžírských spisovatelů z doby boje za nezávislost paradoxně publikuje ve francouzštině pro francouzské publikum u pařížských vydavatelů. Kateb Yacine to vysvětluje následovně: „Píši francouzsky, abych řekl Francouzům, že nejsem francouzský“ (Yacine 1994, s. 56). Tito autoři si kladou otázku, jak být zároveň arabským a francouzsky píšícím spisovatelem, nebo dokonce jak být arabským spisovatelem navzdory francouzskému jazyku. Pro řadu z nich psát francouzsky

znamená zradit svou vlastní kulturu. I proto ve svých dílech odsuzují útlak alžírského lidu a domáhají se politické a kulturní svobody. Francouzský jazyk se tak stává nástrojem osvobození, pomáhá narušit obraz prefabrikovaný kolonizátory a nahrazuje jej obrazem odpovídajícím alžírskému nahlížení společnosti, která je založená na tisíciletém míšení. V románu *Nedžma* (Nedjma, roku 1982 vyšlo slovensky pod názvem *Vábna Nedžma* v překladu Eleny Krššákové) z roku 1956 Yacine vloží do úst postavy otce nezapomenutelné „francouzština je naší válečnou kořistí“.

Kvůli násilné dekolonizaci je pozice francouzštiny v Alžírsku dodnes velmi komplikovaná. Po dosažení nezávislosti Fronta národního osvobození (FLN) v Alžírsku zahájila masivní poarabštění celé země. Úplné vymýcení berberštiny a francouzštiny se ale nezdařilo a populace klasickou arabštinu, *de facto* mrtvý jazyk, stále ovládá dost špatně. Téma vztahu k jazyku zůstává dodnes aktuální.

U francouzsky psaných děl je oslava rodného jazyka téměř povinnou záležitostí, jakož i ospravedlnění volby jazyka francouzského. Assia Djebar, první muslimka zvolená členkou Francouzské akademie, se svému vztahu k jazyku podrobně věnuje v románu *Láska a tanec smrti* (*L'amour, la fantasia*, roku 1989 vyšlo slovensky v překladu Eleny Krššákové) z roku 1985: „Francouzština je mi macešským jazykem. Jaký je můj zmizelý mateřský jazyk, který mě opustil na chodníku a skryl se mi? [...] Pod tíhou tabu, která v sobě nosím jako dědictví, jsem znenáhla zrazena arabskými milostnými písněmi“ (Djebar 1995, s. 298). Komplikovanému vztahu ke svým jazykům Djebar věnuje roku 2003 román *Zmizení francouzského jazyka* (*La disparition de la langue française*), jehož hrdina se po dvaceti letech ve Francii vrací do Alžírska. Zde se noří do vzpomínek a znovu objevuje arabštinu, která je pro něj jazykem lásky, ačkoliv francouzština zůstává stále přítomna jako jazyk humanismu a politické tolerance.

Jean-Louis Joubert ilustruje posun vztahu alžírské literatury k jazyku na vývoji díla Rachida Boudjedry. „Od agresivního zacházení s francouzštinou, kterou protkává citáty v arabštině, se přesouvá k arabštině jako hlavnímu jazyku svých děl“ (Joubert 1986, s. 197).

V Maroku je situace jiná než v Alžírsku. Maroko nebylo nikdy nedílnou součástí Francie, ale jejím protektorátem, jehož dekolonizace proběhla hladce. Francie se nepokoušela vymazat marockou kulturu a tradiční arabské vzdělání nebylo narušeno. Naopak arabsky psaná literatura je v Maroku přísně kontrolována cenzurou. Někteří autoři raději publikují francouzsky, i když i romány ve francouzštině někdy přes cenzuru neprojdou.

Zejména pro první generaci marockých autorů z 50. let minulého století francouzština symbolizuje svobodu, kterou se staví proti náboženským, politickým, společenským a mravním zákazům. Laické kořeny i pokrokové hodnoty jí dovolují

vyslovit i to, co arabština, svatý jazyk islámu, nemůže. Abdellatif Laâbi říká, že „francouzština umožňuje očistit jazyk od teologických nánosů, zvednout závoru nedotknutelných tabu, bez přestání tvořit a tvořit a vypovědět svět, ve kterém žijeme“ (Laâbi 1985, s. 64). Driss Chraïbi pak v románu *Minulý čas* (Passé simple) z roku 1954 cílí na pokrytectví tradičních hodnot, aby si vyřídil účty s patriarchálním systémem. V románu *Tetovaná paměť* (La mémoire tatouée) z roku 1971 Abdelkébir Khatibi odmítá obracet svůj hněv proti kolonizátorovi a znetvořit jeho jazyk. Svou existenci sice obětoval francouzštině, je to ale oběť krásnému jazyku, který miluje. V Maroku jazyk není ani tak nástrojem kolonizace, jako emancipace a dekolonizace. Ostatně frankofonní literatura se zde plně rozvíjí v 60. letech 20. století, tedy až po zániku protektorátu.

V Tunisku je situace opět odlišná. Školství za protektorátu respektovalo výuku v arabštině, k níž přibyla možnost bilingvního vzdělání. Na rozdíl od Maroka zde proběhla obroda arabské literatury. Ta zde tedy vzkvétá jak před dosažením nezávislosti, tak i po ní. Naopak francouzsky psaná literatura je marginální, protože rozhodnutí psát francouzsky je za protektorátu vnímáno jako dobrovolné distancování od krajanů. Jediným významným tuniským frankofonním autorem po dlouhá léta zůstává Albert Memmi, paradoxně autor dosti militantní stati „Portrét kolonizovaného“.

Teprve v 60. letech 20. století dochází v Tunisku k rozvoji francouzsky psané literatury. Pro její autory je totiž volba francouzštiny mnohem méně ideologickou záležitostí než před dosažením nezávislosti. Souvisí to rovněž se zavedením dvojazyčného vzdělání od základní školy, která vychovává francouzsky píšícím autorům publikum. Autoři navíc mohou svá díla vydávat i u místních vydavatelů, i když řada z nich stále upřednostňuje vydavatele zahraniční.

Ještě méně vyhrocená je situace v zemích Mašreku (Libanon, Sýrie, Egypt), kde dialektický rozkol není vůbec aktuální. Autoři nemají potřebu se proti francouzštině obracet, neboť nikdy nebyla skutečnou rivalitou arabštiny, ale spíše alternativním jazykem. Francouzština funguje v tomto prostředí spíše jako druhá, adoptovaná matka, která se s mateřským jazykem nevyklučuje. Je to spojeno se skutečností, že Francie tato území *stricto sensu* nekolonizovala.

I zde nicméně frankofonní autoři volí mezi arabským nářečím, používaným v každodenním životě, a francouzštinou, jež je jazykem literatury. Tito autoři totiž často mají francouzské školy a literární arabštinu neovládají dostatečně. Francouzština je zde navíc zasazena do mnohojazyčného kontextu (arabština, turečtina, řečtina, arménština, hebrejština, angličtina, italština). Volba psát francouzsky zůstává svobodnou volbou, která není následkem koloniálního dědictví, ale spíše milostným vztahem. Přijmout jazyk druhého neznamená vzdát se arabsko-muslimské identity, ale obohatit se o dialog kultur vedený

mezi Východem a Západem. Stejně jako v jiných frankofonních oblastech i zde francouzština rezonuje ozvěnou arabských dialektů: i zde autoři píší arabsky ve francouzštině, jak to dokládá svým dílem například přední libanonský spisovatel Amin Maalouf.

V kanadské provincii Quebec není jazyková situace o nic méně komplikovaná než v Antilách či Maghrebu. Quebec byl opakovaně kolonizován, a to nejprve Francouzi, následně Angličany a nakonec anglofonními Kanaďany. V pozici kolonizovaných se tudíž ocitají nejen původní národy (američtí indiáni a Inuité), ale i potomci prvních kolonizátorů, tedy představitelé bílé západní kultury.

Gaston Miron, přední quebecký básník a intelektuál z období Klidné revoluce, označuje situaci frankofonních mluvčích v Quebecu jako diglosii stavící proti sobě francouzštinu a quebečtinu. Ta vychází z pařížské francouzštiny 17. století, ovlivněné na jedné straně francouzštinou střední a západní Francie a na straně druhé angličtinou. Francouzština v Quebecu funguje jako druhý jazyk, vyučovaný na školách a spojovaný s akademickým a snobským prostředím. Fernand Ouellette trefně vystihuje situaci quebeckých frankofonů: „Jakmile jsem začal psát, uvědomil jsem si, že jsem barbar, tedy cizinec, dle etymologického významu slova. Mým rodným jazykem nebyla francouzština, ale fran- gličtina. Francouzštinu jsem se musel naučit téměř jako by šlo o cizí jazyk“ (Ouellette 1964, s. 91).

Další quebecká diglosie existuje mezi francouzštinou, respektive quebečtinou a kanadskou angličtinou. Do přijetí Charty francouzského jazyka (Loi 101) roku 1977 si anglofonní, ekonomicky silnější menšina jazykově podrobuje většinu. Frankofonní Quebečané se ocitají v situaci koloniální závislosti, čímž jsou nuceni k asimilaci. Stejně jako v Africe a Antilách i quebečtí spisovatelé pociťují jazykové odcizení. Quebečtí levicoví intelektuálové kolem revue *Parti pris* se tak definují jako kolonizovaní a hlásí se k odkazu Frantze Fanona, Aimé Césaire a Alberta Memmiho. Svědčí o tom například esej *Bílí černoši z Ameriky* (*Nègres blancs d'Amérique*), kterou Pierre Vallières vydal roku 1967. Za Klidné revoluce 60. a 70. let 20. století je navíc quebecká francouzština přirovnávána k afroamerické „black english“. Toto téma velmi emotivně uchopila Michèle Lalonde ve své básni „Speak White“ z roku 1968. Autorka zde ukazuje, jak se jazyk stává výrazem vztahu dominance. Frankofonní dělníci z montrealského východního předměstí, kteří mluví „černě“, jsou vyzýváni svými zaměstnavateli, bohatými anglofonními továrníky ze čtvrti Westmount, aby mluvili anglicky: „speak white!“. Jacques Godbout ve svém románu *Nazdar, Galarneau!* (*Salut Galarneau!*) z roku 1967 ilustruje, nakolik se Quebečan cítí být svou povahou schizofrenní. Jeho jedinou šancí je přijmout své duševní odcizení jako neměnný fakt a vypsát se z něj.

V 60. a 70. letech se stal předmětem literárního, ideologického a identitárního boje joul [žual].² Tento sociolekt montrealského předměstí získal své jméno dle místní výslovnosti slova cheval [šəval], tedy kůň. Jacques Godbout jej označuje jako franglickou kreolštinu, protože stejně jako v kreolštině je proměna fonetiky francouzského jazyka při kontaktu s angličtinou natolik významná, že lze hovořit o specifickém jazyku, který se nestal samostatným jazykem jen proto, že je příliš lokální. Joul se stává výrazem odcizení Quebečanů, kteří jsou utlačováni anglofony a opovrhováni Francouzi. Proto se řada spisovatelů rozhodne z joulu vytvořit literární jazyk, který by se mohl stát nositelem národní identity. Joualem napíše své romány Jacques Renaud a Victor-Lévy Beaulieu, zpívá v něm Robert Charlebois, své románové postavy jím nechají promlouvat Michel Tremblay a Gérard Bessette. Klíčový skandál způsobí premiéra Trembleyho *Švagřiček* (Les Belles-Soeurs, 1968, česky vyšlo roku 1980 v překladu Julka Neumann). Napsat dialogy v joulu pro Tremblayho znamená dekolonizovat se, distancovat se od Francie a odmítnout anglosaský útlak. Joulisující psaní nechce být realistickým koloritem, je nedílně spojeno s vymezením quebecké identity.

Všichni autoři se však s identitární rolí joulu neztotožňují. Lise Gauvin ukazuje, že snaha o vytvoření mýtu „vlastního jazyka“ v Quebecu vzniká již v 19. století, od dob Octava Crémazie. Otázkou pro ni je, jak vytvořit svébytný jazyk, jak poquebečtit, podomorodštit francouzštinu, a přitom se nepřipravit o univerzální jazyk umožňující komunikaci se světem. S vlastní koncepcí přichází Jacques Godbout. Gaston Miron si pak usurpuje právo psát svobodným jazykem, aniž by se distancoval od boje za quebeckou národní identitu. Po dvou neúspěšných referendech o nezávislost Quebecu přestala být otázka joulu klíčovou a z Montrealu se v důsledku řady emigračních vln stala kosmopolitní metropole.

Ve všech zmíněných frankofonních oblastech hraje vztah k jazyku klíčovou úlohu a spolupodílí se na utváření národní identity. V Antilách, subsaharské Africe, Alžírsku a Quebecu existuje dialektický rozkol mezi francouzštinou a mateřským jazykem. Francouzština je zde vyhrazena psanému projevu, je jazykem úřadů i literatury, je produktem koloniálního školství (s výjimkou Antil, kde byla výuka francouzštiny kolonizované většině odepřena). Je jazykem privilegované menšiny (vyjma Quebecu, kde je sice vnímána jako jazyk akademický a snobský, privilegovaná menšina však hovoří a píše anglicky) a sama o sobě je jazykem privilegovaným. Francouzštinu zde autoři vnímají jako jazyk cizí. Je pro ně nástrojem kolonizace, vnucené asimilace, jazykem macešským. Spisovatelé hledají způsob, jak

² Český čtenář se může více o problematice joulu a o jazykové situaci v Quebecu dozvědět v obsáhlých *Dějínách francouzsko-kanadské a quebecké literatury* Petra Kylouška.

psát takovýmto jazykem. Vyzývají k odmítnutí poklidné asimilace. Rozhodnou se francouzštinu dobýt, přivlastnit si ji, učinit z ní válečnou kořist, obrátit ji proti kolonizátorům a přetvořit ji v nástroj dekolonizace. Východiskem se proto stává její mnohdy násilné podomodorštění: pokreolštění, poafričtění, poarabštění či poquebečtění. Jinou cestou je tvorba vlastního literárního jazyka. Autoři *Chvály kreolství* se neúspěšně pokusí o vytvoření literární kreolštiny. Quebečtí intelektuálové z okruhu *Parti pris* na literární jazyk povyšují sociolekt joual, který je ostatně někdy označován jako franglická kreolština. Kateb Yacine se odváží psát arabským dialektem. Všechny tyto svébytné literární jazyky charakterizuje jejich principiálně orální charakter a všechny nakonec narazí na nedostatek univerzálnosti.

V Maroku a Tunisku je dialektický rozkol mezi jazyky o něco méně výrazný. Francouzština je zde o poznání méně konotovaná jako jazyk kolonizátorů a nástroj kolonizace. Do popředí vystupují jiné hodnoty: laickost, svoboda, humanismus a pokrok. Konkrétně v Maroku se francouzština stává nástrojem emancipace, který autorům umožňuje uniknout před náboženskou, politickou, společenskou a mravní cenzurou. V Mašreku je francouzština alternativním jazykem k arabštině a ze své pozice přispívá k dialogu kultur. Autoři se k ní vztahují buď jako k adoptivní matce nebo je k ní pojí vztah milostný.

Příběhy slov: od orálnosti a oralitury k orální literatuře

Již bylo zmíněno, že v oblastech jižní frankofonie je francouzština jazykem literatury a písemného projevu obecně, zatímco mateřské jazyky a dialekty jsou úzce spjaty s ústním projevem každodenního života. Kreolština v písemné podobě prakticky neexistuje, africké dialekty v době před kolonizací rovněž ne a psát arabskými dialekty je považováno za bezbožný akt. V období francouzské kolonizace je ve školách vyučována francouzština, popřípadě klasická arabština. I v Quebecu spisovatelé nejprve píší francouzsky, zatímco doma hovoří quebecky. Teprve nezávislost států v subsaharské Africe a v Maghrebu a marné snahy o její dosažení v Antilách a Quebecu (období Klidné revoluce) přinášejí touhu spisovatelů propojit dosud nepropojitelné: nejprve převést orálnost do francouzštiny a následně otevřít národní, mateřské jazyky literatuře.

Zde je třeba odlišit orálnost jako ústní projev od orální tradice či literatury. Na potřebu rozlišit tyto dvě skutečnosti upozorňují mimo jiné Gaston Miron, Henri Meschonnic či Christiane Ndiaye. V *Úvodu do frankofonních literatur* (Introduction aux littératures francophones) Ndiaye první z nich označuje jako

falešnou či předstíranou orálnost, která imituje mluvený jazyk ve smyslu techniky psaní (Ndiaye 2004, s. 69). Pro ilustraci uvádí příklad francouzského spisovatele Louise-Ferdinanda Céline, který vypráví lidový příběh v jazyce lidu. Druhá z nich je nedílnou součástí kulturního dědictví a její jazyk se všednímu hovorovému jazyku nepodobá.

Orální tradice se v mnohém blíží literatuře, a proto byla běžně označována jako orální literatura: má řadu samostatných žánrů, které následují specifická žánrová pravidla. Avšak spojení orální literatura („littérature orale“) ve francouzštině klade důraz na literaturu, a tedy písemnou formu. Proto začali haitští kreolisté používat termín oralitura („oraliture“). Maxmilien Laroche uvádí, že tento neologismus poprvé použil Ernst Mirville v deníku *Le nouvelliste* roku 1974, aby vyřešil právě epistemologické problémy spojené s označením orální literatura (Laroche 1991, s. 15). Oralitura vznikla spojením výrazů „oralité“ a „littérature/écriture“, tedy orálnost a literatura/písmo. Umístění orálnosti na začátek slova má reflektovat skutečnost, že ústní předání je v této produkci klíčovým. V rozhovoru pro časopis *Conjonction* Mirville vysvětluje, že oralitura je „souhrn veškeré nepsané a orální produkce“ s uměleckými ambicemi (Dumas 1984, s. 162). Koncept oralitury se následně rozšířil i v kontextu Antil, kde jej adoptovali Patrick Chamoiseau a Raphaël Confiant. V anglofonní africké literatuře se ujal paralelní termín oratura (anglicky „orature“, vzniklé spojením „oral“ a „literature“), který vytvořil ugandský lingvista a literární teoretik Pio Zirimu počátkem 60. let minulého století. Ani on nebyl spojen s problematickým spojením orální literatura používaným pro ústní tradici.

V subsaharské Africe, Americe, a dokonce i Antilách existovala oralitura dlouho před příchodem francouzských kolonizátorů. Přítomnost západních kultur však na dlouhou dobu orální tradici v těchto oblastech umlčela. „Na africké i americké národy se tak trochu sneslo velké ticho,“ jak trefně poznamenává Patrick Chamoiseau ve videopřednášce „Oralitura“ („L’oraliture“) uskutečněné v rámci online kurzu „Světová literatura“ („Littérature mondiale“), který realizovala Ženevská univerzita. Místo orální tradice Západ nastolil nadvládu písma, tedy psané literatury. Od 19. století se nicméně objevuje potřeba zaznamenat mizející orální tradici původních národů. Jejimi nositeli jsou zprvu západní misionáři, etnologové, cestovatelé a úředníci, kteří sbírají, zapisují a překládají lidová vyprávění. Teprve ve chvíli národních vzednutí proti západnímu útlaku se v poetice oralitury zhlédnou i místní rebelové. Naleznou v ní výraz svého odporu proti kolonizátorům. Ke sběratelům se tentokrát přidávají i spisovatelé, kteří pro svá literární díla čerpají techniky v orální předkoloniální tradici. Napodobují strukturu příběhu, vypůjčují si symboliku a témata, vytváří stejné typy postav, oslovují publikum atp. Někteří z autorů navíc nalézají inspiraci v obou typech orálnosti, tedy nejen v orální tradici, ale i v jazyce každodenní mluvy. Výsledkem těchto

snah je nový literární útvar, který budeme v následujícím textu označovat termínem orální literatura. Spojení výrazů v této formě přestává být oxymóronem, naopak reflektuje vyvážené propojení orální tradice (oralitury) s literou.

V Antilách je oralitura dodnes privilegovanou formou kreolství. Ukrývá v sobě systém protihodnot, jakési pseudokultury zaměřené na odpor a přežití. Nositeli antilské oralitury byli od 17. století černošští vypravěči, kolem nichž se večer shromažďovali otroci, aby si při jejich vyprávěních odpočinuli od práce na plantážích. Vypravěči nebyli profesionály, přes den pracovali s ostatními na plantážích a své příběhy si do značné míry vymýšleli. Nejčastěji proto byli označováni výrazem „conteur“³. Protože vyprávění byla projevem odporu vůči otrokářskému útlačku, používají vypravěči nejednoznačný jazyk a sdělení kamuflují prostřednictvím citoslovců a onomatopoií, dialogů s obecnstvem, rychlým tempem a dlouhými humoristickými odbočkami.

Po úpadku plantážnictví se orální síla vyčerpala, neboť se v kontextu městské existence stala zbytečnou: již nemohla zvyšovat společenskou prestiž. Uznávána nadále byla pouze francouzskost, jazyková i hodnotová. A tak se orálnost začala přesouvat do oblasti kolektivního nevědomí, objevovala se již jen roztroušeně, získala především podobu folklorismu. Vypravěči přenechávají své místo spisovatelům, kteří postupně přejímají jejich literární autonomii. Vzniká tak hluboká propast mezi psaným projevem s univerzálně moderní ambicí a tradiční kreolskou orálností, v níž dřímá velká část kreolského bytí. Chybějící integrace orální tradice vede k odcizení.

O oralituru se znovu začne zajímat až epigonská komercializovaná kultura pro turisty, která se jen zřídka vymaňuje z folklorismu. Byli to však právě tito epigoni, kdo se nakonec zasloužil o přežití oralitury a její zachování pro následující generace autorů. Oralituru tak najdeme u Aimé Césaire, Édouarda Glissant či Frantze Fanona. Dosti překvapivě i básník Saint-John Perse do své poezie vnáší prvky oralitury, ačkoliv je potomkem bílých kolonizátorů.

Autoři *Chvály kreolství* následně přicházejí s novým pojetím orálnosti, který má mnoho společného s přístupem postmoderních autorů. Nabádají totiž tvůrce k odklonu od staromilského způsobu nostalgické stagnace. Návrat do minulosti je možný jen za účelem obnovení kulturní kontinuity, tolik důležité pro kolektivní identitu. Je však třeba zasadit kreolské vypravěčství do nové psané formy, umocnit orálnost silou současného psaní a zakomponovat kreolskou řeč do francouzského jazyka. Je třeba vyrobit skutečnou orální literaturu, která si nezadá s moderními texty a zároveň je zakotvená v tradičních konfiguracích kreolské

³ Objevují se i synonymické výrazy: „compose“ („ten, kdo skládá“ vyprávění), „tireur des contes“ („vykladač povídek“), „chanteur des carrefours“ („zpěvák z křižovatek“), „maître de la parole“ („mistr slova“).

orálnosti. Neměla by se nechat ovlivnit žádným kulturním dovozem a měla by být psána jazykem kreolských měst.

S kreolštinou se nicméně nastoluje problém transkripce orálního jazyka. Jakou abecedu použít pro fonetickou transkripci, která zjevně odkazuje na francouzský zápis? Césairem zmiňovaná náročnost četby takovýchto textů přináší další otázku: pro koho psát, když kreolští mluvčí v Antilách nečtou? Pokusy Raphaëla Confianta a dalších napsat román v kreolštině končí nezdarem. Patrick Chamoiseau přiznává, že psát francouzsky je radost, zatímco psát kreolsky je dřina. Jiná situace je na Haiti, kde je kreolština spolu s francouzštinou oficiálním jazykem od roku 1965 a kde kreolsky úspěšně píše Frankétienne. Nezbyvá tedy než pokreolštit francouzštinu nejen pomocí kalků a doslovných překladů kreolských výrazů, ale přijetím kreolské intonace, rytmu, duše. Právě k tomu se nakonec uchýlí Chamoiseau i Confiant. Navíc v době globalizace a manifestu s názvem *Za literaturu-svět* (Pour une littérature-monde) se boj o kreolštinu jeví již bezpředmětným.

Nově vzniklá antilská orální literatura je charakterizována míšením žánrů: tradiční románová forma se snoubí s lidovými vyprávěními. V *Solibu Ohromném* (Solibo Magnifique, 1988, vyšlo česky roku 1993 v překladu Růženy Ostré) Patricka Chamoiseaua se tak setkává lidové vyprávění s detektivkou, tragédie s komedií i fraškou. V menší míře se různé žánry potkávají i v jeho románu *Texaco* (Texaco) z roku 1992 a v autobiografickém příběhu *Za dětských časů* (Antan d'enfance) z roku 1990. Raphaël Confiant si s žánry hraje v románu *Černoch a admirál* (Le Nègre et l'amiral) z roku 1988 a v románu *Kávová voda* (Eau-de-café) z roku 1991.

Silné prvky orální tradice nesou i další díla Patricka Chamoiseaua, který lidová vyprávění sbírá i vytváří. Do dvou sbírek zapsal kreolská vyprávění z Martiniku: *Za dávných časů* (Au temps de l'antan) z roku 1988 a *Byl jednou jeden zázrak* (Veilles et Merveilles créoles, česky vyšlo s podtitulem *Kreolské pohádky z Martiniku* roku 2017 v překladu Mileny Fučíkové) z roku 2014. Druhou z nich věnoval kreolským vypravěčům: „Staří pohádkáři, mistři vtipálci, vypravěči dávného světa, hledači slov v zoufalství, ano, беру si slovo tam, kde jste se odmlčeli, a budu tak svobodný a nevěrný, jako jste byli vy“ (Chamoiseau 2017, s. 4). Sbírku navíc uvádí stručnou charakteristikou kreolských vyprávění, zasazuje je do plantážnického kontextu, mluví o jejich tématech a poslání, představuje lidové vypravěče a nastiňuje jejich vypravěčské strategie. Cizímu čtenáři tak usnadňuje vstup do dávného světa kreolských vyprávění. Po vzoru vypravěčů příběhy vypráví, ale nevysvětluje: „Abych vzdal hold této strategii, nechtěl jsem pohádky přehnaně objasňovat, přidávat k nim glosář. Ať na vás zapůsobí podzemní magií roztodivných slov“ (tamtéž, s. 7). V románu *Otrok stařec a obří pes* (L'esclave vieil homme et le molosse, vyšlo česky roku 2005 v překladu Mileny Fučíkové) z roku 1997 Chamoiseau vypráví řečí starých vypravěčů příběh, který je kvintesencí

kreolské kultury: příběh uprchlého otroka. Vrcholným dílem antilské orální literatury je pak jeho výše zmiňovaný *Solibo Ohromný*. Slovo je zde totiž alfou i omegou příběhu, symbolem vzniku a zániku, tvorby i destrukce.

I v subsaharské Africe literatura čerpá z bohatého dědictví orálních tradic, které ji předcházely. Ačkoliv se západní kritici nejprve domnívali, že mezi tradiční oralitou a moderní psanou literaturou existuje propast, ukázalo se, že tomu tak není. Psaná literatura není pouhým kalkem importovaných literatur, mnohé ze svých témat, postav, narativních principů a postupů či představitosti čerpá z tisícileté předkoloniální tradice. Z ní pramení i tradičně pomalý, repetitivní diskurs, práce s příslovími, odkazy na historii, legendy a mýty, které charakterizují „nový realismus“ typický pro subsaharskou literaturu od 20. let 20. století. Rovněž sociopolitická angažovanost subsaharských autorů navazuje na praxi vyprávěčů, jejichž moralizující a didaktická role z nich dělala více než jen lidové baviče.

Nositeli africké oralitury jsou vesničtí vypravěči („conteurs“) a grioti („griots“)⁴. K první skupině náleží talentovaní vypravěči, kteří se svému umění učí praxí. Vesnickým vypravěčem se může stát kdokoli, ale nejčastěji jím bývá staršina. Za mistra slova je uznán zbytkem vesnice, která se kolem něj schází zpravidla večer, aby si u jeho vyprávění odpočinula po práci. Griot je vypravěčský profesionál, který prochází oficiálním vzděláním u jiného uznávaného či zasvěceného griota, který mu předává umění vyprávět mýty, legendy, epeje a lidová vyprávění. Nejprestižnějšímu postavení se grioti těší na západě subsaharské Afriky, kde procházejí rituálem zasvěcení, neboť jejich umění je tajné. Jsou navázáni na královskou rodinu, jsou její paměť, zachovávají její genealogii a všechny důležité události týkající se lidu daného království. Musí proto v paměti nosit tisíce veršů epeje, které přednášejí u příležitosti oficiálních svátků a slavností během několika po sobě jdoucích nocí. Jsou velmi vlivní a jejich řeči jsou příkládány magické schopnosti.

Vyprávění jsou přednášena v rytmičované próze, jejíž sloky jsou přizpůsobeny dechu vypravěče, takže způsob členění je zcela proměnlivý. Někdy se blíží spíše veršované poezii, jindy repetitivní próze či zpívaným veršům. Vypravěči i grioti jsou v neustálé interakci se svým publikem. Do svého vyprávění mohou vstupovat a komentovat jej, zdůraznit určitou pasáž či podtrhnout její didaktické vyznění. Vyprávění se střídá s hudebními mezhrami nebo je doprovázeno hudebním doprovodem (zpěvy, kora, tam-tamy a jiné instrumentální pasáže), který je pomáhá rytmičovat.

⁴ Termín „griot“ používá západní kritika, avšak každý africký region má svůj vlastní výraz i svá vlastní pravidla vzdělávání. Do češtiny se griot někdy překládá jako tradent, tedy ten, který traduje, předává orální sdělení.

Dále je rytmizovaná, polozpívaná próza obohacena o divadelní techniky. Vypravěč napodobuje hlas postav, předvádí jejich gesta, mimiku, mění tempo a tón dle postavy. Cílem je vytvořit strhující představení, které udrží pozornost publika a zdůrazní hlavní prvky vyprávění, ať už se jedná o historickou událost, nadpřirozený jev, neobyčejnou či nadpřirozenou povahu hrdiny, morální či ideologický proslav, ale i realistické výjevy z každodenního života obyčejných lidí.

Africká oralitura je zapisována a překládána do francouzštiny od roku 1808. Díky sběratelům, kteří ve své činnosti pokračují i v průběhu 20. století, se podařilo zaznamenat a do francouzštiny přeložit velkou část orální tradice, i když vesničtí vypravěči a grioti pomalu mizí. Od 30. let 20. století se do zaznamenávání pouštějí i samotní Afričané: básníci, romanopisci i divadelní autoři. Vznikají tak sbírky lidových vyprávění, legend, mýtů, epopéjí, přísloví a zpěvů. „Příběhy nás doprovází zvířata, ať už antropomorfizovaná či nikoliv, která se setkávají s lidmi či archetypálními bytostmi (obryně, macechy, skřítkové, královny a blázni) a která se snaží – s moudrostí a škodolibostí jim vlastní – sdělit univerzálnost lidského údělu i velkou rozmanitost afrického kontinentu“ (Magnier 2012, s. 7).

Kromě sebraných vyprávění⁵, která vycházejí často v bilingvní formě, vznikají sbírky variací na určité téma. Amadou Hampâté Bâ z Mali tak ve své sbírce *Kaïdara* z roku 1969 vytváří variace na tentýž příběh – v próze i verších, ve verzích pro vzdělané, pro široké publikum či pro mladé čtenáře. Autor využívá specifický typ vyprávění „jantol“, v němž jsou pevně dány téma a struktura příběhu, ale forma je variabilní. Véronique Tadjo z Pobřeží slonoviny ve sbírce *Královna Poku* (Reine Pokou) z roku 2005 představuje sérii variací legendy o vzniku Pobřeží slonoviny, založené na principu A co když...?

Kromě zaznamenávání oralitury do písemné podoby v tomto období vzniká i svěbytná orální literatura, která se orální tradici snaží transponovat do psané podoby: soustředí se na jediný příběh, který je vyprávěn po vzoru orální tradice. Průkopnickým a přelomovým dílem přechodu od oralitury k orální literatuře je román *Ngando* (Ngando) z roku 1948, kde se román setkává se zázračnem a lidovým vyprávěním a kde je dítě uneseno krokodýlem („ngando“). Paul Lomami-Tshibamba z Demokratické republiky Kongo v něm odsuzuje chování kolonizátorů. Djibril Tamsir-Niane z Guiney v románu *Sundata neboli mandingská epopéj*

⁵ Birago Diop (Senegal): *Les contes d'Amadou Koumba* (1947), *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1958); Bernard Dadié (Pobřeží slonoviny): *Légendes africaines* (1954), *Le page noir* (1955); Amadou Hampâté Bâ (Mali): *Koumen, textes initiatiques des pasteurs peuls* (1961); Jean Malonga (Kongo): *La légende de Mpfouman Ma Mazono* (1954); Alexis Kagame: *Avec un troubadour du Rwanda* (1949), *La poésie dynastique du Rwanda* (1951); Youssouf Cissé, Wâ Kamissoko (Mali): *La grande geste du Mali* (1988).

(Soundjata ou l'épopée mandingue, roku 1964 vyšlo v překladu Františka Zvěřiny) z roku 1960 vypráví po vzoru griotů osud zakladatele středověké mandingské říše, symbolizující vítěznou a sjednocenou Afriku. Podobně Yambo Ouologuem ze Senegalu se inspiroval příběhy griotů a jejich narativními strategiemi v románu *Povinnost násilí* (Le devoir de violence) z roku 1968, aby vyprávěl osud imaginární říše Nakem a s ním i historii Afriky před příchodem západních kolonialistů. I Ahmadou Kourouma v románu *Slunce nezávislosti* z roku 1968 využívá narativní postupy griotů, aby vyprávěl příběh posledního legitimního prince Malinké a zároveň odsoudil režimy vzešlé z dekolonizace. Silný vztah k orálnosti mají i další Kouroumovy romány. O propojení orálnosti a literatury usiluje ve svých románech i konžský spisovatel Alain Mabanckou.

Od 70. let 20. století se s rozmachem afrocentrické kritiky začala o orální dědictví systematictěji zajímat i literární kritika. Tehdy dojde k uznání oralitury jako estetického zdroje pro literaturu psanou francouzsky. Dnes jsou studie zaměřené na kontinuitu orální a psané literatury běžné. Kritika se rovněž snaží vymanit africkou literaturu z francouzského poručnictví a subsaharští autoři jsou dnes běžně označováni jako moderní grioti.

V Maghrebu je situace komplexnější. Arabsko-muslimská kultura vychází především z psané tradice. Písmo používaly arabské kultury dávno před západními civilizacemi a umění kaligrafie patří mezi nejstarší arabské tradice. Oralitura se v mnohých oblastech rodí až v době kolonizace a například v Alžírsku je orální diskurs mnohdy vystaven na základě psaného textu.

Jinak tomu je v nearabských maghrebských kulturách. Typickým příkladem je berberská kultura, která vychází z orální tradice a která, podobně jako v subsaharské Africe, byla umlčena příchodem kolonizátorů. Od 30. let 20. století se i zde objevují první snahy intelektuálů o její zaznamenání. Jean Amrouche, narozený v alžírské berberské rodině, ale vystudovaný ve Francii, se snaží překlenout propast mezi berberskou orálností a francouzským písmem. Spolu se sestrou Taos vydají roku 1937 v bilingvní edici přepis a překlad *Berberských zpěvů z Kabylie* (Chants berbères de Kabylie). Podaří se jim tak zachovat kulturní dědictví předků, které jim předala jejich matka.

Od 50. let 20. století má orálnost v maghrebské literatuře výsadní postavení, a to zejména u autorů jako jsou Mouloud Mammeri, Kateb Yacine a Tahar Djaout z Alžírsko, Mohammed Khaïr-Eddine a Abdelkébir Khatibi z Maroka či Chems Nadir z Tuniska. Pro Mammeriho je orálnost vyjádřením hledání kořenů ve světě, který je k těmto kořenům nepřátelský. Mammeri zasvětil své dílo oslavě berberského jazyka a kultury, jejímu znovuvzkříšení. V románu *Zapomenutý pahorek* (La coline oubliée, vyšlo česky roku 1971 v překladu Svetozára Pantůčka) z roku 1952 tematizuje konfrontaci tradic předků s moderním světem a zaznamenává

tak svědectví mizející kultury. O propojování orálnosti a psaní, tradice a modernosti se zasadil svým dílem i Kateb Yacine. Svůj nejslavnější román *Nedžma* z roku 1956 protkává střípky berberských mýtů, tradic a legend, z nichž splétá vlastní mytologii. Kateb Yacine, stejně jako později Maročan Tahar Ben Jelloun a Alžírčan Rachid Mimouni, čerpá i v orální tradici arabské literatury *Tisíce a jedné noci* a *Koránu*, z nichž si vypůjčuje techniku spletitého vyprávění s rámováním a vkládanými příběhy.

Po dosažení nezávislosti se v Maghrebu z orálnosti stává téma-forma. Jejím prostřednictvím spisovatelé jako Mohammed Khaïr-Eddine, Tahar Djaout, Tahar Ben Jelloun či Rachid Mimouni vyjadřují svou zneuznanou mateřskou kulturu. Orálnost umožňuje této generaci autorů odlišit se od západní kultury a slouží jim k vymezení národní identity. I oni své texty protkávají legendami, zpěvy, příslovími a orálními obraty, inspirují se lidovou moudrostí a představivostí či narrativní strukturou orálního vyprávění. Spisovatel přestává být strůjcem literárního díla. Proměňuje se v komunikační kanál, jímž k posluchači proudí mluvené slovo. Tato tendence autorům umožňuje vymanit se z asimilace, z akulturace a vzepřít se uniformizovanému způsobu psaní. V románu *Čest kmene* (L'honneur de la tribu) z roku 1989 Mimouni buduje naraci po vzoru lidových vyprávění: starý muž vypráví příběh svého kmene od dob francouzské kolonizace až do období po dosažení nezávislosti. Podobně Tahar Ben Jelloun v románech *Písečné dítě* (L'enfant de sable) z roku 1985 a *Posvátná noc* (La nuit sacrée, vyšlo česky roku 2007 v překladu Anny a Erika Lukavských) z roku 1987 uvádí na scénu lidové vyprávěče, kteří přinášejí kritický obraz marocké společnosti.

V Quebecu jsou nositeli orální tradice především první národy. Ty se však ve frankofonní literatuře začínají prosazovat teprve od 70. let 20. století, a to jen v malém počtu. Zprvu se jedná zejména o autobiografické texty, které se snaží reflektovat orální povahu tradičního indiánského proslavu. Populární boxer a huronský náčelník Max One-Onti Gros-Louis roku 1971 vydal *Prvního z Huronů* (Le premier des Hurons). Montañézská náčelnice An Antane Kapesch, píšící svým rodným jazykem i francouzsky, v knize *Jsem zlořečená divoška* (Je suis une maudite sauvagesse) z roku 1976 vylíčila svůj život a v díle *Cos provedl s mou zemí* (Qu'as-tu fait de mon pays) z roku 1979 převyprávěla indiánské mýty a bajky. Algonkinským mýtům, pohádkám a bajkám se věnuje i Bernard Assinwi. V jeho románu *Sága Beothuků* (La saga des Béothuks) z roku 1997 vyprávějí často anonymní vyprávěči, kteří se označují jako „živá paměť“. Yves Sioui Durand je autorem rituálních mytologických dramát, v nichž mísí témata i jazyky s cílem znázornit své indiánské pojetí americkosti. Indiánské rituální divadlo však nechce jen reprodukovat, snaží se jej znovu vynalézat moderními výrazovými prostředky. O propojování orálnosti s psaním ve svých dílech usiloval mestic

Michel Noël. Ve svých románech vytvořil typ postavy, mladého chlapce z algonquinského prostředí, který má mnoho společného s Chamoiseauovým zapsávačem slov („marqueur de paroles“) a kterého v povídkové sbírce *Miguetsht!* (Miguetsht!) z roku 2014 označí za převozníka příběhů („passeur d'histoires“).

Povyšování písma nad ústní tradici není ve frankofonní Kanadě tak silně zakořeněno jako v Africe. Kolonizátoři zde totiž od prvopočátků obdivovali řečnické schopnosti irokézských a hurónských náčelníků. Od 18. století, kdy se z Nové Francie stává anglická kolonie, začne docházet k postupnému utlačování francouzštiny. Proto se v období romantismu posiluje identifikace s folklorem a orálností, která bude až do 80. let 20. století sloužit k identitárnímu vymezování vůči anglofonům a Francouzům. Svědčí o tom pohádkové a fantastické příběhy, které Philippe-Ignace Aubert de Gaspé mladší a Philippe-Joseph Aubert de Gaspé starší vsunuli do svých románů *Vliv jedné knihy* (L'influence d'un livre) z roku 1837 a *Starší Kanadáné* (Les Anciens Canadiens) z roku 1863.

Orálnost coby identitární rys v Quebecu do psané kultury proniká různými kanály. Od 60. let 19. století má Quebecká vlastenecká škola v programu sběratelskou a etnografickou činnost: Honoré Beaugrand ve sbírce *O létajících lodích a jiných pohádkách* (La chasse-galerie et autres contes) z roku 1900 shromáždil dvanáct typicky francouzsko-kanadských lidových příběhů; Joseph-Charles Taché sebral příběhy z dějin kmene Mikmaků, které vyšly roku 1861 pod názvem *Tři pověsti z mého kraje* (Trois légendes de mon pays). Na pomezí etnografie, povídky a záznamu lidových vyprávění stojí i jeho příběh *Dřevorubci a zálesáci* (Forestiers et voyageurs) z roku 1863. Sběratelská činnost zůstává v oblíbenosti po celé 20. století a sbírána jsou nejen lidová vyprávění, ale i písně. Venkovská orálnost se promítá i do románu rodné hroudy, oblíbeného žánru rurální literatury, který v Quebecu dominuje až do roku 1930.

S Klidnou revolucí 60. let 20. století se orálnost dostává do popředí zájmu spisovatelů nejen díky joulu. Básník Roland Giguère dokonce označí 60. léta jako věk slova. Mluvené slovo ovládne veřejný prostor, orálnost zaplaví divadlo, poezii i píseň. Velkými kulturními událostmi tohoto období se stanou noci poezie, během nichž přední quebeckí básníci přednáší, sugestivně deklamují či zpívají své básně. Tyto na výsost orální události přivábí tisíce návštěvníků. Obnovený zájem o mluvené slovo přináší i nové využití fantastických a lidových prvků v povídkové tvorbě. Nejlépe to dokládají *Povídky* (Contes) Jacquese Ferrona z let 1962, 1964 a 1968, kde se fantastično mísí s lidovými motivy a způsobem vyprávění.

Básník Gaston připomíná již zmiňovaný fakt, že orálnost, to nesmírné moře mluveného jazyka, není totéž jako orální literatura. Zdůrazňuje, že cílem quebeckých spisovatelů je nově přepsat ozvěny ztracené orálnosti, a proto se nikdo z nich nemůže považovat za orálního spisovatele. Jedním z mála quebeckých

děl, která by přeci jen mohla být zařazena do korpusu orální literatury, je román Gérarda Bessette *Antropoidé* (Les Anthropoïdes) z roku 1977. Hlavní postava, adolescentní antropoid Guito, je zasvěcována do tajů vypravěčského umění a během každoroční pouti se stává vypravěčským mistrem, jehož řeč má mocné schopnosti. Bessette vypráví příběh zrodu řeči a vyprávění, k čemuž si pomáhá širokou škálou neologismů, mezi nimiž vynikají výrazy mluvič („paroleur“), mluvoslovit („paroler“ – vyprávět slovy), mluvobrazit („parolader“ – zaznamenávat slovy vizuální myšlenky a vzpomínky). Orálnost je zde tématem i formou.

Období vrcholného rozmachu quebecké orálnosti se uzavírá spolu s Klidnou revolucí na konci 70. let 20. století. Jazykové zákony totiž proměňují identitární diskurs: quebeckost a quebečtina již nejsou zpochybňovány. S utichající potřebou jejich vymezování utichá i potřeba posílení orálního prvku. Vlivem silných imigračních vln se navíc Quebec otevírá univerzálnosti a spisovatelé se hlásí k manifestu *Za literaturu-svět*.

Příběhy překladů: z francouzštiny do češtiny

Na rozdíl od francouzské literatury, která je do češtiny překládána systematicky, je frankofonní literatura zpřístupněna českému publiku stále nedostatečně. Literatura frankofonních Antil byla překládána zejména před rokem 1989.⁶ V socialistickém Československu vyšli Jacques Stephen Alexis a Jacques Roumain z Haiti, Aimé Césaire, Édouard Glissant, René Maran a Joseph Zobel z Martiniku či Simone Schwarz-Bart z Guadeloupu. Po roce 1989 přibýly překlady pouze dvou autorů, jedná se však o autory klíčové: René Depestre z Haiti a Patrick Chamoiseau z Martiniku. Přeložen byl i Dany Laferrière, quebecký spisovatel původem z Haiti.

⁶ Soupis překladů antilských a subsaharských frankofonních autorů sestavil ve své disertaci překladatel a specialista na subsaharskou frankofonní literaturu Petr Komers (Komers 2007). Problematice antilské literatury se u nás systematicky věnuje Milena Fučíková. Odborníkem na haitskou literaturu je Petr Kyloušek, který se věnuje i literatuře quebecké (Kyloušek 2005; Kyloušek 2006; Kyloušek 2012). *Svět literatury* 61/2020 je částečně věnován vztahu historie a frankofonní literatury. Tři studie jsou psány česky. Milena Fučíková je autorkou studie „Depestre a Chamoiseau vyprávějí ‚frankofonní‘ dějiny z kreolského pohledu“. Vojtěch Šarše zde uveřejnil studii „(Auto)cenzura tří angažovaných kamerunských romanopisců: Ferdinand Oyono, Mongo Beti a Patrice Nganang“. Petr Vurm se věnuje „Hledání zbytků historické paměti v afropských identitách v díle Léonory Miano“.

Díky překladům Patricka Chamoiseaua se český čtenář mnoho dozvídá o antilské oralitě i orální literatuře. Přeložena totiž byla jeho sbírka lidových vyprávění *Byl jednou jeden zázrak* i romány *Solibo Ohromný* a *Otrok stařec a obří pes*.

Během 60. a 70. let 20. století byla díky spolupráci spřátelených rozvojových zemí přeložena klíčová díla spisovatelů subsaharské Afriky.⁷ Po útlumu 80. a 90. let dochází k obnově překladatelské činnosti po roce 2003 díky Světu knihy, který byl literatuře černé Afriky věnován. Před rokem 1989 byli přeloženi autoři Mongo Beti a Ferdinand Oyono z Kamerunu, Olympe Bhely-Quénou z Toga, Ahmadou Hampâté Bâ z Mali, Camara Laye, Djibril Tamsir Niane a William Sassine z Guiney, Sembène Ousmane a Léopold Sédar Senghor ze Senegalu. Po roce 1989 Mariama Bâ ze Senegalu, Kossi Effoui z Toga, Ahmadou Kourouma a Koffi Kwahulé z Pobřeží slonoviny, Alain Mabanckou a Caya Makhélé z Konga, José Pliya z Beninu. V první vlně byla československému publiku představena orální tradice prostřednictvím Nianova románu *Sundata*. Ve druhé vlně pak orálnost transponují romány *Alláh není povinen* a *Až bude volit divá zvěř* Ahmadou Kouroumy či *Prasklej Sklenička* a *Paměti dikobraza* Alaina Mabanckoua.

Maghrebská, respektive zejména alžírská frankofonní literatura je do češtiny před rokem 1989 překládána koncepčně.⁸ Přeloženi jsou Rachid Boudjedra, Mohammed Dib, Assia Djebar, Malek Haddad, Kateb Yacine a Mouloud Mammeri z Alžírsko či Driss Chraïbi z Maroka. Mezi přeloženými tituly figuruje i Mammeriho *Zapomenutý pahorek* a Yacinova *Vábna Nedžma*, které čtenářům socialistického Československa přibližují berberské orální dědictví. Po roce 1989 se množství přeložených autorů zdvojnásobilo. Pravděpodobně nejznámějším a nejprekládanějším autorem tohoto období je Maročan Tahar Ben Jelloun. Jeho *Posvátná noc* je zatím jediným příkladem maghrebské orální literatury, který byl do češtiny přeložen po roce 1989.

Francouzsko-kanadská a quebecká literatura byla do českého jazyka cíleně překládána prakticky pouze v sedmdesátých letech 20. století. Zejména díky

⁷ Literatuře subsaharské Afriky se u nás systematicky věnují Petr Vurm a Vojtěch Šarše (Šarše 2017; Vurm 2021). V srpnu 2022 by měla v nakladatelství Host vyjít publikace *Z břehů těch druhých. Nové narativy, nové estetiky. Současní frankofonní afričtí autoři pohledem hybridity, migrací a světové globalizace* Petra Vurma. Vojtěch Šarše se ve třech publikacích věnuje hledání identity v literatuře subsaharské Afriky: antologie *Hledání subsaharských identit v románové tvorbě*, kolektivní monografie *Zamyšlení nad africkými identitami zobrazenými v básnickém prostoru* a soubor rozhovorů a esejí *Rozpravy o identitách ve frankofonním prostoru subsaharské Afriky*.

⁸ Míla Janišová sestavila pro internetovou verzi čísla 6/2021 časopisu *Plav* soupis překladů, který vyšel pod názvem „Frankofonní maghrebská literatura vydaná v češtině a slovenštině“ (Janišová 2021). Celé číslo je věnováno současné literatuře frankofonního Maghrebu.

překladatelské a propagační činnosti Evy Janovcové byla v té době českému publiku zprostředkována některá klasická díla francouzsko-kanadské literatury (Gabrielle Roy, Anne Hébert, Yves Thériault) a období Klidné revoluce (Gérard Bessette, Claude Jasmin, Marie-Claire Blais). Ačkoliv Janovcová přeložila dva Bessettovy romány, jeho orální román *Antropoidé* zůstal nepřeložen. Quebecká orálnost, nikoliv však orální literatura, je tedy českému čtenáři přiblížena pouze prostřednictvím divadelní hry *Švagřičky* Michela Tremblayho. Po roce 1989 u nás zůstává quebecká literatura ve stínu ostatních frankofonních oblastí. Překlady vycházejí zcela nekonceptně a zaměřují se častěji na dětské publikum.⁹

Celkově lze říci, že zlatým obdobím českých překladů frankofonních děl byla 70. léta 20. století. Frankofonní literatura u nás byla vydávána systematicky a vybírána byla stěžejní díla. Situace po roce 1989 je o poznání méně uspokojivá, překladů je buď málo (antilská literatura), nebo se výběr autorů zcela podřizuje požadavkům trhu (quebecká literatura). Co se týče orální literatury, je nejlépe zastoupena černá Afrika, neboť byly přeloženy čtyři tituly dvou autorů. O něco hůře je na tom antilská literatura, kde se musíme spokojit se třemi díly autora jediného. Přínosem nicméně je, že přeloženy byly nejen jeho orální romány, ale i sbírka lidových příběhů s teoretickým úvodním povídáním. Orálnost je tudíž u tohoto autora podchycena nejkomplexněji. Z maghrebské orální literatury máme po roce 1989 k dispozici text jediný, z quebecké žádný.

Jedním z největších mistrů převádění orálnosti do literatury je Patrick Chamoiseau. Ačkoliv sám sebe v mnoha prózách označuje za zapisovače slov, není pouhým zapisovatelem oralitury. Daří se mu ji zcela tvůrčím způsobem transponovat. Jeho romány se tak v duchu postmoderní estetiky stávají novými nositeli orální tradice a zároveň fungují jako ryze literární umělecká díla. Jeho *Solibo Ohromný* z roku 1988 tak může být z mnoha důvodů označen za mistrovské dílo, v němž se orálnost projevuje na mnoha úrovních.

Orálnost především vstupuje do samotného tématu knihy, kterým je setkání zanikající oralitury s nově se rodící orální literaturou. *Solibo Ohromný*, „mistr slova“ (Chamoiseau 1993, s. 19) a nositel orální tradice, se setkává

⁹ Na stránkách Středoevropské asociace pro kanadská studia (www.cecansstud.cz) je dostupná on-line databáze veškerých překladů francouzsko-kanadské a quebecké literatury do českého jazyka. Stručný soupis je uveřejněn i v publikaci *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury* Petra Kylouška, který je naším největším specialistou na quebeckou literaturu. O quebecké literatuře se český čtenář dočte i v kolektivní publikaci *My oni já* (Kyloušek 2009) věnované hledání identity v kanadské literatuře a filmu. Pro antologii současného quebeckého románu *Hledání Ameriky* z roku 2003 byla přeložena studie Evy Le Grand a Gaëtana Lévesqua „Quebecký román konce 20. století (1980–2000)“.

s Chamoiseauem. Ten se v textu představuje jako zapisovač slov přezdívaný Chamík (Ti-Cham). Všimněme si, že zatímco oralitura je spojována s přívlastkem Ohromný, literatura naopak se zkráceninou adjektiva malý („ti“ od „petit“). Chamík je přímým účastníkem posledního vystoupení Soliba, během nějž se vypravěč „zadusil slovem“ (tamtéž, s. 21). Následné vyšetřování, které přináší do románu detektivní zápletku, skutečně žádnou jinou příčinu smrti neodhalí. Čtenář se tak spolu s Chamoiseauem, který je zároveň autorem, intradiegetickým vypravěčem i postavou-posluchačem, stává svědkem symbolického zániku orální tradice, jakož i pokusu o její transpozici do literárního díla. Úspěšnost pokusu, jakož i jeho hodnota jsou však autorem umenšovány. Propast, která dělí oralituru od literatury komentuje ve vzpomínkových pasážích mezi závorkami sám Solibo:

(Solibo Ohromný mi říkával: „Ty, Chamíku, píšeš. Dobrá. Já, Solibo, mluvím. Vidíš ten rozdíl? Ve své knížce o Paní Vodě chceš zachytit slovo písmem, já vidím rytmus, který chceš slovům dát, jak je chceš uspořádat, aby na jazyku zněla. Ptáš se mě: Děláám dobře, papá? A já říkám: Vyprávění nikdy nezapíšeš, jenom slova. Měls mluvit. Psát, to je jako když z moře vytáhneš škebli lambi a řekneš: To je lambi! A vyprávění odpovídá: A kde je moře? Ale to není podstatné. Já odcházím, a ty zůstáváš. Já jsem mluvil, a ty píšeš a zároveň oznamuješ, že vycházíš z vyprávěného slova. Tak mně na dálku podáváš ruku. To je dobře, ale ta dálka tu je...“) (Tamtéž, s. 40)

Další způsob, jakým Chamoiseau pracuje v *Solibovi* s orálností, je zacházení s narrativními kategoriemi vypravěče a postav, kteří si vyměňují role. Chamík je současně vypravěčem a posluchačem „Soliba-postavy“. Zároveň mu opakovaně propůjčuje slovo. Román je protkán zmiňovanými pasážemi v závorkách, v nichž Solibo k Chamíkovi promlouvá, a zejména jej uzavírá rekonstrukce Solibova posledního vystoupení (pod názvem „Solibova slova“). V knize také promlouvají ostatní účastníci posledního vystoupení nebožtíka, když v krátkých vyprávěních vzpomínají na svá setkání s ním. Román tak získává kompozici rámovaných a odbočných vyprávění, která jsou typickým rysem nejen antilské oralitury.

Chamoiseau dále přistupuje k simulaci vypravěčské situace. Vypravěč komunikuje se svými čtenáři, oslovuje je „ó přátelé“, hovoří o svém vyprávění, zakotvuje jej v neurčitěm času a prostoru. Popsána jsou i Solibova vystoupení, reakce jeho posluchačů, specifčnost jeho jazyka. Zajímavá je role paratextu, konkrétně čtyř krátkých útvárů, které oddělují čtyři kapitoly ústřední části románu. Jejich struktura je totožná: začínají oslovením posluchačů „Přátelé moji!“, pokračují krátkým nastíněním děje a jsou zakončeny otázkou s odpovědí. Poslední jmenované odkazují na hádanky, jež jsou nedílnou součástí antilské oralitury.

Spisovatel svého vypravěče stylizuje do role vypravěče lidového a svým čtenářům umožňuje lépe se vžít do role posluchače.

Orálnost se velmi výrazně promítá v rovině jazykové. V doslovu k českému vydání Milan Kundera upozorňuje na „bezstarostnost mluveného jazyka, jeho kadenci, jeho melodii“ (tamtéž, s. 198). Chamoiseau se snaží o fonetický přepis výslovnosti, která je typická pro mluvené slovo a zároveň se liší u jednotlivých postav. Do francouzštiny jsou vkládány kreolské výrazy, věty i celé rozhovory, a to v různých variantách. Kongo, jeden ze Solibových posluchačů, například hovoří jazykem, kterému již téměř nikdo nerozumí. Dalším orálním rysem je vypravěčovo emotivní vyjadřování plné zvolání, řečnických otázek, nedořečení, citoslovcí a onomatopoií.

Závěrečný pokus o rekonstrukci Solibova posledního vystoupení přináší kvintesenci orálního umění. Je intenzivně přítomno vše potřebné: oslovování posluchačů a jejich reakce; bubnování bubnu ka; hra s jazykem, který ignoruje interpunkci, osciluje mezi francouzštinou a kreolštinou a je emotivní; hra s opakováním, s rytmem a rýmy... Tento pokus o písemné zaznamenání oralitury však má zásadní nedostatek, který Solibo vystihuje zmiňovanou otázkou: „A kde je moře?“ Chybí mu živost. Nicméně kde selhává rekonstrukce, může uspět román jako celek. Ačkoliv tematizuje nemožnost přerodu oralitury v literaturu, dokazuje svou existenci možnost zrodu fenoménu nového: orální literatury. Je jiná, ale je. A to je dobře.

Český čtenář se setkává se *Solibem Ohromným* prostřednictvím překladu Růženy Ostré z roku 1993. Ač se jedná o překlad kvalitní, ve svém celku oslabuje známky orálnosti. Překladatelka systematicky oslabuje lokální specifičnost textu. Řada lokálních obrátů je přeložena do standardní češtiny, pasáže v kreolštině převedeny do kurzívy, častěji však zkracovány nebo vynechávány, a to zejména když je přítomen francouzský ekvivalent. Děje se tak i v závěrečné rekonstrukci Solibova slova. Je tomu tak dokonce i u nejdůležitější věty textu, která je v originále uvedena nejprve kreolsky, pak teprve v překladu do francouzštiny: „Pánové a dámy, Solibo Ohromný zemřel na zadušení slovem“ (tamtéž, s. 32). Překladatelka zde navíc nezohlednila autorovu slovní invenci. Pro pojmenování příčiny smrti totiž Chamoiseau vytvořil neologismus „égorgette“, který je do češtiny přeložen zcela neutrálním „zadušením“. Kromě lokální specifičnosti totiž není respektována ani autorova jazyková specifičnost, založená na slovní hravosti a invenčnosti. Rovněž fonetický charakter promluvy je eliminován. Hovorový jazyk je přítomen výrazně méně a omezuje se fakticky na hovorové výrazy. Systematicky jsou vynechávána kreolská citoslovce, která rytmizují tok textu. Zdá se, že tak překladatelka činí kvůli snazší přístupnosti textu pro českého čtenáře. Zmíněné rysy totiž většinou nejsou zcela eliminovány, jen je jejich frekvence snížena.

Dalším problémem českého překladu je neutralizování výrazů se sémantickou vazbou na vyprávění. Například francouzské sloveso „dire“, tedy říci, je přeloženo neutrálním „vyjádřit“, které se může vztahovat k psané i mluvené formě. Problematickým se jeví překlad výrazů „la parole“, „les paroles“, „les dits“ na straně jedné a „les mots“ na straně druhé. Překladatelka se nejčastěji uchyluje k českému výrazu „slovo“. Slovo je však cosi statického a ze svého principu má blíže ke psaní, zatímco zejména „la parole“, tedy řeč, má jasnou procesuální konotaci. Chamoiseau navíc „la parole“ přiřazuje Solibovi, zatímco „les mots“ vypravěči. Tento rozdíl se v českém překladu zcela smývá, protože jak pro řeč, tak pro písmo je použit výraz totožný. Symbolicky je tím vlastně charakterizováno celé vyznění českého překladu, kde se rozdíly mezi orálním a psaným stírají. Tím je ale oslabeno klíčové sdělení románu.

Přesto se český překlad snaží podtrhnout orální charakter díla. Vynikající doslov Milana Kundery jako by chtěl dohnat to, v čem překlad selhává, vysvětlit, co není ukázáno. Kundera zde zdůrazňuje, že *Solibo* „pojednává o jedné z největších událostí dějin kultury: o setkání zanikající orální literatury s rodící se literaturou psanou“ (tamtéž, s. 199). Solibův proslov je úvodem do estetiky orálnosti: „to co Solibo vypráví, není příběh; jsou to slova, výmysly, slovní hříčky, žerty, jeho improvizace, automatická řeč, [...] jazyk před psaním“ (tamtéž, s. 200–201). Kundera dále popisuje různé možnosti, jak tvořit v bilingvním prostředí. Je možné psát romány v kreolštině (1), nebo naopak vybranou francouzštinou (2), popřípadě francouzštinou obohacenou kreolskými výrazy, jejichž význam je vysvětlen ve slovníčku na konci knihy (3). Chamoiseau však jde vlastní cestou a vytváří francouzštinu nikoliv kreolizovanou, ale chamoisizovanou (4). Z Kunderova doslovu tedy vyplývá, že překladatelka svými zásahy přesunula *Soliba Ohromného* ze čtvrté kategorie do kategorie třetí. Chamoisizovanou francouzštinu dechamoisizuje, delokalizuje, deoralizuje, zkrátka normalizuje. A to není vše, neboť na konec románu formou „Poznámky překladatelky“ přidává malý slovníček vysvětlující důležité výrazy a jména. Kusá povaha slovníčku čtenáři příliš neusnadňuje proniknutí do antilského prostředí, zato přibližuje dílo exotismu koloniálních románů, které hledí především na pohodlí čtenářů.

V románu *Otrok stařec a obří pes* z roku 1997 Patrick Chamoiseau postupuje dosti odlišně. Tématem knihy není orálnost sama, nýbrž útek otroka jakožto emblematické téma antilské oralitury. Hrdinou je sice lidový vypravěč, není ale ukázán během večerních vyprávění plnicích funkcí symbolických cest za svobodou. Chamoiseau volí formu, kterou skládá hold oralitě, a zároveň si ponechává tvůrčí svobodu, typickou pro antilskou oralituru. Je signifikantní, že svůj záměr formuluje v úvodní části příběhu a vrací se k němu i na jeho konci. Vzniká tím rámec, kde je intenzivně přítomný vypravěč, zapisovač slov Chamoiseau:

A tak se ke mně dostal příběh otroka starce. Příběh zbrzděný jinými příběhy, vyzpíváný v kreolštině a pohrávající si s francouzštinou. A snad jen liánovitě bujná paměť dokázala by si vzpomenout, nakolik se vzájemně propletly. Já teď však hledám svou vlastní řeč, a půjdu jen v lehounkém rytmu jejich společné hudby. (Chamoiseau 2005, s. 13)

Autor předesílá, že se pokusí vytvořit novou mluvu (ve francouzštině použít výraz „parole“ nikoliv „langue“), v níž propojí kreolské zpěvy s francouzskou jazykovou hravostí. Výsledkem této syntézy je příběh psaný chamoisizovanou francouzštinou a rytmitizovaný hudebností, která působí na syntax, lexikum i básnické figury. Vyprávění se tak odehrává v úsečném rytmu antilských bubnů ka, v rytmu unavených nohou prchajícího otroka a bušících tlap pronásledujícího psa: v juxtapozici po sobě následují krátké věty i krátké odstavce oddělené výraznými mezery-pauzami. Dojem rytmické kadence umocňuje práce s opakováním a s refrény, které se točí kolem stěžejních motivů „plantáž“, „pán“, „stařec“, „obří pes“. Hudebně konotované lexikum vytváří zvukové obrazy a hudební přirovnání. V některých pasážích autor buduje zvukové vnímání reality. Během večerních bdění je vyprávění doprovázeno rytmem, tanci, zpěvy, hrou na bubny či „křikáním“.

Na posledních stranách románu vyprávěč líčí genezi svého příběhu a vrací se ke svému záměru: „Zkusím o milém chlapíku vyprávět řečí pohádek a zadýchanou řečí běhu. Řečí, která promluví tím, že poukáže na ticho svého Slova. Řečí, která mísí mlčení vlastního jazyka s panovačnými ranami, které drtívaly její slova“ (tamtéž, s. 91). Ono mlčení zde odkazuje k postavení antilských černochů utlačovaných bílými pány, k jejich mnohokrát potlačené touze se vzepít. Snad proto je v příběhu nositelem mlčení a ticha právě hrdina-lidový vyprávěč. Byl „milovníkem ticha“ (tamtéž, s. 13) a nikdy nic neříkal. Pro svého pána to byl „velký nehluchý stín zpolovice mimo tento svět, velké mlčenlivé zvíře“ (tamtéž, s. 68). „Přesto o něm Slovo praví, že se zničehonic rozpálil hej randálem života“ (tamtéž, s. 13). Stalo se to právě v okamžiku jeho vzdoru. Jako by se svým uprchnutím odvážil vyslovit nesouhlas s útlakem, vzepít se mu.

Český překlad tohoto rytmitizovaného vyprávění-zpěvu pořídila roku 2005 Milena Fučíková, naše přední specialistka na Chamoiseaua. Své překladatelské úsilí zjevně napřela do snahy zachovat autorovu invenčnost a originalitu, onu chamoisizovanost jazyka. V určitých aspektech dokonce invenci umocňuje. Četné slovní hrátky jsou tak v překladu ještě četnější. Posílen je i hovorový charakter vyprávění, i když ne příliš systematicky. Jednorázově se například objeví výrazy „f-cuku-letu“ či „f-šivotě“, zvolený způsob slovtvorby se ale již znovu neuplatní. Podobně hravým způsobem jsou překládány mnohdy zcela běžné francouzské výrazy. Zdá se, že překladatelka se snaží hovorově fonetickým rázem překladu

vykompenzovat těžko přeložitelnou lokální specifičnost Chamoiseauova jazyka. Jeho francouzština je v základu literárním jazykem, který je oživen kreolskými výrazy, s hovorovými rysy ale pracuje zcela výjimečně. Orálnost, jako hlavní rys kreolštiny, je tedy v překladu chytře umocněna na úkor kreolské lokálnosti.

Rytmičnost, hudebnost a zvukovost, které román přibližují kreolskému zpěvu, zdá se zůstaly překladatelkou opomenuty. Hudební a zvuková konotace výrazů, obrazů a přirovnání není překládána důsledně. „Un rythme [rytmus] de long cours“ je přeložen jako „stopa ho nese daleko“, „il doit déchanter [změnit tón]“ jako „to ale nepůjde“, „percussion [bicí] de la course animale“ jako „naslouchání nárazům zvířecího běhu“. Jistý minimalismus v opakováních, který posiluje rytmickou složku, je systematicky narušován větší synonymickou variabilitou. „Le vieil homme“ je přeložen tu jako „starý muž“, tu jako „stařec“. „Le molosse“ je jednou „obří pes“, jindy „hafan“. Jako by se překladatelka snažila dodat melodičnost ryze rytmickému vyprávění. Ostatně její potřeba chamoisizovat český překlad nabývá lehce absurdních rozměrů, když stejný postup uplatní i v paratextu, kde je citován Édouard Glissant. Jeho poetický, leč standardní obrat „un cri d'arbre“ totiž přeložila jako „křikání stromu“ (tamtéž, s. 46).

Dalším klíčovým představitelem orální literatury je Ahmadou Kourouma z Pobřeží slonoviny. Do žánru přispěl poprvé v roce 1968 *Slunci nezávislostí*. Silný vztah k orálnosti a zároveň kritiku afrických diktátorských režimů přináší i další Kouroumův román *Až bude volit divá zvěř* (En attendant le vote des bêtes sauvages) z roku 1998. Jak se dozvídáme z přebalu knihy, „hlavním hrdinou je moderní africký diktátor, který během šesti večerů poslouchá příběh vlastního života. Přišel totiž o svou magickou moc. Aby ji získal zpět, musí vyslechnout očistné vyprávění, donsomanu svého života.“ (Kourouma 2005, anotace) Donsomana, tradiční africký orální žánr, který je obdobou hrdinského eposu, je formou i tématem románu. Celý román je totiž vystaven jako donsomana a zároveň je v něm fungování donsomany systematicky vysvětlováno a komentováno.

Živost vystoupení je simulována podrobným popisem okolností vyprávění donsomany, která se otevírá oslovením hrdiny. „Jméno: Koyaga! Totem: sokol! Jste voják a prezident“ (tamtéž 2005, s. 9). Použití druhé osoby plurálu čtenáři usnadňuje vžít se do role protagonisty. Protagonista i ostatní účastníci donsomany jsou v průběhu večerních vystoupení systematicky oslovovali a mnohdy jim vypravěč „sora“ předává slovo, aby vyprávěli část historie, kterou sami prožili, aby upřesnili či vysvětlili detaily. Důležitou roli hraje i druhý vypravěč „kordua“. Je vypravěčským učedníkem, zasloucencem do očistné fáze. Někdy je označován jako „répondeur“, tedy ten, který odpovídá. Jeho funkcí je totiž vytvářet protíváhu seriózního vypravěče a jako takový si může dovolit říci to, co si ostatní pouze myslí. Odhaluje Koyagovy lži, má uštěpačné poznámky, zkrátka zpochybňuje

oficiální verzi, kterou vypráví sora. Donsomana tedy není pojata jako vyprávění jednoho vypravěče, ale jako dialog, který sora neustále vede s aktivními účastníky představení. Ostatně i pasivní posluchači-čtenáři jsou těmito postupy neustále vtahováni do děje.

Živost vystoupení je dále evokována začleněním hudebních meziher, během nichž sora hraje na koru či zpívá, zatímco kordua bláznivě tančí či píská na flétnu. Jejich funkcí je zároveň vyprávění členit a rytmitizovat. Příběh je totiž vyprávěn během šesti večerních bdění. Každé večerní vyprávění má pevně danou, a tudíž neustále se opakující strukturu: je uvedeno hudební předeherou, po níž je upřesněno stěžejní téma daného večera, je rozčleněno do několika kratších úseků a je zakončeno závěrečnou hudební vsuvkou, po níž následují africká přísloví rozvíjející téma večera. Každý z úseků má přitom rovněž fakticky totožnou strukturu: začíná oslovením jednoho z účastníků donsomany a končí ohlášením pauzy, respektive hudební mezihry, po níž následují přísloví na téma večera. V jednotlivých úsecích se střídají dva hlavní způsoby vyprávění: buď sora monologicky vypráví ucelený příběh, nebo se naopak dialogicky střídá větší množství vypravěčských hlasů. Mnohdy je v rámci jednoho úseku vyprávěna série příběhů, které varíují totéž schéma i totéž téma. Repetitivní struktura románu je doplněna systematickou prací s opakováním motivů, obrazů i výrazů, které fungují jako refrény.

Na živosti vystoupení se nepřímě podílí i jazyk. Román je psán zdánlivě literární francouzštinou, kterou autor narouboval na větnou strukturu jazyka malinké a do níž začlenil mnoho lokálních výrazů a pojmů, které jsou až na pár výjimek v textu poctivě a důkladně vysvětleny. Poafričtění francouzštiny dochází k oživení orálního dědictví jazyka malinké. Přesto jsou hlavními nositeli orálnosti zvolená forma (donsomana), její tematizace (podrobné vysvětlení fungování donsomany) a její nositelé (sora, kordua, aktivní protagonista a aktivní posluchači).

K tematizaci orálnosti se váže zamyšlení nad kontrastem mezi orálností a písmem. Písmo náleží bílým kolonizátorům a je mimo černošské chápání. Písmo legitimizuje, mění lež v pravdu. Naopak slovo doprovází víra v zázračnou moc: slovo mění a ovlivňuje realitu. Právě proto sora s korduou pronáší očistnou donsomanu, která má Koyagovi pomoci získat ztracené talismany a obnovit jeho moc.

Český překlad Kouroumova románu pořídila roku 2005 Jana Karfíková. Překladatelka opatřila české vydání předmluvou, v níž propojuje jednotlivé části vyprávění s realitou a stručně charakterizuje donsomanu. Na závěr knihy je naopak umístěno slovo o autorovi, kde je mimo jiné komentován jeho jazyk. Snaha navázat na orální tradici a její novodobý přepis však nejsou komentovány. V samotném překladu je Kouroumovo poafričtění jazyka nejlépe zachyceno prostřednictvím afrických výrazů, pro něž neexistuje francouzský ekvivalent. Jsou buď zcela zachovány v původním tvaru, nebo jsou do češtiny převáděny s drobnými

fonetickými úpravami: „cordua“ je přeložen jako „kordua“ a podobně. O poznání hůře na tom jsou překlady afrických specifik, pro která se používá běžný francouzský výraz. Nejvýrazněji se to projevuje právě tam, kde je obrat konotován orálností. Donsomana je pronášena během šesti večerů, a podle nich jsou i kapitoly románu pojmenovány jako „veillée“, tedy bdění. V Africe i Antilách termín odkazuje k večerním sešlostem, během nichž se vypráví příběhy, zpívá se, hraje na hudební nástroje a tancuje. Zvolený překlad „sezení“ však evokuje cosi statického, vytváří dojem, že se donsomana celá odehrává vsedě. Podobně nešťastně je přeloženo i označení jednoho z vypravěčů. „Répondeur“ (ten, který odpovídá) je systematicky překládán jako pomocník. Posouvá se tím role korduy, který sorovo vyprávění ve skutečnosti ironizuje a zpochybňuje. Ztrácí se ale také důraz na dialogický charakter donsomany, kde jeden vypravěč klade otázky a druhý odpovídá. Oslabuje se tím opět orální povaha donsomany.

V Kouroumově posledním dokončeném románu *Alláh není povinen* (Allah n'est pas obligé) z roku 2000 je sice tematizován zejména komplikovaný transfer mezi jazyky, orálnost je nicméně v pozadí neustále přítomna. Hrdinou románu je chlapec Birahima, který společestujícím po několik dní vypráví o svém životě, jak osiřel a stal se dětským vojákem. Orálnost je tedy nesena nevzdělaným dítětem, které má daleko k profesionálním griotům. Ostatně již na první straně Birahima přiznává, že mluví špatně francouzsky, protože mluví jako hotentot („p'tit nègre“). Není studovaný, protože škola za nic nestojí. Připouští, že mluví jako sprosták, chce ale vyprávět „v jakýs takýs řeči, v obstojný francouzštině“, a k tomu používá čtyři slovníky: Larousse a Petit Robert mu pomáhají vysvětlit výrazy „ve francouzštině z Francie“, v Inventáři lexikálních zvláštností ve francouzštině černé Afriky dohledává africké výrazy a slovník Harrap's používá k vysvětlení slov v pidžinu. Jeho blábolení totiž „mají číst nejružnější lidi: tubabští kolónové (tubab, znamená běloch), domorodí černí divoši z Afriky a frankofonní všech sort“ (Kourouma 2003, s. 11). Birahima tedy počítá s tím, že jeho vyprávění bude zapsáno a vydáno. On sám ale není tím, kdo příběh napíše. Zápisem pověřil svého bratrance doktora Mamadou, který mu po několik dní naslouchal: „Teď, když jsem se představil, budu už opravdu, doopravdy vyprávět svůj zasraný život zatracence. Sedněte si a poslouchejte mě. A všechno, docela všechno si zapište“ (tamtéž, s. 12). Spisovatel je symbolicky ztotožněn s postavou dospělého vzdělaného posluchače. Posun od orálního vyprávění k literárnímu dílu je naznačen i zkrácením názvu, který Birahima ohlásí hned v první větě: „Rozhoduju: konečný a úplný název mého blábolení je *Alláh není povinen být spravedlivý ve všech svých věcech tady dole*. Tak. A začínám vyprávět svoje pátýpřesdevátý“ (tamtéž, s. 9). Tím, že své vyprávění označuje jako blábolení či pátýpřesdevátý, podtrhuje jeho neučesanost a spontánnost.

Orální povaha vyprávění je simulována i dalšími postupy. Birahima do něj po-
různu vstupuje, aby jej strukturoval, aby komentoval, co bude či nebude vyprávět
nebo upřesňoval okolnosti jeho průběhu. Systematicky se obrací na posluchače,
jejichž totožnost však odhalí až na poslední straně. Použití druhé osoby množ-
ného čísla v průběhu celého románu tak čtenáře vtahuje do příběhu a umožňu-
je mu snáze se s intradiegetickými posluchači identifikovat.

V duchu orálnosti je intenzivně pracováno s rytmem. Kourouma buduje hus-
tou síť refrénů a opakování, které se projevují na mnoha úrovních. Jako refrén
rytmizující vyprávění působí neustálá provolávání sprostých slov vypůjčených
z různých afrických jazyků, po kterých vždy následuje závorka s francouzským
překladem. Do absurda opakovaným motivem jsou i závorky, v nichž jsou neu-
stále vysvětlovány výrazy z učené tubabské francouzštiny, „divošské afričtiny“
a „všivého pidžinu“ a v nichž je až do třetí kapitoly uváděn slovník, z něž je vy-
světlení čerpáno.

Jako refrén funguje rovněž klíčová věta románu: „Alláh není povinen být spra-
vedlivý ve všech svých věcech tady dole“, která se neustále v drobných obmě-
nách opakuje, aby byla konstatována nezvratná předurčenost událostí. Opaková-
ny jsou i další formule, které se často pojí s konkrétními postavami či situacemi
a opět stvrzují nevyhnutelnost dění. Tyto refrény nejen rytmizují text, ale vyzní-
vají i jako určitá zařikávání.

Opakuje se rovněž motiv vyprávění. Birahima pronese řadu pohřebních řečí.
Tato vložená vyprávění jsou vždy totožně uvedena a Birahima v nich podobným
způsobem vypráví tragické životní osudy padlých dětských vojáků ze svého
okolí. Kromě toho jsou v románu popisovány různé slavnosti, jejichž součás-
tí jsou i tradiční vyprávění. Opakovaně jsou do vyprávění zakomponovány mi-
niaturní příběhy v podobě afrických přísloví a rčení, jež jsou nedílnou součástí
africké orální tradice.

K opakování odkazuje i zvolená kompozice. V samotném závěru románu dok-
tor Mamadou vybídne Birahima, aby mu vše vyprávěl. Pohodlně se tedy usadí
a spustí: „Rozhodl jsem. Konečný a úplný název mého blábolení je: *Alláh není po-
vinen být spravedlivý ve všech svých věcech tady dole*“ (tamtéž, s. 185). Smyčka
se uzavírá a vyprávění se vrací na svůj počátek. Román tak můžeme číst stále do-
kola, stejně jako tradiční vyprávění byla vyprávěna a poslouchána stále dokola.

Český překlad románu *Alláh není povinen* pořídil roku 2003 Petr Komers, kte-
rý Kouroumovi později věnoval svou disertační práci. Obrat „zasraný život“ z prv-
ní strany románu svědčí o tom, že překladatel umí použít silné hovorové výrazy
a vulgarismy, kterými vypravěč rozhodně nešetří. Přesto je jeho překladu vytý-
káno, že v mnoha případech sílu vyjádření mírní a celkově originální vyznění ja-
zyka omezuje. Do překladu se tak často nepromítá fonetická transkripce obrátů

evokující specifický zvuk africké francouzštiny, specifická větná skladba poafrické francouzštiny, některé hovorové výrazy, a dokonce ani výrazy vypůjčené z učené metropolitní francouzštiny. Český překlad tak sice respektuje celkový ráz Kouroumova jazyka, ale snižuje intenzitu jeho originalnosti i míru jeho orálnosti.

Je také škoda, že se překladateli nepodařilo vystihnout klíčový obrat incipitu, kterým je symbolicky a vtipně odůvodněna volba dětského hrdiny. Ten se představí jako „p'tit nègre“, tedy malý černocho. Ne však proto, že je dítětem, ale protože mluví špatně francouzsky. Jako petit nègre je totiž označována přibližná francouzština, kterou hovoří někteří černoši v bývalých frankofonních koloniích. Jedná se o obdobu u nás známějšího obratu Massa Bob, který označoval jazyk louisianských otroků. Český ekvivalent hotentot sice označuje africké černošské etnikum vyjadřující se nesrozumitelným jazykem, ale ztrácí se rozměr deformované řeči, konotace dětské mluvy i orální rozměr fonetického přepisu termínu.

Je zajímavé, že české vydání zaměnilo paratexty. Francouzské vydání totiž ještě před ostatními paratextovými údaji stručně představuje knihu a podtrhuje její orální povahu. Česká verze naopak upřednostnila představení autora, které je umístěno na konci knihy. Překladatel zde pojednává o životě autora, jeho ostatních dílech a krátce i o románu samém. Podrobněji se zcela logicky zaměřuje zejména na jazykovou stránku. Méně patrný orální rozměr zůstává bohužel bez komentáře.

O něco mladším představitelem subsaharské orální literatury je konžský spisovatel Alain Mabankou. Roku 2005 vydal román *Prasklej Sklenička* (Verre Cassé), který v symbolické rovině zachycuje vznik orální literatury. Prasklej Sklenička je štamgastem nonstop baru, jehož majitel Paličatý Šnek jej pověřil napsáním životních osudů ostatních klientů zaplivaného podniku. Prasklej Sklenička se nového úkolu zhostí s vervou. Příběhy svých spolustolovníků nepřikrášluje, ale pouze zaznamenává do sešitu. Jak jednou něco zapíše, odmítá se k tomu vracet. Nemá umělecké ambice. Přesto je symbolickým zosobněním literatury. Býval totiž učitelem francouzštiny, velkým čtenářem a milovníkem literatury. Institucionalizovaným spisovatelům se ale vysmívá, odmítá se stát jedním z nich a již dávno nečte. Ostatně poslední román mu byl ukraden. Jak naznačuje jeho jméno, které přejímá název lidové písně konžského zpěváka Simara Lutumby, jeho parketou je dnes spíše kultura lidová, o čemž svědčí i obliba komiků a románů San Antonia.

Klienti baru, kteří mu vyprávějí své příběhy, naopak symbolizují orálnost. Podobají se lidovým vypravěčům, kteří na potkání a stále dokola vyprávějí svůj život. Sklenička nejprve zaznamenává životní příběhy vypravěčů a mnohdy s nimi soucítí. Postupně se ale se všemi dostává do konfliktu a odmítá je poslouchat. Když sešit odevzdá, dostane se Sklenička do konfliktu i s nespokojeným zadavatelem

Paličatým Šnekem, kterému se nelíbí chaotičnost vyprávění, chybějící interpunkce i mezery/pauzy, tedy jeho ryze orální charakter. Chtěl literární dílo, a ne pouhý zápis. Požaduje proto po Skleničkovi přepracování. Paličatý Šnek představuje literární instituci. Odpovídá tomu opět volba jména, které odkazuje k románu uznávaného autora Rachida Boudjedry, v němž si jedna z postav představuje, že ji pronásleduje umíněný šnek.

Prasklej Sklenička nakonec svůj sešit předá Holdenovi, jedinému barovému vypravěči, jehož příběh odmítá zapsat. Je signifikantní, že Sklenička svůj sešit předá tomu, kdo se nejvíce opakuje a jehož příběh zůstane pouze v orální podobě. Holden na rozdíl od Šneka sešit přijme. Zapisovatel dá přednost orálnosti před institucí a zároveň orálnost bezvýhradně přijímá, co instituce zavrhl. Při předání sešitu Prasklej Sklenička oznámí svůj záměr následovat svou matku a utopit se v řece. Jeho smrt, doložená následujícím románem *Paměti dikobraza*, je symbolickou smrtí velké, institucionalizované literatury, která náleží minulosti. Budoucnost africké literatury totiž patří literatuře orální, která se jako fénix rodí z popela orální tradice. Úspěch Skleničkova podniku je dosvědčen opět *Paměťmi dikobraza*, kde se dozvídáme, že Prasklýmu Skleničkovi vyšel nejen eponymní román, ale že stihl před smrtí napsat ještě druhou knihu, kterou máme v rukou.

Výsledný amalgam, v němž se „pere“ orálnost s literárností, se projevuje i v protichůdné práci s formou a s jazykem. Svou chaotickou formou román odkazuje k oralitě. Věty plynou odnikud nikam, Sklenička předává slovo ostatním štamgastům a popisuje okolnosti, které doprovází jejich vyprávění či staví na odiv proces zápisu vypravování. Orální ladění dodává i kompozice věčně se opakujícího vyprávění. Ke konci románu se totiž objevuje kurzívou zapsaný přepis prvních vět sešitu, který je v baru nahlas předčítán. Kruh se uzavírá a vyprávění začíná nanovo.

Protipólem orálnosti formy je literárnost jazyka. Román je psán lehce hovorovou metropolitní francouzštinou prošpikovanou uhlazenými výrazy. Celek je okořeněn citacemi úryvků několika klasických děl francouzské literatury a odkazy na názvy zhruba 300 uměleckých děl, která autorovi umožnila, dle jeho vlastních slov, stát se spisovatelem. Tento recyklovaný literárně intertextuální jazyk se nemění, ať už vypráví Sklenička či některý z jeho spolustolovníků.

Literatura je i předmětem diskuzí mezi Prasklým Skleničkou a Paličatým Šnekem. Paličatý Šnek odmítá oralitu a věří jen tomu, co je napsané: „Nastala doba písma, protože to, co tu po nás zůstane, je písmo, samotná slova jsou jen černý dým, čůranky divoké kočky“ (Mabanckou 2015, s. 9–10). Zpochybňuje pravdivost prohlášení typu: „Když v Africe zemře stařec, jako by zemřela celá knihovna“ (tamtéž, s. 11). Sklenička naproti tomu odmítá oficiální spisovatele, ty „podělané škrabálky“ a „epigony fundamentalismu“, kteří svými intelektuálními

masturbacemi znečišťují a blokují současnou literaturu. Skutečná literatura umožňuje cestovat, za jejími slovy je život. Prasklej Sklenička chce vytvářet právě takovou literaturu:

[...] psal [bych] věci, co by se podobaly životu, ale říkal bych je svými slovy, pokroucenými, přetřhanými, bez hlavy a paty, psal bych je tak, jak by slova přicházela, začal bych nešikovně a skončil bych, jak jsem začal, vykašlal bych se na čistý rozum, na metodu, na fonetiku, na styl, na to, co by se dobře formulovalo, co by se v mém zmršeném jazyce nedalo tak jasně vyjádřit (tamtéž, s. 190–191).

České vydání vyšlo roku 2015 v překladu Tomáše Havla. Překladatel jej opatřil poznámkovým aparátem, v němž vysvětluje africké reálie a představuje osobnosti, které jsou v románu zmíněny. Samotný překlad smývá opozici budovanou mezi orálností a literaturou. Nerespektuje příslušnost výrazů k těmto dvěma sémantickým polím a vzájemně je zaměňuje. „Je dois dire“, tedy „musím říct“, tak překládá jako „musím napsat“, „je ne veut plus écouter personne“, tedy „nechci nikoho poslouchat“, mění na „s nikým nemám zájem se bavit“. Velká řada odkazů na literární díla není překladatelem zohledněna a některé z nich („tu es un bateau au ivre“ či „vieux con des neiges d’antan“) překládá hovorovým jazykem („seš vopilej koráb“ či „ty stará krávo loňskejch sněhů“), čímž oslabuje jejich literárnost a posouvá je směrem k orálnosti. Podobný posun se ostatně promítá i do překladu jména hrdiny, respektive názvu románu. *Verre Cassé* na rozdíl od *Prasklýho Skleničky* hovorovost a orálnost nekonotuje.

Rok po *Prasklým Skleničkovi* Mabankou vydává další román *Paměti dikobraz* (*Mémoires de porc-épic*). Vychází zde ze staré africké pověsti, podle níž má každý člověk svého zvířecího dvojníka a jejímž poselstvím je, že nikdy není pozdě se vzepřít svému osudu. Hrdinou je tedy dikobraz, kterého lidské alter ego nutí bodlinami vraždit na potkání. Po smrti dvojníka dikobraz očekává vlastní smrt. Ta však nepřichází, a tak ve stínu baobabu vypráví své osudy.

Mabankou román opatřil fiktivním dodatkem, v němž Paličatej Šnek autorství knihy připisuje Prasklému Skleničkovi. A skutečně, román je psán prakticky totožným způsobem: proud vědomí/řeči strukturovaný pouze čárkami a psaný uhlazeným jazykem s malým množstvím lokálních výrazů. Přesto zde dochází k důležité změně. Místo zahlcujícího množství literárních odkazů je tok vyprávění rytmizován refrény, které posilují jeho orální povahu. Jedná se především o slovní tiky typu „donc“ a „hein“, oslovení posluchače „můj milý Baobabe“, úlevné zvolání „u starýho dikobraz“ či ujištění „věř mi“. Orální charakter simulují názvy kapitol, které začínají vždy „o tom, jak“ („comment“). Funguje tak i popis okolností

vyprávění, a to zejména na konci kapitol, kde dikobraz líčí své rozpoložení, jímž vysvětluje nadcházející přestávku.

Dikobraz své vyprávění adresuje baobabu, který mu však neodpovídá. Zůstává pasivním posluchačem. Kdysi prý baobaby uměly mluvit, odpovídat lidem, trestat je. Někdo také věří, že mluvit s baobabem je jako obracet se na předky, s nimiž je baobab do jisté míry ztotožňován a jímž je tím pádem vyprávění rovněž určeno. Návrat k orálním pramenům stvrzuje i forma bajky, s jejímiž žánrovými pravidly si Mabanckou neváhá pohrávat. Dikobraz ostatně během svého vyprávění, které samo o sobě funguje jako bajka, převypráví dvě La Fontainovy bajky a odkazuje na bajky La Fontainovy i Ezopovy. Africký orální útvar se tak setkává s evropskou literaturou.

Kromě orálnosti je do děje zakomponována i literatura. Jejím symbolickým nositelem je mladík, který z Francie vozí romány, čte je a vypráví ostatním vesničanům: literatura je převáděna do orální podoby. Dikobraz mladíka nenávidí a rozhodne se jej zavraždit. Romány jsou totiž pro něj „prolhané knihy“. Ze spisovatelů má dokonce strach: „Našli by se romanopisci, kteří by zaprodali otce i matku jenom kvůli tomu, aby mi mohli ukrást můj dikobrazí osud, inspirovali se jím, napsali by příběh, kde bych neměl vždycky tu nejlepší roli“ (Mabanckou 2018, s. 148). Knihy jsou pak pochovány se svým majitelem: literatura je nejen usmrcena, ale i pohřbena. Na rozdíl od živé literatury, slovu dikobraz přisuzuje velkou moc: zbavuje strachu ze smrti a snad by ji mohlo i zahnat. S tím souvisí dikobrazova symbolická touha stát se otcem. Chtěl by totiž svému potomstvu vyprávět o životě a zvycích lidí. Ne literatura, ale slovo činí nesmrtelným.

V češtině vyšly *Paměti dikobraza* roku 2018. O překlad se i tentokrát postaral Tomáš Havel, čímž byla zajištěna potřebná jazyková kontinuita. Zatímco v předchozím díle jsou oslabovány či přehlíženy znaky literárnosti, zde jsou opomíjeny znaky mluveného projevu. Z první věty románu „donc je ne suis qu'un animal“ se vytratí úvodní slůvko „donc“: „jsem jenom zvíře“. „Donc“, které je celkově v českém textu překládáno jen občasně, je výrazem typickým pro mluvený projev a zároveň je částicí, která uvozuje následek: vyprávění jako by začínalo uprostřed, jako by mu chyběla příčina. Podobně nešťastný osud potká i závěr románu: „On n'a pas fini d'entendre parler de moi, hein“. Z české varianty totiž vypadne dikobrazovo poslední slovo: „O mně svět ještě uslyší“. „Hein“ opět náleží mluvenému projevu a bývá součástí otázek, kterými mluvčí vyžaduje reakci či odpověď druhého mluvčího. Vyprávění jako by pokračovalo dál, za hranici slov. Ostatně v originálu často opakované „hein“ se do překladu nepromítá prakticky vůbec. Opomíjeno bývá i orálnost evokující „disons“, tedy „řekněme“. Překladatel tím omezuje funkci refrénů. České vydání zároveň oproti originálu disponuje závěrečným seznamem kapitol, který zvyšuje institucio-

nalizovanou literárnost knihy. Tyto drobnosti společně oslabují orální vyznění překladu.

Z maghrebských autorů, kteří se zasloužili o rozvoj orální literatury, byl do češtiny po roce 1989 přeložen pouze Maročan Tahar Ben Jelloun. Jeho *Posvátná noc* z roku 1987 staví vyprávění do centra pozornosti. Hrdinkou románu je pískečné dítě Zahra, které otec vychoval jako syna Ahmeda. Z tělesného prokletí jej otec vysvobodí až v okamžiku své smrti. Když se Zahra stane ženou, rozhodne se opustit rodinu a vydat se na strastiplnou cestu za svobodou. Setkává se však s nepochopením rodiny i společnosti, která ji nikdy nedokáže přijmout takovou, jaká je. Vlastní sestry ji zmrzačí, přítelkyně udá a slepý milenec opustí.

Výchozím bodem vyprávění je okamžik, kdy se zestárlá Zahra rozhodne náhodným posluchačům vyprávět své životní osudy po smrti otce, svěřit jim pravdivý příběh svého života. Její život není pro posluchače nový, řada vypravěčů jej již vyprávěla. Všechny ale postihlo něco zlého, někteří ztratili paměť, jiní duši. To se přihodilo i Bouchaïbovi, kterého si Zahra původně přišla poslechnout na náměstí, kde se scházejí vypravěči. Místo vzdělaného vypravěče a miláčka města našla jen trosku se zažloutlým rukopisem, neschopnou udržet linii vyprávění a drmolící nesrozumitelné věty. Posluchači od vypravěče odcházejí v přesvědčení, že ztratil paměť a blouzní. Zahra přihlíží jeho smutnému vystoupení a vidí jej zmizet. Následně Zahra obejde náměstí a vyslechne si řadu dalších vypravěčů, jejichž nedokončená vystoupení jsou do románu vložena. První je vypravěč z jihu, jehož jediným posluchačem se stane Zahra. Další vypravěč má kufr plný věcí, jejichž historii Zahře vypráví. Tančící mladá žena z jihu vypráví o beduínech, ale umlčí ji negativní reakce publika. Zahra by jí ráda vyprávěla o svém životě, aby z něj udělala knihu, se kterou by chodila od vesnice k vesnici. Mladá vypravěčka však zmizí beze stopy. Unavená Zahra se na chvíli posadí a zavře oči. Když je otevře, je obklopena lidmi. Rozhodne se k nim promluvit, osloví je „přátelé“ a začne své vyprávění. Vrací se více méně na začátek románu k úvodním formulím vyprávění.

První dvě kapitoly románu jsou zcela zasvěceny simulaci ústního vyprávění. Zahra popisuje náměstí, ostatní vypravěče, své posluchače, na něž se neustále obrací a vybízí je, aby si vše představili. Použit je minulý čas složený (*passé composé*), který ve francouzštině bývá spojován s mluveným slovem. Teprve v další kapitole pojmenované „Noc předurčení“ Zahra začne vyprávět příběh svého života. Známky orálnosti se postupně vytrácejí a výrazně více je využíván ryze literární minulý čas jednoduchý (*passé simple*). Zahra se čím dál méně obrací na své posluchače a čím dál méně své vyprávění komentuje. Tato tendence vyvrcholí závěrem knihy, z nějž orální rysy zcela zmizí.

Vyprávění však zůstává leitmotivem románu. Vypráví prakticky všichni všem: tajemný princ Zahře, Assise Konzulovi a Zahře, Konzul Zahře, Zahra Konzulovi

a spoluvězeňkyním, spoluvězenkyně Zahře. Vyprávějící si neustále vyměňují role s posluchači a někteří z nich dokonce píší. Konzul je filozof a spisovatel. Zahra se ve vězení rovněž pokouší psát, ale nejde jí to. Stane se tedy alespoň veřejnou písarkou. Mizející a pomatení vypravěči, nedokončená vyprávění, postupně mizející známky orálnosti, to vše nasvědčuje tomu, že román je symbolickým svědectvím o postupném mizení oralitury a jejím přerodu v literaturu.

Český překlad vyšel roku 2007 a jsou pod ním podepsáni Anna a Erik Lukavští. Upřednostnění překladu *Posvátné noci* před *Dítětem písku*, které mu dějově předchází, lze vysvětlit skutečností, že *Posvátná noc* získala prestižní Goncourtovu cenu. Přesto je škoda, že první z románů dosud přeložen nebyl.

I v *Posvátné noci* dochází k nechtěnému oslabení orálního charakteru. V jedné z posledních kapitol se totiž do překladu nepromítne oslovení posluchačů. „Je suis incapable aujourd’hui de vous dire“ je přeloženo stručným „Dnes nevím“ (Ben Jelloun 2007, s. 143). Jedná se pravda o drobnost, ale její význam je symbolický.

Jak převést nepřeveditelné

K českému čtenáři se sice dostává jen malý výsek frankofonní orální literatury, výběr děl je nicméně velmi kvalitní, alespoň co se týče jižní frankofonie. Jedná se o vzorek ucelený a natolik reprezentativní, že lze na jeho základě definovat stěžejní rysy tohoto žánru. Předně lze konstatovat, že romány přetváří orálnost ve své téma, ke kterému přistupují buď explicitně (*Solibo Ohromný, Až bude volit divá zvěř*), nebo jej pojímají symbolicky (*Prasklej Sklenička, Paměti dikobraza, Posvátná noc*). Mnohdy se orálnost setkává s motivem literatury (*Paměti dikobraza, Posvátná noc*), nebo je dokonce prostřednictvím dialogu mezi oraliturou a literaturou tematizován vznik nového žánru. V *Solibovi Ohromném* zaničující oralitura vede explicitní dialog se vznikající orální literaturou. V *Prasklým Skleničkovi* je symbolicky znázorněn vznik orální literatury jako amalgamu oralitury s literaturou. *Posvátná noc* je svědectvím o přerodu oralitury v literaturu.

Autoři rovněž orálnost zakódovávají do formy svých děl. Děje se tak nejčastěji na úrovni makrostruktury, kdy celé dílo napodobuje konkrétní orální žánr: kreolský zpěv (*Otrok stařec a obří pes*), donsomanu (*Až bude volit divá zvěř*), bajku (*Paměti dikobraza*), tradiční vyprávění (*Posvátná noc*). Někteří z autorů do svých románů vsunují miniaturní či miniaturizovanou imitaci orálního žánru: tradiční vypravěčské vystoupení (*Solibo Ohromný, Posvátná noc*), pohřební řeč (*Alláh není povinen*), bajku (*Paměti dikobraza*), přísloví (*Až bude volit divá zvěř*), hádanku (*Solibo Ohromný*). Všechny romány zároveň k orálnosti odkazují i volbou

kompozice, ať už se jedná o cyklické vyprávění, které se svým koncem vrací na začátek (*Alláh není povinen, Posvátná noc*), o rámované vyprávění (*Solibo Ohromný, Otrok stařec a obří pes, Posvátná noc*), o odbočná vyprávění (*Solibo Ohromný, Posvátná noc, Až bude volit divá zvěř, Prasklej Sklenička*) či o otevřené, odnikud nikam vedoucí vyprávění (*Paměti dikobraza*). V podobném duchu se nese i volba vedoucího principu vyprávění: míšení (*Solibo Ohromný*), repetitivnost (*Až bude volit divá zvěř*), věčné opakování (*Prasklej Sklenička*), labyrint (*Posvátná noc*), rytmus (*Otrok stařec a obří pes*), neohraničenost (*Paměti dikobraza*), zařikání (*Alláh není povinen*).

Ve volbě jazyka lze vysledovat dvě tendence. Chamoiseau a Kourouma volí podomorodštěný a vysoce originální jazyk, v němž akcentují hovorovost a orálnost. Naopak Mabankou a Ben Jelloun upřednostňují uhlazený jazyk, v němž rezonuje literárnost. Prakticky všichni autoři pak pracují s rytmem, refrény či alespoň opakováním.

Živost vyprávění umocňuje simulace vypravěčské situace, která se projevuje v makrostrukturě díla (*Až bude volit divá zvěř, Paměti dikobraza, Alláh není povinen, Posvátná noc*) anebo alespoň v jeho mikrostruktuře (*Solibo Ohromný, Prasklej Sklenička, Posvátná noc*). U tří románů je simulována zapisovačská situace (*Prasklej Sklenička, Solibo Ohromný, Otrok stařec a obří pes*). Spisovatelé si rovněž pohrávají s narativními kategoriemi vypravěče a posluchače, kteří si systematicky vyměňují role. Vypravěč se ocitá v roli posluchače (*Prasklej Sklenička, Posvátná noc*), zapisovač se stává posluchačem (*Solibo Ohromný, Otrok stařec a obří pes*) a posluchač zapisovatelem (*Alláh není povinen*). Objevují se i vyprávějící posluchači (*Solibo Ohromný, Až bude volit divá zvěř*) a vyprávějící postavy (*Prasklej Sklenička, Posvátná noc*).

Vzhledem k vysoké originálnosti románů, invenčnosti používaného jazyka a husté síti odkazů na orálnost a literaturu stáli překladatelé před skutečně těžkým úkolem. Někteří se s ním poprali lépe, jiní hůře. Problémem překladů každopádně není jejich kvalita, ale oslabování známek orálnosti (*Solibo Ohromný, Až bude volit divá zvěř, Alláh není povinen, Paměti dikobraza, Posvátná noc*), popřípadě stírání rozdílů mezi ústním a psaným, mezi orálností a literaturou (*Solibo Ohromný, Posvátná noc*). Pravděpodobně nejnáročnější úkol čekal překladatelky Chamoiseaua. Růžena Ostrá se pokusila limity svého překladu vyvážit doslovem Milana Kundery. Orálnost je tedy více vysvětlena než ukázána. Nejzajímavěji se s překladem poprala Milena Fučíková, která nedostatky kompenzovala jazykovou invencí. Vydala se tedy cestou samotných autorů orální literatury. Místo nemožného doslovného převádění slov do jiného jazyka se rozhodla orálnost textu alespoň částečně transponovat. Snad tak lze přeložit nepřeložitelné.

Soupis pojednaných beletristických děl

Ben Jelloun, Tahar: *La nuit sacrée*. Éditions du Seuil, Paris 1987.

Ben Jelloun, Tahar: *Posvátná noc*. Přeložili Anna a Erik Lukavští. Dauphin, Praha 2007.

Chamoiseau, Patrick: *Solibo Magnifique*. Gallimard, Paris 1988.

Chamoiseau, Patrick: *Solibo Ohromný*. Přeložila Růžena Ostrá. Atlantis, Brno 1993

Chamoiseau, Patrick: *L'esclave vieil homme et le molosse*. Gallimard, Paris 1997.

Chamoiseau, Patrick: *Otrok stařec a obří pes*. Přeložila Milena Fučíková. Symposium, Praha 2005.

Kourouma, Ahmadou: *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Éditions du Seuil, Paris 1998.

Kourouma, Ahmadou: *Až bude volit divá zvěř*. Přeložila Jana Karfíková. Dauphin, Praha 2005.

Kourouma, Ahmadou: *Allah n'est pas obligé*. Éditions du Seuil, Paris 2000.

Kourouma, Ahmadou: *Alláh není povinen*. Přeložil Petr Komers. Mladá Fronta, Praha 2003.

Mabanckou, Alain: *Verre Cassé*. Éditions du Seuil, Paris 2005.

Mabanckou, Alain: *Prasklej Sklenička*. Přeložil Tomáš Havel. Dauphin, Praha 2015.

Mabanckou, Alain: *Mémoires d'un porc-épic*. Éditions du Seuil, Paris 2006.

Mabanckou, Alain: *Paměti dikobraza*. Přeložil Tomáš Havel. Dauphin, Praha 2018.

**Literární a kulturní
periodika jako jeden
z vektorů recepce
zahraničních literatur:
tvorba francouzských
surrealistů v revui
Analogon po roce
1990**

Kateřina Drsková



Literární a kulturní periodika jako jeden z vektorů recepce zahraničních literatur: tvorba francouzských surrealistů v revui *Analogon* po roce 1990

Kateřina Drsková

Literární a kulturní periodika mají na recepci cizích literatur dlouhodobě svůj nesporný podíl a lze dokonce říci, že v ní hrají nezastupitelnou úlohu. Jsou schopna seznamovat čtenáře s tvorbou zahraničních autorů bezprostředněji než knihy, formou ukázek či celých textů otiskovaných na pokračování. Mohou rozšiřovat obzory, do domácí literatury bezprostředně uvádět nové podněty, napomáhat jejímu tematickému i žánrovému rozvoji, inspirovat vznik nových forem. Často to byla periodika, která pro naše prostředí jako první objevila nejednoho pozoruhodného spisovatele či dílo. Francouzská literatura není v tomto ohledu výjimkou. V novodobé historii její české recepce najdeme řadu příkladů, kdy byl právě periodický tisk branou, kudy do našeho prostředí vstupovala. Pro ilustraci přiblížíme nejprve několik vybraných titulů z období před rokem 1989: *Lumír*, *Moderní revui*, *ReD*, *Zvěrokruh*, *Surrealismus* a *Světovou literaturu*. Každý z těchto časopisů vznikl a vycházel v jiném období a v jiném kontextu, měl odlišné zaměření i ambice a rovněž velmi rozdílnou životnost. Podrobněji se pak vzhledem k časovému vymezení tématu této publikace zaměříme na surrealistickou revui *Analogon*.

Význam starších literárních a kulturních periodik pro novodobou recepci francouzské literatury

V poslední třetině devatenáctého století byl významnou tribunou kosmopolitně orientovaných českých literátů časopis *Lumír*, řízený Josefem Václavem Sládkem. Časopis byl původně založen roku 1851, poprvé obnoven roku 1865 a poté znovu roku 1873. Časopis informoval o dění v cizích literaturách a uváděl

do českého prostředí prostřednictvím překladů mimo jiné francouzskou moderní poezii (romantiky, Charlese Baudelaira, parnasisty, básníky symbolistního okruhu). Překlady francouzské poezie v *Lumíru* byly v tomto období převážně dílem Jaroslava Vrchlického. Později svými překlady přispívali i další – Antonín Váňa, Jaromír Borecký, Alfons Breska, Emanuel z Lešehradu, Otokar Theer, Viktor Dyk či Stanislav Kostka Neumann. V překladu posledního jmenovaného vyšla v *Lumíru* poprvé v češtině Rimbaudova báseň „Le Bateau ivre“, tehdy pod názvem „Opilá loď“ (č. 10/1907–1908). Navzdory prvenství tohoto překladu se nicméně u nás vžila Čapkova překladová varianta „Opilý koráb“ z roku 1920 (Čapkova verze sice vznikla s použitím Neumannova překladu, jeho překlad názvu básně ale Čapek nepřevzal).

V první polovině 90. let 19. století založili Arnošt Procházka a Jiří Karásek *Moderní revui pro literaturu, umění a život*. Revue „svými ambicemi informovat o veškerém dění v oblasti literárního modernismu [...] ‚převzala štafetu‘ po lumírovcích“ (Hrala 2002, s. 105). Po obsahové a výtvarné stránce ji ovlivnily francouzské časopisy *La Plume* a *Mercure de France* (Merhaut 2000, s. 301) a v rámci zájmu o cizí literatury dávala právě francouzské literatuře značný prostor. Prostřednictvím teoretických statí, kritik a překladů byla v průběhu let představena široká škála autorů od Charlese Baudelaira přes řadu představitelů symbolistní a dekadentní orientace od okrajových až po ty nejvýznamnější, jakými jsou Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Gustave Kahn, Joris Karl Huysmans, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé či Paul Claudel. Jejich tvorba se na stránkách revue prezentovala zejména v překladech Arnošta Procházky (pod jeho vlastním jménem i pod různými pseudonymy), ale také v přebásnění Emanuela z Lešehradu, Jiřího Karáska, Josefa Marka, Stanislava Kostky Neumanna, Jana Harta, Jarmila Krecara a dalších. Objevovali se zde ale i zástupci nových tendencí počátku 20. století. Tak v roce 1899 přinesla *Moderní revue* v čísle 11 šedesátistránkový průřez současnou francouzskou poezií; mezi čtyřmi desítkami autorů nechyběl hlavní představitel naturismu Saint-Georges de Bouhélier, zástupce skupiny takzvaných fantaisistů Paul Fort či svébytný a mimo všechny směry stojící Francis Jammes, jenž svou poetiku sám nazval „jammismem“. V roce 1913 vyšel v čísle 27 vůbec první známý český překlad textu Guillauma Apollinaira – to když Arnošt Procházka převedl, ovšem prózou, jeho kratičkou veršovanou báseň „Setkání“ (Rencontre).

Moderní revue se však na recepci francouzské poezie nepodílela jen texty otiskovanými na svých stránkách, ale přispívala k ní také knižními edicemi *Knihovna Moderní revue* (1895–1924), *Symposion* (1898–1914) a *Knihy dobrých autorů* (1905–1931), v nichž vedle původní české tvorby vycházely i překlady děl cizích autorů (srov. Zach 1995). Zejména edice *Knihy dobrých autorů*, kterou vydávala

a redigovala Kamilla Neumannová a jež zahrnovala převážně překladová díla světových autorů, přinášela překlady z francouzštiny zcela systematicky (představovaly přibližně třetinu svazků edice). Edici totiž spoluredigoval Arnošt Procházka, nakladatelčin blízký přítel a spolupracovník. „Ve výběru a volbě autorů i formování okruhu spolupracovníků [...] byl jeho vliv rozhodující, i když konečné slovo ve všech edičních otázkách ponechával nakladatelce“ (tamtéž, s. 232). A byť se mezi vydávanými tituly objevovali i starší francouzští autoři (Molière, Honoré de Balzac, Stendhal, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert), převažovali autoři soudobí: vyšla tu řada próz, dramat i básnických děl autorů z okruhu francouzského symbolismu (Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Remy de Gourmont, André Gide, Paul Claudel aj.), ke konci 20. let 20. století mezi ně ojediněle pronikla také díla autorů přináležejících k surrealistickému hnutí (Philippe Soupault, René Crevel). Rovněž tu Arnošt Procházka vydal své antologie překladů *Cizí básníci I, II* (1916, 1919).

Revue Devětsilu založil Karel Teige a koncipoval ji jako časopis všestranně orientovaný na mezinárodní moderní kulturní tvorbu. Jakožto orgán Svazu moderní kultury měla být *ReD* především „vzorníkem a sborníkem konstruktivismu a poetismu“ (Teige 1972, s. 511).¹ Vzorem mu byly mimo jiné Apollinairovy časopisy *Les Soirées de Paris* a *L'Esprit Nouveau* a sledoval umělecké tendence různých proudů avantgardy v rozmanitých oblastech umění.

V oblasti literatury se sem promítala zejména tvorba francouzské dadaistické a surrealistické avantgardy, ať už z Bretonovy skupiny (Philippe Soupault, Jean Arp), ze skupiny Vysoká hra (René Daumal) či tvůrců stojících mimo skupiny (Tristan Tzara), nebyli však opomíjeni ani bezprostřední či starší předchůdci moderní poezie (Lautréamont, Arthur Rimbaud a zejména Guillaume Apollinaire). Studiemi o nich do revue přispíval hlavně Karel Teige, který psal například o Lautréamontovi, Mallarméovi, Tzarovi, Marinettim, Apollinairovi, Gidovi či o surrealismu. Pokud jde o Apollinaira, pozornost byla obrácena hlavně k jeho textům ze sbírky *Kaligramy* (Calligrammes), které jsou projevem dalšího vývoje básnickovy poetiky pod vlivem futuristické a kubistické estetiky, a také k jeho „surreálné“ hře *Prsy Tiresiovny* (Les Mamelles de Tirésias). Francouzská poezie byla v *ReDu* otiskována někdy i v originále, převážně však v překladech, poněkud Karla Teiga, Jindřicha Hořejšího či Vítězslava Nezvala. Ukázka ze hry *Prsy Tirésiovny* pak pocházela z překladu Jaroslava Seiferta.

U příležitosti desátého výročí úmrtí Guillaumea Apollinaira vyšlo tematické číslo Památce Guillaumea Apollinaira (č. 3/1928), které ještě částečně pokračo-

¹ Úvod byl publikován v *Red* 1, č. 1, říjen 1927.

valo v čísle následujícím dalšími ukázkami z básnickovy tvorby, zejména ze sbírky *Kaligramy*, včetně jeho programové básně „La Jolie rousse“, která byla otištěna v překladu Karla Teiga pod názvem „Hezká rusovláška“.

Jedno tematické číslo *ReDu* (č. 2/1930) bylo také věnováno francouzské surrealistické skupině Le Grand Jeu [Vysoká hra], do níž patřil i český malíř Josef Šíma.

O časopisu *Zvěrokruh*, který plánoval založit spolu s Jindřichem Štyrským, se Vítězslav Nezval zmiňoval v korespondenci již v polovině roku 1928 (Srp 2004b, s. 205). První číslo pod názvem *Zvěrokruh, měsíčník soudobého umění* však vydal sám až v listopadu roku 1930, následující prosincové číslo bylo zároveň číslem posledním. „Oba *Zvěrokruhy* odrážely [...] bezprostřední ohniska Nezvalova zájmu. Vedle ukázek z vlastních připravovaných knih, z Vančurovy *Markéty Lazarové*, překladů a rozborů francouzských symbolistů, zejména Mallarméa, jimiž se tehdy soustavně zabýval,² se projevila jeho počínající surrealistická orientace [...]“ (tamtéž, s. 206) – přestože Nezval v úvodníku prvního čísla explicitně odmítl vymezit revui jako surrealistickou. Nicméně texty v ní uveřejněnými, zejména Teigovými recenzemi Bretonových prací, „byl vstup české avantgardy na pole surrealismu na přelomu 20. a 30. let více než usnadněn, přestože Teige a Nezval ještě neopouštěli svůj poetismus“ (tamtéž). Ostatně revue vznikla podle Nezvalových slov „z potřeby systematicky otvírat nezasvěcencům podívanou na pravou podstatu hlubších vrstev psýchy, těch vrstev, z nichž pramení umělecká tvorba“ (Nezval 2004a, s. 9). Součástí jejího obsahu byly texty o surrealismu (převážně od Vítězslava Nezvala a Karla Teiga) i přeložené texty francouzských surrealistů, zejména integrální překlad druhého Bretonova manifestu surrealismu a dále například ukázka z Bretonovy prózy *Nadja*, básně Pierra Unika, Tristana Tzary, Roberta Desnose, Paula Éluarda, Louise Aragona, Philippa Soupaulta či Jeana Cocteaua (překládali většinou Bedřich Vaníček a Viktor Nikodem) i ukázky z prací Sigmunda Freuda a C. G. Junga. Výtvarný doprovod tvořily většinou reprodukce surrealistických děl (Toyen, Man Ray, Giorgio de Chirico, Jindřich Štyrský, Max Ernst). Druhé číslo *Zvěrokruhu* avizovalo připravované knižní vydání *Výboru z poesie surréalistů* v Nezvalových překladech (mělo vyjít na jaře 1931), jež se však neuskutečnilo.

V roce 1934 pak Nezval pojal záměr založit surrealistický čtvrtletník; jeho první a jediné číslo, připravované dva roky, nakonec vyšlo až v roce 1936 pod

² V tomto období Nezval překládal básníky z okruhu symbolismu a jeho předchůdců – Rimbauda, Baudelaira, Mallarméa. Jeho překlad Rimbaudova básnického díla vyšel knižně roku 1930, překlad Mallarméovy poezie roku 1931. Naproti tomu knižního vydání překladu Baudelairových *Květů zla* se Nezval nedočkal, vyšel až posmrtně v roce 1964.

názvem *Surrealismus*. Jeho inspirací byl časopis pařížských surrealistů *Surréalisme au service de la révolution* (Surrealismus ve službách revoluce). V *Surrealismu* Nezval pojednal například o situaci surrealismu v Československu, o problematickém vztahu mezi marxismem a surrealismem, o Štyrském a Toyen, o Bretonových knihách *Nadja* a *Spojité národy*, o experimentálních metodách surrealistického psaní či o styčných bodech mezi poetismem a surrealismem. Prostor zde dostaly i články Jaroslava Ježka „Surrealismus a hudba“, Bohuslava Brouka „Dialektický materialismus a psychoanalýza“ a především stať Karla Teiga „Poesie a revoluce“, stejně jako ukázky z literární tvorby českých poetistů a surrealistů (kromě samotného Vítězslava Nezvala též texty Jindřicha Honzla, Konstantina Biebla, Libuše Jáchové alias Katy King, Josefa Kunstadta, Jindřicha Štyrského). Texty českých autorů se střídají s tvorbou autorů francouzských v čele s Andréem Bretonem. Francouzské surrealistické hnutí tu dále zastupují René Crevel, René Char, Paul Éluard, Georges Hugnet, Léo Malet, Benjamin Péret, Gisèle Prassinos, Robert Valancay či Pierre Yoyotte. Také ve výtvarné části revue jsou prezentována díla jak českých, tak francouzských surrealistů.

Karel Srp vnímá *Surrealismus* mimo jiné jako odraz složitosti situace v předválečných letech:

Nezvalovy články, vysázené na okraj v jednom sloupci, mají z dnešního hlediska mimořádnou historickou hodnotu. Lze je považovat za důležitou kroniku dosud ještě krátké minulosti skupiny [= Skupiny surrealistů v ČSR] [...] Z podrobných Nezvalových glos, informujících o všech významných událostech na poli surrealismu v krátkém období let 1934–35, lze proniknout do složitosti doby, silně poznamenané rozmáhajícím se vlivem fašismu. Do revue *Surrealismus* však ještě nezasahovala zřetelnější kritika stalinismu, přestože prosovětsky orientovaná klika francouzských spisovatelů, spolčená s členy sovětské delegace, nepřipustila na pařížském kongresu na obranu kultury surrealisty ke slovu. (Srp 2004b, s. 206)

Nicméně o tomto incidentu, který se týkal i jeho samého, Nezval v revui rovněž pojednal:

„Kongres je skončen“, řekl lakonicky desertér surrealismu Louis Aragon, když jsem tlumočil předsedovi posledního sjezdového večera svůj protest, který končil slovy: „Jsem si vědom, že mi nebylo dáno slovo jen proto, že má přednáška vyzněla kladně pro surrealismus. Je to zbabělé. Neboť obrana kultury, to je především obrana svobody slova.“ (Nezval 2004b, s. 160)

Edice *Surrealismu* plánovala vydávat čtyřikrát ročně knihy v knižnici Objevy redigované Jindřichem Štyrským: z dostupných bibliografických zdrojů vyplývá, že oproti původnímu plánu avizovanému reklamním letákem³ byly skutečně realizovány zřejmě jen tři publikace. Prvním svazkem edice bylo Rimbaudovo *Srdce pod klerikou* (1934, v letáku avizováno jako *Srdce pod sutanou*) v překladu Svaty Pírkové a Vítězslava Nezvala, se závěrečnou poznámkou Jindřicha Štyrského, s odstupem pak následovaly dvě monografie Bohuslava Brouka.

Recepce francouzské literatury v časopise *Světová literatura*

Světová literatura. Revue zahraničních literatur vznikla roku 1956 z iniciativy Václava Řezáče, tehdejšího ředitele Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU). Řezáč se také stal jejím prvním šéfredaktorem a řídil ji do roku 1961. Revue znamenala novum v informování o tendencích soudobé světové tvorby. Mezi tehdejšími literárními periodiky se jako jediná věnovala výlučně zahraničním literaturám, přičemž v ní převládalo zaměření na současnou tvorbu. Obsah *Světové literatury* byl do značné míry definován jejím organickým sepětím se SNKLHU. Díky tomu, že nakladatelství byly v rámci systému státem řízené knižní produkce „svěřeny rozsáhlé oblasti klasické literatury domácí i zahraniční a soudobé světové beletrie“ (Příbáň 2014, s. 279), měli i redaktoři revue přístup ke knihám a tisku ze zahraničí a mohli využívat součinnosti redaktorů nakladatelství. V reakci na podněty z ankety uspořádané roku 1958 redakce vysvětlovala:

Spojení s nakladatelstvím jaksí zmnožuje naše síly. *Světovou literaturu* dělají totiž tři redaktoři a jedna redakční sekretářka. Šéfredaktor je zároveň šéfredaktorem SNKLHU. Štáb redaktorů nakladatelství, kteří jsou odborníky na jednotlivé literární oblasti, nám pomáhá zvládnout množství novinek, které je třeba přečíst a posoudit, pomáhá nám sledovat zahraniční tisk, obracíme se na ně, potřebujeme-li ověřit speciální terminologii, reálie, literární údaje atd. (Anketa o světové literatuře 1958, s. 16)

³ Reprodukován v publikaci *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bulletin surrealismu. Surrealismus* (Srp 2004a, s. 199–200).

Revue informovala o připravovaných knihách a nabízela ukázky z nových a dosud nevydaných překladů. Prostřednictvím výběru textů pak představovala i autory, jejichž celá díla v plánu vydávat nebylo.⁴

Nezanedbatelného prostoru se ve *Světové literatuře* dostávalo francouzsky psaným literaturám z celého světa v čele s tvorbou francouzskou. Za 41 let své existence vydala stovky článků vztahujících se k frankofonním literaturám a představila několik set francouzsky píšících autorů z řady zemí, některé důkladněji, některé jen zběžně. Zejména autoři z jiných zemí než z Francie byli často představováni v tematických blocích; revue takto postupem času nabízela průhled do současné francouzské, belgické, alžírské, kanadsko-francouzské, maghrebské, africké subsaharské či švýcarské poezie a rovněž sondy do africké frankofonní prózy. Zejména na konci 50. let a v letech 60., tedy v přednormalizační etapě své existence, byla *Světová literatura* pro československé čtenáře díky své obsahové pestrosti a bohatosti příslovečným oknem do světa. Po prvních ročnících, kdy byl výběr autorů a děl poznamenán ještě ideologickým vlivem, se do popředí začala dostávat umělecká kritéria, revue se zaměřovala na aktuální literární dění a na význačné soudobé tendence. Reflektovala tak například fenomén absurdního dramatu, díla autorů tzv. nového románu, experimentální tvorbu autorů z okruhu OULIPO, polemiky mezi členy literární skupiny Tel Quel nebo současnou poezii. K tomu přispívaly též kontakty redakce s francouzskými nakladatelstvími (zejména Gallimard, Éditions de Minuit či Éditions du Seuil) a s redakcemi periodik (*Mercure de France*, *Humanité*, *Lettres françaises*) (Naňková 2006, s. 19 a 23) i osobní kontakty redaktorů (tamtéž, s. 2).

Revue se ale také obracela zpět do historie, i když se většinou jednalo o historii nedávnou, a připomínala význačné autory moderní francouzské literatury i celé směry s nezanedbatelným vlivem na současnou literaturu. Zvláštní pozornosti se dostalo především surrealismu, jemuž byl nejprve v roce 1958 věnován třídílný cyklus Václava Zykunda „Surrealismus včera a dnes“ (č. 4–6/1958) a v roce 1967 pak rozsáhlý šestidílný cyklus „Surrealistická defenestrace“ (č. 1–6/1967). V průběhu celého roku 1966 zase vycházel na pokračování cyklus „Dada panorama“ (č. 1–6/1966).

Mnoho uveřejněných článků mělo povahu zásadní informace či posloužilo jako inspirační impuls domácí tvorby. Z oblasti francouzské literatury uvádí *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů* například básně Jacquese Préverta (č. 1/1957), recenzi Camusova románu *Pád*

⁴ Plán děl je k dispozici v úvodníku prvního čísla časopisu.

s ukázkami z českého překladu (č. 3/1957), kritickou polemiku nad tvorbou mladické prozaičky Françoise Saganové (č. 6/1958), v úplnosti otištěná absurdní drama Eugène Ionesca *Židle* (č. 1/1959) a Samuela Becketta *Konec hry* (č. 3/1963), články Petra Pujmana o novém románu (č. 3/1961) a o jeho čelném představiteli a teoretikovi Alainu Robbe-Grilletovi (č. 4/1965) (Dokoupil 2002, s. 247–248). K tomuto výčtu bychom třeba mohli dodat také dlouhý článek o básníkovi Pierru Reverdym s ukázkami jeho tvorby (č. 1/1961), z níž první český knižní výbor *Chuť skutečna* vyšel až roku 1966 v překladu Jana Vladislava, nebo výběr z poezie Raymonda Queneaua v překladu Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (č. 2/1965), jenž byl ojedinělým rozsáhlejším představením básnické tvorby autora, kterého české prostředí znalo a dosud zná prakticky výlučně jako prozaika, přestože básnická tvorba zaujímá v jeho díle stejně důležité postavení jako próza. Revue kromě toho přibližovala i význačné osobnosti soudobého filozofického, estetického a literárněvědného myšlení; z francouzského prostředí to byl zejména Roland Barthes, Michel Butor či Michel Foucault.

Francouzská literatura v periodikách po roce 1989 – texty francouzských surrealistů v revui *Analogon*

Po roce 1989 se zásadně proměnil celý kontext, vznikl nový mediální právní rámec, média se vymanila z kontroly státu a došlo k demokratizaci a komercializaci mediální sféry. Proměnila se i nabídka kulturních a literárních periodik: některá zanikla (*Světová literatura*), jiná prošla přeměnou (z *Kmene* se stal *Tvar*), byly obnoveny některé dřívější zakázané či zaniklé tituly (*Analogon*, *Literární noviny*, *Host*), ze samizdatových se staly standardní časopisy (*Revolver Revue*) a byly založeny i tituly nové (*Souvislosti*, *Plav*, *A2*, později rovněž internetová *iLiteratura* aj., z odborných například *Svět literatury*). Francouzskou, resp. frankofonní literaturu dnes najdeme v různé míře ve většině z nich, zde se však budeme podrobněji věnovat pouze revui *Analogon*, která je v tomto ohledu specifická svým soustavným zřetelem k tvorbě francouzských autorů surrealistického proudu.

Surrealistická revue *Analogon* je jedním z dříve založených kulturních periodik, která se dočkala vzkříšení po přelomovém roce 1989. Její první sešit, redigovaný Vratislavem Effenbergerem a tematicky zaměřený na krizi vědomí, vyšel v červnu roku 1969, na prahu nepříznivého normalizačního období. První číslo zůstalo nadlouho jediným; po dvou desítkách let, na podzim roku 1990 byla revue

obnovena z podnětu Surrealistické skupiny v Československu a zřetelně navázala na koncepci prvního čísla, přičemž došlo k rozšíření podtitulu na současný, znějící *surrealismus – psychoanalýza – strukturalismus – antropologie – příčinné vědy*. Po obnovení byl jejím šéfredaktorem Jiří Koubek a vycházela v nakladatelství Lidové noviny (sešity č. 2–9). Od roku 1994 dosud vychází *Analogon* v nakladatelství Kozoroh a vydává jej za tímto účelem založené Sdružení Analogonu, šéfredaktorem je František Dryje. Obvykle vycházejí tři čísla ročně. „Po obnovení dominuje v *Analogonu* třetí, po-effenbergerovská generace surrealistů, obsahová i personální kontinuita je však zřetelná“ (Dokoupil 2002, s. 12). Dojde, že kontinuita je i vizuální. Grafickou podobu časopisu, jež je v řadě ohledů respektována dodnes, vytvořil Roman Erben.⁵

Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů o revui *Analogon* říká, že „je viditelným vrcholkem ledovce surrealistického hnutí, které mělo v poválečném Československu po dlouhá desetiletí ráz činnosti širší veřejnosti neznámé. V tomto smyslu časopis navazuje i na ineditní sborníky, které na počátku 50. let vydal surrealistický okruh kolem Vratislava Effenbergera“ (Dokoupil 2002, s. 13). První sešit *Analogonu* zase odkazoval k meziválečnému československému surrealismu; v Effenbergerově redakčním úvodu se mimo jiné praví:

Domníváme se, že nehlubším smyslem vývoje poimpressionistického tvůrčího myšlení, který se po vnější stránce projevoval odklonem od realismu k irealismu, je postupné zanikání principu identity, doprovázené prudkým rozvojem principu analogie, otevírajícím přístup k nevědomým vrstvám lidské psychiky. Tento rozvoj, zřejmě dalekosáhlý a dlouhodobý, byl v prvních údobích tohoto cyklu tak prudký, že irealistické jevy, které s sebou přinášel, byly občas považovány za pouhou renesanci estetiky, byly zabsolutizovány do sféry umělecké autonomie, zatímco jejich pravým posláním bylo vytvářet cestou analogie z nevědomých, iracionálních impulsů lidského ducha nové inspirační momenty k pronikavějším intervencím kritického vědomí. Revue ANA-LOGON bude zaměřena k odhalování a vyjadřování těchto funkcí konkrétní iracionality a v tomto smyslu je možné chápat tuto iniciativu ve vývojové kontinuitě s poetisticko-surrealistickými východisky meziválečné avantgardy i s jejím úsilím o vytváření širší intelektuální fronty proti jakémukoliv druhu společenské a civilizační represe. (Effenberger – Marenčin 2004, s. 24)⁶

⁵ Viz vizitka „O nás“ časopisu *Analogon* na webových stránkách <https://www.analogon.cz/o-nas>.

Lze tedy rovněž říci, že *Analogon* je projevem kontinuity a životnosti českého, resp. česko-slovenského surrealistického hnutí, majícího nyní za sebou již téměř devadesátileté trvání.

Revue cele odráží mezinárodní charakter surrealistického proudu, jeho avantgardní povahu, s níž souvisí odpor k establishmentu, ke konvencím, ke služebnosti umění a k jakémukoli omezování tvůrčí svobody, prolínání literární a výtvarné tvorby, charakteristická témata, zájem o umělecké i teoretické práce uznávaných předchůdců surrealismu i jeho představitelů v čele s Andréem Bretonem. Zároveň se v ní zračí i typické rysy českého a slovenského surrealismu, přítomné už ve vzpomínaných Nezvalových publikacích z třicátých let: výrazný zřetel k francouzskému surrealismu a spolupráce s francouzskými surrealisty, čemuž odpovídá značný prostor věnovaný tvorbě francouzských a frankofonních umělců, a dokonce i přítomnost francouzštiny (až do roku 2000 bylo možno najít v příloze pod titulem „Textes choisis“ vždy několik příspěvků daného čísla ve francouzské verzi, v novém tisíciletí nahradila francouzštinu angličtina).

Za více než třicet let vydávání revue se na jejích stránkách objevila jména a texty či výtvarná díla desítek (nejen) francouzských umělců i teoretiků, surrealistů různých generací a skupin, ale i těch, kteří bývají považováni v nějakém ohledu za předchůdce či inspirátory surrealismu. Surrealismus tvoří výraznou ideovou osu revue, jak však naznačuje její podtitul, neomezuje se pouze na surrealistickou perspektivu, „propojuje zejména oblasti surrealismu, psychoanalýzy, kulturní antropologie a tzv. příčných věd, ale zůstává otevřena též dalším oblastem lidské činnosti a poznání“.⁷ Na jejích stránkách tak defiluje celá řada dalších osobností (z frankofonních jen namátkou teoretikové Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze či Jean Baudrillard, básníci Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Saint-John Perse a mnozí jiní). Slovy šéfredaktora Františka Dryje:

Ačkoli byl původní projekt Analogonu výsledkem určitého kompromisu, deklaroval právě onu otevřenost surrealismu vůči jiným oborům lidské činnosti a lidského vztahování ke světu, ovšem otevřenost, jež dominuje analogickému modelu a způsobu myšlení. Chápat problém či téma z více hledisek a v několika úrovních je přece základním předpokladem živého poznání, a proto Analogon pokračuje ve formulaci a redakci tematických čísel. V průběhu času – jaksí samo – a mimovolně krystalizovaly i nové ideové okruhy figurující v podtitulu

⁶ První sešit *Analogonu* z roku 1969 je dnes poměrně málo dostupný, nachází se ve fondech jen několika veřejných knihoven a nebyl dosud digitalizován. Jeho redakční úvod byl přetištěn v *Analogonu* č. 41/42 věnovaném dějinám československého surrealismu v letech 1968–1989.

našeho časopisu. Na úbytě nezájmu odpadl strukturalismus, naopak k surrealismu a psychoanalýze – tj. k oblastem tradičně blízkým – přibýly (kulturní) antropologie a příčné vědy, latentně přítomen – už ze své povahy – je aspekt hermetických věd. Tímto vymezením se samozřejmě nestanoví nějaká apriorní ideologická klausura, nicméně aktuální surrealistický koncept jaksi přirozeně přitahuje a upřednostňuje imaginativní tvorbu oproti tvorbě spekulativní, komponované (včetně rozboru předpokladů takové tvorby), aplikaci principu analogie proti principu identity atd.“ (Dryje 1999, s. p.)

V *Analogonu* najdeme pravidelně, téměř v každém čísle a často i na prvním místě, texty „papeže surrealismu“ Andrého Bretona. Dále jsou tu texty jeho souputníků Louise Aragona, Reného Chara, Reného Crevela, Roberta Desnosa, Marcela Duchampa, Paula Éluarda, Benjamina Péreta, Philippa Soupaulta, Rogera Vittraca, včetně malířů Francise Picabii a Salvadora Dalího. Rovněž se tu objevuje ukázka z díla Tristana Tzary, celoživotního dadaisty, jenž si udržoval na skupině nezávislost, či rovněž nezávislého surrealistického básníka Maurice Blancharda. Opakovaně je zmiňováno Bretonovo žánrově obtížně zařaditelné prozaické dílo *Nadja*, vydané v novém českém překladu Jarmily Fialové v roce 1996 v nakladatelství Dauphin. V duchu otevřenosti různým názorům a snahy o podněcování kritického myšlení přinesl *Analogon* č. 40/2004 zajímavou konfrontaci tří diametrálně odlišných současných pohledů na tento text. Pro Marie-Dominique Massoni je *Nadja* „bezpochyby základním textem pro lidi, kdo na vlastní kůži poznali, že poesie žije v každém rozechvění, ve všech barvách existence a v životní nutnosti lásky, která samozřejmě hluboce zpochybňuje každé rodinné a společenské pokrytectví. [...] *Nadja* pro mě představuje, víc než *Manifesty*, stěžejní text, úsvit surrealismu“ (Massoni 2004, s. 101). Zato Ladislav Šerý svým charakteristickým provokativním stylem prohlašuje, že „v nadje je deset dobřejších stránek, ne víc, zbytek je plnej příšerného žvanění snobského pseudoromantika“ (Šerý 2004, s. 99), a uzavírá: „tenhle pokryteckej blábol impotentního narcise my do čítanek nechceme, babička je třiadvacetkrát lepší, item aragonův pařížskej venkovan, strč si svoji konvulzivní krásu tam, kam patří, saláte“ (Šerý 2004, s. 100).⁸ A František Dryje usiluje pokud možno o neosobní a objektivní náhled, který ve výsledku vyznívá pro Bretonův text poměrně příznivě (Dryje 2004, s. 101–103). V č. 62/2010 se pak k *Nadje* vrací dlouhou studií „Naděje jako non-fiction“, stojící proti krátkému článku Maria Vargase Llosy „Nadja jako fikce“.

⁷ Viz vizitka „O nás“ časopisu *Analogon* na webových stránkách <https://www.analogon.cz/o-nas>.

⁸ Porušení pravopisné normy je součástí stylu citovaného autora.

Vedle u nás dobře známých jmen z okruhu skupiny Bretonových surrealistů ale revue připomíná i jména další, nám méně známá či dosud neznámá. Třeba Bretonova přítel, spisovatel, lékař a psychologa Pierra Mabile (1904–1952) prostřednictvím fragmentů ineditního českého překladu jeho pojednání *Egregory aneb Život civilizací* (přeložil J. Ancel v roce 1982), otištěného v č. 10/1993. Nebo jiného, českým čtenářům dosud málo známého básníka ze surrealistického okruhu Jehana Mayoux (1904–1975), jehož kompletní dílo bylo knižně vydáno teprve posmrtně. *Analogon* č. 62/2010 nabízí sedmistránkový průřez jeho básnickou tvorbou v překladech Petra Krále. Dále také francouzskou básnířku, spisovatelku a výtvarnici řecko-italského původu Gisèle Prassinov (1920–2015), která v polovině 30. let zaujala pařížské surrealisty svými automatickými texty. V *Analogonu* se její tvorba objevuje opakovaně; například pro *Analogon* č. 63/2011 přeložil Jan Táborský vybrané texty z rukopisů nalezených v pozůstalosti Andrého Bretona. První a zatím jediné dílo Gisèle Prassinov, které vyšlo v českém překladu knižně, je přitom román z roku 1964 *Tvář s lehkým záchvěvem trápení*, publikovaný v roce 1993 v nakladatelství Rubato.

Analogon neopomíná ani jinou pařížskou skupinu konce 20. a počátku 30. let minulého století, zvanou Vysoká hra (Le Grand jeu), jejímiž členy byli i český malíř Josef Šíma a básník Richard Weiner. Právě v souvislosti s Šímou psal u nás o Vysoké hře již dříve například historik a teoretik umění František Šmejkal, zejména v obsáhlé knižní monografii o Šimově malířské tvorbě, kde je skupině věnována jedna samostatná kapitola (Šmejkal 1988). Okolo poloviny 90. let se v produkci českých nakladatelství projevila první vlna zájmu o literární tvorbu okruhu Vysoké hry. V roce 1993 vydalo nakladatelství Torst publikaci *Vysoká hra*, kterou sestavili Ladislav Šerý a Miloslav Topinka a na níž se překladatelsky podílela Věra Linhartová. Obsahuje výběr textů, dokumentů a korespondence vztahující se ke skupině a výběry z díla obou jejích hlavních představitelů, Reného Daumala a Rogera Gilberta-Lecomta. Dále pak vyšla v různých nakladatelstvích dvě díla Reného Daumala, novela *Velká pitka* (1994) a sbírka *Černá poesie, bílá poesie* (1996) v překladu Ladislava Šerého, a výbor z textů Gilberta-Lecomta *Škvíra* (1996) v překladu Věry Linhartové. Revue *Analogon* upřela k Vysoké hře pozornost v roce 2003, kdy publikovala poměrně rozsáhlé dvojdílné pojednání Anny Pravdové a Bertranda Schmitta „Filosofické putování Vysoké hry“ (č. 37 a 38–39/2003) doplněné kratším Schmittovým článkem „Vysoká hra aneb Jistý mýtus nenávratného“. Autoři v úvodu skromně prohlašují: „V této krátké studii si nečiníme nárok na důkladné a syntetické zpracování tématu, jde nám spíše o zmapování a naznačení možných směrů dalšího bádání, jež by mohlo na studovaný předmět vrhnout nové světlo“ (Pravdová – Schmitt 2003, s. 60). Jejich studie, představující historii skupiny, její členy,

aktivitu, myšlenková východiska a ambice, však nepochybně představuje přínos k recepci literárních aktivit Vysoké hry a napomáhá obrátit k nim soustavnější pozornost českého prostředí. V posledních letech se na tvorbu skupiny Vysoká hra zaměřuje nakladatelství Malvern, v němž vyšlo kompletní knižní vydání obsahu všech čtyř realizovaných čísel eponymní pařížské revue⁹ a publikace *Vysoká hra – mýtus nenávratného: texty, studie, korespondence*¹⁰. Malvern vydalo rovněž některá díla Rogera Gilberta-Lecomta¹¹, Reného Daumala¹² a Pierra Mineta¹³.

V *Analogonu* se objevují i ukázky z literární a výtvarné tvorby básníka, spisovatele a malíře belgického původu Henriho Michauxe (1899–1984), důsledně nezávislého, ač v jeho tvorbě můžeme identifikovat též jisté surrealistické prvky. Měl rovněž blízko k Renému Daumalovi a společně s ním, s Jeanem Paulhanem a Andrém de Renéville plánoval v roce 1933 obnovit revui *Le Grand jeu* (Paulhan 2013, s. 137). Česká recepce jeho literárního díla se opozdila o mnoho let, dlouho byla pouze fragmentární (občasné časopisecké ukázky), vydání výboru z jeho díla v překladu Jana Vladislava, připravovaného v 60. letech, se tehdy neuskutečnilo. Knižně u nás začala Michauxova díla vycházet až od poloviny 90. let: Volvox Globator vydal v roce 1995 soubor svérázných povídek o panu Plumovi *Jistý Plume* v překladu Patrika Ouředníka, v roce 2000 pak vyšel v Mladé frontě výbor *Prostor uvnitř*. Tento průřez Michauxovými sbírkami z let 1927–1945 přeložil do češtiny Václav Jamek a opatřil jej doslovem, v němž se snaží vyvrátit dosavadní převážně negativní vnímání tohoto básníka u nás a nabídnout možnou odlišnou interpretaci jeho díla. Argumentuje přitom citátem ze studie „Sardismus v dnešní literatuře“ Václava Černého:

Na kusém přijetí, jehož se dílu Henriho Michauxe zatím u nás dostalo, je pozoruhodné, že kritikům, kteří o něm hovořili, se Michaux nejčastěji jeví jako básník

⁹ Texty pro antologii *Le Grand jeu – Vysoká hra* (2017) nakladatelství Malvern přeložili Jakub Hlaváček, Jindřich Hořejší, Jacques Joseph, Věra Linhartová, Jiří Pelán, Ladislav Šerý, Miloslav Topinka, Josef Forbelský.

¹⁰ Text pro publikaci *Vysoká hra – mýtus nenávratného: texty, studie, korespondence* (2018) téhož nakladatelství přeložili Hana Bednaříková, A. Borovičková, Jakub Hlaváček, Drahoslava Janderová, Věra Linhartová, Ladislav Šerý, Jan Táborský, Miloslav Topinka, Bedřich Vaníček, Lenka Vránová, Kristýna Žáčková.

¹¹ Jmenovitě *Život lásky smrt prázdná a vítr* (2006), přeložili Zuzana Bedřichová, Camille Carpentière, Jakub Hlaváček a Věra Linhartová.

¹² Jmenovitě *Mugl* (2007), *A mlčení rozhání temnoty* (2010), *Vždycky ses mýlil* (2012), *Hora analogie* (2013), *Dopisy hledajícího probuzení* (2015), vše přeložil Jakub Hlaváček.

¹³ Jmenovitě *Prohra: zpověď* (2021), přeložil Tomáš Havel.

prokletý, rozkladný, snad i démonický, jehož fantasticky děsivého světa, překračujícího veškerou míru únosnosti, jest se co obávat. Tón v tomto směru udal nesporně Václav Černý: „Nad Henri Michauxem jsem si říkal, že běží o člověka zděšeného životem, před nímž prchá a brání se mu, ale poněvadž na rozdíl od Artauda nepokládá šílenství za rekurs platný a dostatečný, vymýšlí si svět umělý, a to tak strašidelný, tak rakovinně a absurdně magický, že je radost do něho utéci: představa horšího je dobrou náplastí na špatné, a Michaux líčí svoje ohyzdné a mokvavé mentální larvy s tak suchou objektivitou a někdy i s tak zlomyslným černým humorem, že přímo cítíš, jak nabývá opět jakési otrlé a kruté mentální rovnováhy.“ Nadále i ostatní kritické komentáře vyjadřují jisté zhrození nad zárodečně přízračným, agresivním básnickým světem, v němž jako by převládala čirá beznaděj. (Jamek 2000, s. 203)

Teprve v roce 2014 se knižního vydání dočkal Janem Vladislavem připravený výbor *Tvář se ztracenými ústy* (vydal Malvern). Recepce Michauxova díla dále postupně spoluutvářejí časopisecky i knižně publikované překlady některých jeho dalších děl.¹⁴ *Analagon* k ní přispívá jednotlivými texty či ukázkami, vesměs dosud v češtině nepublikovanými.

Analagon také připomíná osobnost martinického spisovatele, intelektuála a politika Aimého Césaire (1913–2008) a zejména jeho básnické dílo ovlivněné zprvu surrealistickou poetikou. Z jeho tvorby u nás knižně dosud vyšel pouze nepříliš rozsáhlý odeonský výbor *Trpký čas* (1968), do nějž texty vybrali a přeložili Bohumila Grögerová a Ladislav Novák. *Analagon* č. 52–53/2007 představuje Césaire studii Alberta Marenčina „Čiorny Orfeus a jeho hymnická píseň“, věnované autorovu prvním publikovanému dílu z roku 1939, a ukázkami z Marenčinova právě vydaného překladu Césaireovy poémy *Zošit o návrate do rodného kraja* do slovenštiny. Český překlad fragmentu tohoto díla je nicméně obsažen už ve výboru *Trpký čas*. Další ukázka pak byla otištěna v *Analagonu* č. 70/2013, tentokrát už v české verzi Vojtěcha Šarše pod názvem *Zápisník z návratu do rodné země*. Mezitím však tento Césaireův text vyšel v češtině v úplnosti, ovšem nikoli samostatně, ale v rámci antologie *Postkoloniální myšlení II* (2011), v jiném překladu a s odlišnou překladovou variantou názvu *Sešit o návratu do rodného kraje*.

¹⁴ Například v nakladatelství Tichá Byzanc *Barbar v Asii* (2010) v překladu Hany Zahradníčkové, *Cesta nepoddajnosti* (2011) v překladu Terezy Maňhalové a *Ecuador* (2017) v překladu Moe Binarové a Lukáše Prokopa, obě v nakladatelství Rubato.

Analogue samozřejmě reflektuje i tvorbu dalších generací surrealistických spisovatelů. Patří mezi ně Joyce Mansour (1928–1986), francouzská básnířka s britskými předky narozená v Egyptě, která se v první polovině 50. let 20. století usadila v Paříži a po seznámení s Bretonem se připojila k aktivitám surrealistické skupiny. Nakladatelství Fra vydalo v roce 2003 reprezentativní výbor z jejího díla pod názvem *Výkřiky*, na němž se překladatelsky podíleli Erik Lukavský, Jan Gabriel a Pavel Řezníček a který autorku poprvé představil českým čtenářům soustavněji. Téhož roku přinesl i *Analogue* č. 38–39/2003 rozsáhlejší ukázkou z jejího díla, několik delších básní ze sbírky *Zastávka na znamení* z roku 1977, které jsou zahrnuty i do zmíněného výboru (o něm se však revue nezmiňuje). Jednotlivé texty Joyce Mansour ale byly otištěny už i ve starších číslech *Analogue*.

Dalším z členů surrealistické skupiny v poválečné etapě její existence byl spisovatel a novinář Jean Schuster (1929–1995). V letech 1956–1959 řídil revuei *Surréalisme* a přispíval i do řady dalších periodik. A byl to on, kdo v říjnu 1969, tři roky po úmrtí Andrého Bretona, v tisku oficiálně oznámil rozpuštění surrealistické skupiny s odůvodněním, že dosavadním způsobem již nelze v jejích aktivitách nadále pokračovat (Schuster 1969, s. p.).¹⁵ *Analogue* č. 71/2013 přinesl ukázky z jedné ze Schusterových básnických sbírek, *La Brèche* z roku 1961, které přeložil Jan Gabriel. V *Analogue* č. 12/1994 a č. 70/2013 se objevily i texty Jeana-Pierra Dupreyho (1930–1959), předčasně zemřelého básníka a sochaře, považované ho za jednoho z moderních „prokletých básníků“. Ukázku z jeho tvorby lze najít v Bretonově *Antologii černého humoru* (český překlad vydalo nakladatelství Concordia, 2006) a jeho básně jsou obsaženy také v antologii Jacquese Prevela *Bytosti schopné zemřít: francouzští prokletí básníci 20. století*, jejíž český překlad vyšel nedávno v nakladatelství Fra (2020). V *Analogue* se můžeme dále setkat třeba s básnickou tvorbou spisovatelky a esejistky Annie Le Brun (*1942), která se účastnila aktivit surrealistické skupiny kolem Andrého Bretona v jejím posledním období. Tam se také seznámila s malířkou Toyen, která pak ilustrovala některé její sbírky. Le Brun rovněž byla jednou z kurátorek loňské výstavy „Toyen: snící rebelka“ v Národní galerii Praha, která s francouzskou spisovatelkou následně zorganizovala diskusi o jejím vztahu k české umělkyni i její vlastní tvorbě.¹⁶ Anotace pozvánky k diskusi ji charakterizovala jako „autorku mnoha esejů [...] a také výstav věnovaných Victoru Hugovi či markýzi de Sadovi. Její kritické dílo je spo-

¹⁵ Podle spisovatele, esejisty a kritika Clauda Courtota má Schusterův text hodnotu čtvrtého manifestu surrealismu (Courtot 2013).

¹⁶ Záznam diskuse, která proběhla 29. 6. 2021, je k dispozici online: <https://www.youtube.com/watch?v=XpezAlXyREQ>.

jeno se zásadními postavami moderního myšlení a revolty (Sade, Charles Fourier, Alfred Jarry, Raymond Roussel či Aimé Césaire). Umění zkoumá s ohledem na jeho aktuální proměny a svou kritiku zaměřuje na jeho komodifikaci a všudypřítomnost vyprázdněných a manipulativních obrazů.¹⁷ V *Analogonu* je zmiňován rovněž rumunsko-francouzský básník a spisovatel Sebastian Reichmann (*1947), revue avizovala české vydání jeho sbírky *Úžeh v botanické zahradě a jiné básně* (Sdružení Analogon, 2013) a informovala o jeho návštěvě v Praze. Jeho text *Jiné Německo*, jehož tématem je bloudění, napsaný pro *Analogon*, byl otištěn v č. 79/2016. Reichmann v něm popisuje své pocity spojené s návštěvou několika německých měst a s objevováním jejich tajemných zákoutí.

V prvních letech *Analogon* otiskoval také často texty Vincenta Bounoura (1928–1996), básníka a teoretika, člena Pařížské surrealistické skupiny, majícího osobní vztah k československému surrealismu. U příležitosti zahájení výstavy Surrealistické skupiny v Československu v Paříži dne 26. října 1990 pronesl proslov, jehož závěr vystihuje i krédo revue *Analogon*. Bounoure tehdy řekl:

Zvláštnosti pražského surrealismu vyplývají, podle mého názoru, z kulturních dějin tohoto ohniska staré a pak i nedávné Evropy [...] Praha je místo surrealistické, avšak žádnému jinému místu nepodobné. Dnes večer je Praha jednou z hvězd onoho souhvězdí, v němž vidíme zářit též Chicago, Stockholm, Buenos Aires. [...] Jak si stojí nyní surrealistický prostoročas? Na stromech stejného druhu rostoucích v rozdílných podnebích vyrážejí stejné listy, je to ale pravda? Měli bychom se každý den věnovat ověřování tohoto faktu, nebo se těšit z toho, že na jednom stromě rostou listy různých barev. (Bounoure 1991, s. 62)

Do básnické tvorby členů post-bretonovské Pařížské surrealistické skupiny (Groupe de Paris du mouvement surréaliste) dává nahlédnout *Analogon* č. 23/1998 v miniantologii *Poesie Pařížské surrealistické skupiny*, kde jsou několika ukázkami zastoupeni André Bernard, Marie-Dominique Massoni, Luc Barbaro, Danielle Thivolet, Alexandre Pierrepont, Guy Girard (v překladu Anny Pravdové) a Aurélien Daguet (v překladu Aleny Nádvoříkové).

Na stránkách *Analogonu* poměrně často narazíme na texty básníka a teoretika Bertranda Schmitta (*1967) žijícího v Praze,¹⁸ které dávají nahlédnout do

¹⁷ Viz webové stránky Institut français de Prague: <https://www.ifp.cz/cz/uplynule-akce-3/event1763-konference-%E2%80%93-setkani-s-annie-le-brun-jednou-z-kuratorek-vystavy-toyen-snici-rebelka-v-narodni-galerii-praha#/>.

¹⁸ Medailonek autora viz Létang 2012.

jeho esejů a úvah, z nichž některé jsou psány přímo pro revui, i do jeho básnického světa. V č. 38–39/2003 si tak například čtenáři prostřednictvím výběru osmi básní v překladu Miroslava Drozda mohli udělat představu o jeho sbírce z konce 80. let *Dynamika křiku*. Kompletní sbírku vydalo o tři roky později Sdružení Analogon knižně v překladu Ladislava Šerého. A nákladem Analogonu vyšel rovněž rozsáhlý, téměř čtyřsetstránkový soubor Schmittových statí, esejů a studií *Znamení surrealismu* (2021).

Revue *Analogon* představuje specifický příspěvek k české recepci francouzské literatury a zejména poezie po roce 1989. S francouzskou, resp. frankofonní literaturou se setkáváme v řadě literárních a kulturních periodik, *Analogon* však v souladu se svojí programovou orientací věnuje mimořádný prostor tvorbě francouzských surrealistů. V jednotlivých sešitech revue se v závislosti na příslušném tématu vedle sebe ocitají básníci, spisovatelé a esejisté nám již známí i zatím neznámí, příslušníci různých surrealistických skupin a generací stejně jako nezávislí umělci surrealismu více či méně blízcí, jakož i ti, kdo jsou považováni za předchůdce. Revue *Analogon* otiskuje převážně jednotlivé texty či fragmenty delších textů, které velmi často do našeho prostředí dosud nebyly uvedeny, a byly tedy přeloženy pro ni. Některé texty současných autorů jsou napsané přímo pro *Analogon*. Přitom je revue většinou poměrně skoupá na informace o zdrojových dílech a o autorech – dává tedy čtenáři možnost nechat na sebe působit především texty samotné, aniž by nějak apriorně ovlivňovala jejich vnímání, a textům ponechává volnost komunikovat mezi sebou napříč různými obdobími, formami, žánry, poetikami. V dlouhodobé perspektivě *Analogon* systematicky vytváří mozaiku textů, témat, motivů a postojů francouzských surrealistů prezentovaných spolu s českými i dalšími autory v kontextu mezinárodního surrealistického proudu. Ukazuje tak kontinuitu, šíří i rozmanitost francouzské surrealistické tvorby způsobem, jakým je česká knižní překladová produkce (jež má i vůči první generaci surrealistů stále dluhy, které splácí jen velmi pomalu, generace další pak zohledňuje pouze omezeně) plně odrážet nemůže, čímž se s ní velmi efektivně doplňuje.

Role paratextu

David Skalický



Píši-li jakožto literární vědec o *literárním díle*, zpravidla volím jako synonymní výraz *literární text*. Pokud však mluvím o díle, které zrovna čtu, jdu si jej koupit do knihkupectví nebo vrátit do knihovny, mluvím o *knize*. Ostatně už názvy těchto institucí jsou odvozeny od výrazu „kniha“, který se rovněž objevuje v názvech různých literárních cen: ne „text roku“, ale „kniha roku“. Mohlo by se to zdát jen jako odlišný jazykový úzus, v řadě případů tomu tak ale není. Literární dílo-text chápeme jako určitou verbální výpověď napsanou určitým autorem, či přesněji: verbální sdělení, jehož identitu určuje „*totožnost záznamu* [sameness of spelling]: přesná korespondence sledu písmen, mezer a interpunkčních znamének“ (Goodman 2007, s. 98). Pomiňme nyní otázku, jak velká musí být odlišnost v korespondenci sledu písmen, mezer a interpunkčních znamének, abychom ke dvěma textům přistupovali jako k odlišným (půjde-li například o prostou aktualizaci pravopisné normy typu filosofie-filozofie, metoda-metoda atp., zůstane tato odlišnost v drtivé většině případů mimo naši pozornost; naopak tomu bude u vydání s masivními cenzorskými zásahy a bez nich, či v případě dvou různých překladů téhož díla). Má úvaha směřuje k problematice jiné. Kniha, která je nejčastějším médiem našeho setkání s literárním dílem, se nesešává pouze z textu, kvůli kterému ji zpravidla čteme, ale může obsahovat rovněž předmluvu či doslov k tomuto textu, a také je objektem, který má určité grafické provedení, obálku,¹ může obsahovat ilustrace

¹ Výraz „obálka“ používám v ne zcela přesném, ale běžně používaném významu jako označení toho, co je vidět, je-li kniha zavřená – bez ohledu na to, zda jde o vazbu měkkou či tvrdou, s přebalem nebo bez něj (Pistorius 2011, s. 76).

atp. Jsou tyto skutečnosti něčím, co může literární věda pomíjet? U řady otázek je zcela náležité chápat literární dílo jako text, tzn. abstrahovat od verbálních či vizuálních znaků (v nejširším smyslu toho slova) doprovázejících určitý sled písmen, mezer a interpunkčních znamének. Existují však také otázky, pro jejichž odpověď je nezbytné tyto znaky do literárněvědných úvah zahrnout. Ptáme-li se na život a osudy literatury v cizím jazykovém prostředí, na to, proč se čtenáři rozhodují pro určité knihy a jiné nechávají bez povšimnutí, a také co ovlivňuje jejich čtení, porozumění a hodnocení literárních textů, zcela určitě bychom je pominout neměli.

„Literární dílo zcela nebo v podstatném ohledu sestává z textu, který je definován (zcela minimálně) jako více či méně dlouhý sled verbálních výpovědí, které jsou více či méně obdařeny významem. Tento text je však zřídka kdy prezentován v holé podobě, bez podpory a doprovodu určitého počtu verbálních či jiných výtvorů, jako je jméno autora, název, předmluva, ilustrace. A i když ne vždy víme, zda tyto výtvořiny máme považovat za součást textu, v každém případě jej obklopují a rozšiřují, aby jej prezentovaly“ (Genette 1997b, s. 1). Těmito slovy začíná kniha Gérarda Genetta *Seuils* (Prahy) z roku 1987, věnovaná těmto verbálním i neverbálním výtvořinám doprovázejícím a podporujícím text, pro něž Genette volí pojmenování *paratext*. Tento výraz je používán v singuláru i v plurálu – v singuláru odkazuje výraz *text* k dílu-textu, předpona *para-* (vedle, spolu, při) pak k výtvořinám, které jej obklopují: *paratext* je oblastí obklopující text. V plurálu se používá jinak, a sice jako pojmenování pro výtvořiny obklopující dílo-text: *paratextem* je jméno autora, název díla, předmluva či doslov, ale také ilustrace či obálka. Tato nejednoznačnost může být matoucí ve dvou ohledech: jednak výraz „*paratext*“ může odkazovat jak k oblasti obklopující určitý text, tak ke konkrétnímu, jednotlivému výtvořině, který do této oblasti spadá; jednak pojmenovává nejen psané, ale i mluvené výtvořiny verbální povahy, a dokonce výtvořiny vizuální (*paratextem* je i ilustrace či grafické ztvárnění obálky). Na tuto skutečnost je dobré upozornit, nepředstavuje však významný terminologický problém: co konkrétně je označováno je zpravidla patrné z kontextu výroku; a také používání výrazu *text* jako obecného pojmenování pro znak verbální (zvukový i grafický) i neverbální povahy je v sémiotice běžné.

Název Genettovy knihy vyjadřuje neurčité rozhraní mezi vnitřkem (dílem-textem) a vnějškem (*paratext*):² ne vždy musí být jasné, zda určitý výtvořina spadá do oblasti textu, nebo *paratextu*. *Paratexty* rovněž *text* ne ve všech případech obklopují, tzn. ne vždy jsou buď před *textem*, nebo za ním, ale mohou jej rovněž provázet

² Genettovými slovy: „Je to ‚neurčitá zóna‘ mezi vnitřkem a vnějškem, zóna bez ostrých a pevných hranic mezi vnitřní stranou (obrácenou k textu) a vnější stranou (obrácenou k řeči o textu), okraj“ (Genette 1997b, s. 2).

ve formě poznámek či ilustrací (nebýt tedy vedle něj, ale v jistém ohledu uvnitř či mezi). Výraz „práh“ také vyjadřuje průchod k textu, vstup, který nás zve, přesvědčuje, láká, nebo naopak (být zpravidla nezáměrně) odpuzuje od toho, aby-
chom vstoupili: například jako text na přebalu pějíci pajány o uchvatnosti díla či významu jeho autora nebo jako obálka odrazující svým nevкусně kýčovitým provedením. Název *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Paratexty: Prahy interpretace), který byl zvolen pro překlad Genettových *Seuils* do angličtiny, naznačuje, že průchod k textu může ovlivňovat naše čtení a porozumění dílu – jako předmluva, která nabízí jistý výklad možného smyslu díla, nebo ilustrace, která ovlivňuje naši imaginaci i emocionální naladění. V každém případě samotnému čtení textu předchází cesta k němu, která může být krátká i dlouhá, vedoucí rozsáhlým úvodem, ale také třeba nesnadným, zdoluhavým sháněním knihy, kterou nám doporučil známý – neboť i jeho doporučující slova jsou paratextem. Setkání s textem může být záměrné i náhodné, natěšené i vynucené, otevíráte-li knihu ze seznamu povinné četby se stejnou chutí, s jakou překračujete práh školní tělocvičny při nenáviděné tělesné výchově.

Přes tento zásadní význam paratextu, který může čtenáře k dílu přivést i jej od něj odradit, utvářet jeho očekávání a naladění na dílo, usměrňovat jeho porozumění, imaginaci i emocionální stránky jeho prožitku z díla, mu česká literární věda pozornost příliš nevěnuje.³ Důvody mohou být oprávněné – věnuje se určitému textu, nikoli způsobům jeho zprostředkování. Odrazovat ji může rovněž rozsah paratextu, k němuž patří nejen verbální či vizuální výtvo-
ry provázející určité vydání textu jakožto fyzická součást knihy (které Genette nazývá *peritexty*), ale i sdělení, která mu poskytují mediální podporu, jako třeba rozhovor s autorem o právě vydané knize, nebo jej tematizují, jako v případě jeho soukromé korespondence (tzv. *epitexty*). Paratext je tak oblastí s nejasnými, stále se rozšiřujícími hranicemi, což z ní ve srovnání s textem díla činí nepříjemně neuchopitelný předmět vědeckého zájmu – předmět nadto mnohotvárný (sestavující ze znaků vizuálních i verbálních, psaných i mluvených, textů rozsáhlých i jednoslovných), často skrytý (soukromá, nevydaná korespondence), nedostupný (školní výklad či soukromé poznámky čtenáře na okrajích jeho vlastního výtisku), bobtnající s každou další zmínkou o díle. Nezáměrně o paratext může být konečně dán i statutem čehosi sekundárního,⁴ odvozeného,

³ V českém prostředí jsou výjimkou především texty Lenky Müllerové, která tématu paratextu věnovala soustavnou pozornost (viz Müllerová 2009, 2010a, 2010b, 2010c, 2012, 2013 ad.), či monografie Andrey Králíkové (2015).

⁴ Lenka Müllerová, která v rámci české literární vědy paratextualitě věnovala největší pozornost, definuje paratexty jako sekundární knižní texty; Andrea Králíková v souvislosti s paratexty hovoří o sekundární literární komunikaci (Müllerová 2010c, Králíková 2015).

pouze doprovodného, a proto nepříliš významného, okrajového, pomínutelného, také však nechutné spjatého s nízkým světem obchodu, marketingových strategií, hloupého přesvědčování o tom, že kniha, kterou má potenciální čtenář v ruce, patří k nejzásadnějším dílům v historii lidstva a dozajista mu změní život. (Neměli jste nikdy nad zadním přebalem knihy přeplněným nadšenými výkřiky z úst známých jmen pocit, že z vás nakladatel dělá idioty a bylo by lépe si podobné trapnosti příště ušetřit? Nakonec ještě může být rád, že tyto výkřiky nechává vědec stranou své neúprosně kritické pozornosti!) Ať tak či onak, k reálné literární komunikaci toto vše patří a ovlivňuje to její podobu. Jaké jsou její prostředky a jakým způsobem tak činí, to bude tematizováno na následujících stránkách. Speciální pozornost přitom bude věnována zprostředkování literatury v cizím jazykovém prostředí – ať už české literatury ve světě nebo světové literatury v Česku – u kterého se setkáváme s určitými specifiky. Předmětem našeho zájmu bude přitom především (byť nikoli výhradně) literatura po roce 1989, z čehož plyne, že mimo pozornost tak až na výjimky zůstane stará literatura šířená opisem, fenomén samizdatu i nakladatelská praxe charakteristická pro období před rokem 1989; reflektována budou naopak nová média, jejichž prostřednictvím se dnes literární dílo i informace o něm šíří.

Paratextualita

Paratextualitu chápe Gérard Genette jako jednu z pěti forem *transtextuality*, již definuje jako „vše, co uvádí text do vztahu, ať už zjevného nebo skrytého, s jinými texty“ (Genette 1997a, s. 1). *Architextualita* je pro něj vztahem textu k „literárnosti“, tj. specificky literárním diskursům, žánrům, konvencím a normám – tedy čemusi, co bychom mohli saussurovsky nazvat jako *langue* literatury. *Intertextualitu* chápe jako formu *transtextuality* založenou na přítomnosti jednoho textu v jiném – v podobě citace, plagiátu, aluze.⁵ *Metatextualita* má podobu komentáře k textu (který přitom – jak dodává Genette – nemusí být nutně explicitně jmenován). *Hypertextualita* je transformací textu původního (*hypotextu*) v text nový (*hypertext*); na rozdíl od metatextové reflexe (např. studie o Homérově *Odyseji*) má podobu spíše tvůrčí (Vergiliova

⁵ Jak sám uvádí, chápe tedy tento pojem velmi úzkým způsobem ve srovnání s řadou jiných autorů (např. Riffaterre), kteří *intertextualitu* definují často až ve významu, který je synonymní s Genettovou *transtextualitou* (viz Genette 1997a, s. 2).

Aeneis či Joyceův *Odysseus*) – může být imitací hypotextu, jeho parodií, pokračováním atp.

Paratextualita – pojem klíčový pro tuto kapitolu – je formou transtextuality zahrnující verbální i nonverbální produkty, jež obklopují a rozšiřují *primární text*, který má zpravidla (ne však nutně) podobu knihy, při jeho prezentaci publiku (viz Genette 1997b, s. 1). Patří k nim jméno autora, titul, podtitul, mezititulky, úvod, předmluva, doslov, poznámky, epigraf, ilustrace, obálka, přebal, upoutávka, rozhovor s autorem, recenze, ústní doporučení atd. K paratextům Genette řadí i volbu typu písma a papíru, na kterém je text otištěn, či způsob jeho ústní prezentace (četby, přednesu), což jej – vzhledem k tomu, že každý jazykový projev je buď nějak na něčem napsán, nebo nějak někým řečen – vede k tvrzení, že „text bez paratextu neexistuje a nikdy neexistoval. Paradoxně paratexty bez textu existují, i když jen náhodou: existují díla zmizelá či ztracená, u kterých neznáme než jejich název“ (Genette 1997b, s. 3–4). I neproblematicky dostupné texty často sice nikdy nepřečteme, ale – právě díky paratextům – víme o jejich existenci, někdy dokonce i to, o čem pojednávají, ať už díky znalosti jejich adaptace, školního výkladu či publikace typu *Obsahy z děl světové literatury* (např. Ulrychová 2008).

Paratexty Genette člení podle jejich umístění (otázka *kde?*) na *peritexty*, které jsou součástí knihy (např. obálka, text na záložce, doslov, ilustrace), a *epitexty*, které součástí knihy nejsou (např. recenze či rozhovor s autorem otištěný v časopise). Tyto dvě oblasti se váží vždy na určité vydání primárního textu – různá vydání téhož textu mohou obsahovat různé peritexty, přičemž paratext, který je v jednom případě epitextem (např. recenze díla uveřejněná v časopise), se může u jiného vydání stát peritextem (ona recenze je přetištěna jako doslov knihy).⁶ Dle umístění vůči textu lze dále členit i samotné peritexty na *prefixové*, umístěné před primárním textem (např. předmluva), *postfixové*, umístěné za ním (např. doslov), a *infixové*, umístěné uvnitřněj (např. ilustrace) (viz Müllerová 2013).

Paratexty lze členit také na základě jejich temporality (*kdy?*). Referenčním bodem bývá zpravidla první či původní vydání primárního textu, ve vztahu k němuž lze odlišovat *paratexty dřívější* (např. ohlášení o brzkém vydání knihy), *původní*, vydané souběžně s původním vydáním (zpravidla v něm obsažené,

⁶ Např. Milan Kundera volil v řadě případů kritiky na své romány, publikované dříve časopisecky, jako doslovy ke svým románům vydávaným v brněnském Atlantis (viz Kundera 1993, s. 351; Kundera 1996, s. 325; Kundera 2000, s. 207; Kundera 2016, s. 363).

např. předmluva, ilustrace atd.), a *pozdější*, vydané po něm. Referenčním bodem může být také autorova smrt, signalizující především potenciální možnost autorovy kontroly nad podobou knihy, kdy odlišujeme paratexty *předsmrtné* a *posmrtné*.

Z hlediska způsobu existence, resp. jejich hmotného statusu (*jak?*), Génette odlišuje paratext *verbální*, mající podobu textu či mluvené řeči, *ikonický* (např. ilustrace), *materiální* (např. typ vazby a papíru) a *faktický*, „který se nesestává z explicitního sdělení (verbálního či jiného), ale z faktu, jehož samotná existence, pokud je publiku známa, poskytuje určitý komentář k textu a ovlivňuje způsob, jakým je text vnímán“ (Genette 1997b, s. 7). Jako příklady faktického paratextu uvádí Génette věk či pohlaví autora: „Kolik děl, od Rimbauda po Solerse, vděčí za část své slávy nebo úspěchu přitažlivosti mládí? A čteme ‚román napsaný ženou‘ tím samým způsobem, jako čteme obecně ‚román‘, tj. román napsaný mužem či prostě nějakým člověkem?“ (tamtéž). Dále Génette zmiňuje skutečnost, že dílo získalo nějaké ocenění, jeho příslušnost k určité škole, autorskému dílu, žánru, době, v níž vzniklo atp., neboť „v principu každý kontext slouží jako paratext“ (tamtéž, s. 8). Znalost těchto skutečností, často zmíněných v peritextu, stejně jako naopak jejich neznalost může do větší či menší míry ovlivňovat naši recepci či už sám postoj ke knize, potřebu ji číst či touhu ji vlastnit.

Na základě autorství paratextu (*kdo?*) Génette odlišuje paratext *autorský*, jehož původcem je autor primárního textu, a *redakční*, jehož původcem je redaktor. Detailnější i přesnější je rozlišení na paratexty *autorské*, *nakladatelské*, jejichž původcem je osoba spjatá s nakladatelstvím vydávajícím knihu (např. redaktor, grafik, editor atd.), a *mediátorské*, které pocházejí od zprostředkovatele (již publikované) knihy, jímž může být knihovna (např. údaj o skutečném jménu autora knihy vydané pod pseudonymem), škola (např. učitelův výklad díla), kritik (např. recenze, odborná diskuse o díle) či jakýkoli jiný subjekt (viz Müllerová 2013, s. 305). Na základě adresáta paratextu (*komu?*) pak lze odlišit paratexty *veřejné* (např. peritexty, které jsou součástí běžně dostupného vydání, či veřejně publikované epitexty) a *soukromé* (např. soukromý rozhovor o knize nebo poznámky k ní, jejichž adresátem má být výhradně sám jejich autor). Na rozdíl od předcházejících typologií paratextů tvoří tato nikoli jasně ohraničené kategorie, ale spíše hypotetické póly – na jednom je paratext potenciálně dostupný každému, na druhém se nachází paratext intimní, určený pouze svému autorovi (soukromé výpisky), a mezi nimi paratexty určené specifické skupině adresátů, která může čítat adresáta jediného (vepsané osobní věnování konkrétní osobě, již knihu darujeme) nebo jen několik málo (rozhovor o díle s přáteli),

desítky (např. přednáška o díle), tisíce (např. rozhovor o díle v lokálním rádiu) i miliony (např. přednes básně Amandy Gorman „The Hill We Climb“, kterou recitovala sama autorka při inauguraci amerického prezidenta Joea Bidena – jen její záznam na YouTube má již miliony shlédnutí).⁷

Para-Text: hranice a sémantika

Vraťme se ke Genettovu tvrzení o neexistenci textu bez paratextu, který je jistě potřeba osvětlit i specifikovat: „samotný fakt zápisu – ale stejně tak i ústního předávání – vnáší do ideality textu určitý stupeň grafické nebo zvukové materializace, která [...] může vyvolat paratextuální efekty. V tomto smyslu lze nepochybně tvrdit, že text bez paratextu neexistuje a nikdy neexistoval“, píše Genette (1997b, s. 3). U zmíněné básně Amandy Gorman máme řadu paratextů nejrozličnějších typů: skutečnosti, které charakterizují situaci (inaugurace amerického prezidenta); slova, jimiž je autorka uvedena a pozvána na pódium; její oslovení posluchačů; způsob, jímž recituje slova své básně (tempo, důraz, barva hlasu, pauzy ad.); postoj recitující autorky, její mimika a gestikulace; skutečnosti charakterizující osobu autorky (její vzhled, pohlaví, stáří); nonverbální signály posluchačů, které v průběhu recitace zabírá kamera (pokud jde o mimiku, pak zastřené nasazenou rouškou); závěrečný aplaus a odchod básnířky; sledujeme-li záznam jejího vystoupení na YouTube, pak i údaj o aktuálním počtu zhlédnutí, nespočet komentářů tohoto videa atd. Lze se pokusit báseň od všech těchto paratextů „očistit“, třeba ve snaze o „objektivní“ estetické hodnocení díla samého, které nebude ovlivněno ani sympatií či antipatií k osobě básnířky a tomu, co reprezentuje, ke zvolenému prezidentovi, Demokratické straně či k velmi neobvyklé situaci, v níž je báseň prezentována a která si takřkajíc přímo říká o hodnocení neestetické, vztahující se mnohem spíše k politickým okolnostem než k básni samotné. Bylo by technicky snadné získat prostý zvukový záznam, na kterém by nebylo nic než slova básně samotné (oříznout vše co předchází i následuje),

⁷ Na YouTube je aktuálně ke shlédnutí vícero záznamů tohoto přednesu: k 21. 5. 2022 má záznam CNBC Television 3.196.64 zhlédnutí (<https://www.youtube.com/watch?v=Jp9pyMqnBzk>), záznam PBS NewsHour 2.764.933 zhlédnutí (<https://www.youtube.com/watch?v=LZ055illiN4>), záznam CNN 1.713.347 zhlédnutí (<https://www.youtube.com/watch?v=whZqA0z61jY>), záznam ABC News 1.983.884 zhlédnutí (<https://www.youtube.com/watch?v=Wz4YuEvJ3y4>) a k dispozici je i mnoho dalších záznamů této události čítajících desítky či stovky tisíc zhlédnutí [vše cit. 30. 6. 2022].

který bychom pustili recipientům k posouzení. Zbavili bychom se tak všech výše zmíněných paratextů (mohli však přidat jiné, například slova specifikující důvody, co a proč posluchači pouštíme), vyjma těch, jichž se zbavit nelze – paraverbálních složek promluvy, jež jsou při ústní prezentaci básně přítomny vždy, ať už jde o přednes samotné autorky nebo kohokoli jiného, kdo by její báseň recitoval. A přítomny budou paratexty vždy rovněž u psané podoby básně. Nejčastějším typem setkání s poezií je básnická sbírka, která má podobu knihy, k jejímž paratextům patří uvedené jméno autora, název sbírky, text na obálce, předmluva, ilustrace, údaje v tiráži ad. I v případě psané komunikace platí, že o většinu těchto paratextů bychom mohli báseň očistit – například ji přepsat a vytisknout na čistý list papíru. I zde však zůstává cosi, co vnáší do ideality textu něco navíc, něco nesamozřejmého, co může být – stejně jako přednes básně – realizováno různými způsoby. Musím se rozhodnout pro určitý typ a barvu písma (byť by to rozhodnutí nebylo než akceptováním defaultního nastavení) a kvalitu a barvu papíru (byť by šlo o ten nejobvyklejší bílý papír formátu A4).

Zatímco o sémantické relevanci paraverbálních a nonverbálních složek mluvené komunikace se hovoří často, materialita psaní se v tomto ohledu nezdá pomíjet, přestože i tyto peritextuální aspekty písemné komunikace mají svou sémantiku: je v tomto ohledu rozdíl, pokud někomu pošlu identická slova emailem, naklepaná na psacím stroji na starý, zažloutlý papír, složená ze slov vystřižených z barevných časopisů nebo napsaná zeleným inkoustem na růžový papír s opálenými okraji. Mohlo by se zdát, že se to nijak netýká standardní literární komunikace, tedy vydávání a čtení knížek, opak je však pravdou, neboť i kniha v té nejobvyklejší grafické úpravě má svou materialitu danou volbou papíru, vazby, písma. Zatímco patková písma, jak píše kupříkladu Vladimír Pistorius, „nesou příznak klasičnosti, tradice a literárnosti“, písma bezpatková vyjadřují „příznakovost modernosti, antiklasičnosti, civilnosti a ve spojení se silnější tloušťkou tahů také expresivitu“ (Pistorius 2011, s. 85 a 88). Jde o významy konotativní, závislé na určité typografické praxi a naší zkušenosti a proměňující se spolu s nimi. Působí často spíš podvědomě, zvláště jedná-li se o písmo, které odpovídá našim očekáváním – až písmo nezvyklé vstupuje do vědomí jako zakoušený význam. Ovšem i podvědomý význam je významem, který má svou působnost.

Kniha Slavoje Žižeka *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, která vyšla v českém překladu v nakladatelství tranzit.cz roku 2007, je vytištěna červeným písmem. Je to nezvyklé a pro oči (alespoň zpočátku) nepříjemné. Čtenář se ptá: Proč? V knize samé, jejíž obálka s fotografií od Júliusa Kollera je rovněž laděna do červené, se odpověď nedozví. Je snad tato poněkud iritující barva zvolena kvůli tématu? Není specifickou snahou najít pro téma adekvátní materiální výraz

a znepríjemnit tak čtení, neboť proč by mělo být čtení o totalitarismu příjemné, byť jen pro zrak? Nebo to souvisí s Žižkovým levičáctvím, k němuž tradičně symbolicky patří rudá? Nebo jde jen o extravaganci vydavatele, který musí mít prostě něco extra, i kdyby to bylo ve výsledku kdovíjak hnusné? Není těžké dopátrat se pravděpodobné odpovědi. Žižek často uvádí tuto anekdotu: dělník z Německé demokratické republiky dostane práci na Sibiři. Jelikož ví, že dopisy jsou tam kontrolovány cenzurou, domluví se s přítelem, že dopis napsaný modrým inkoustem bude pravdivý, červeným inkoustem pak lživý. Když příteli dorazí dopis, je napsán modrým inkoustem a stojí v něm: „Vše je tu skvělé. Obchody jsou plné dobrých potravin. V kinech se promítají dobré západní filmy. Byty jsou velké a luxusní. Jediná věc, která se tu nedá sehnat, je červený inkoust“ (Žižek 2002, s. 1). Barva písma (resp. celkové barevné ladění knihy) je zdrojem jistého významového dění, ať už – známe-li tento vtip – zcela určitého, nebo – neznáme-li jej – značně neurčitého, hledaného, nejistého.

Pustá země

T. S. ELIOT

~~Z~~ všech měsíců je **duben** nejkrutější, **vyhání**
 šeríky Z mrtvé půdy, **mísí**
 vzpomínku s touhou, **probouzí**
 malátné kořeny jarním deštěm.
Zima nás **chrání** v **teple**, **pokrývá**
 zemi zapOMínavým sněhem a **živí**
 ten **DROBET ŽIVOTA** suchými hlízami.

Představme si, že čtenář narazí na *Pustou zemi* T. S. Eliota⁸ v takovéto typografické úpravě. (Pokud byste namítali, že jde o zbytečnou, čistě teoretickou úvahu, neboť žádný nakladatel by něco takového nikdy neotiskl, pak připomínám, že ve světě sociálních sítí ji lze v této podobě zveřejnit v okamžiku.) Písmo *Jokerman* samo o sobě by čtenáři připadalo patrně výstřední, pokud by však zůstalo pouze u něj, brzy by si nejspíš zvykl stejně jako na červené písmo Žižkovy knihy a jeho čtení by se nelišilo od čtení této básně vysázené typem písma, na který je zvyk-

⁸ Text citován v překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého (Eliot 1947, s. 15).

lý. Jinak je tomu s různou velikostí písma, jeho barvou a podtržením, které nás nutí k jinému čtení, usouvztažňujícímu slova stejné barvy či podtržená písmena; rovněž slova provedená většími písmeny poutají pozornost, jako by větší znamenalo závažnější. Pokud jde o korespondenci sledu písmen, mezer a interpunkčních znamének⁹ (viz Goodmanova definice identity textu výše), bude *Pustá země* vytištěná obvyklým způsobem, tj. standardním typem písma jednotné velikosti a barvy, a *Pustá země* vytištěná v tomto mém provedení *identickým textem*. A pokud pojem „mezera“ nerozšíříme také na formální členění typu verš, strofa, odstavec, kapitola, bude identickým textem i tento:

Pustá země T. S. ELIOT Ze všech měsíců je duben nejkrutější, vyhání šeříky z mrtvé půdy, mísí vzpomínku s touhou, probouzí malátné kořeny jarním deštěm. Zima nás chránila v teple, pokrývající zemi zapomínavým sněhem a živíc ten drobet života suchými hlízkami.

Žižekovu knihu mám v identickém českém vydání k dispozici také v elektronické podobě, v ní je však namísto nezvyklé červené barvy písma standardní černá, patrně z toho důvodu, že jde o verzi určenou primárně pro čtení na elektronických čtečkách, z nichž většina dekóduje barvu pouze v odstínech černé. Neztrácí se tím však podstatná vlastnost textu – textu, nikoli paratextu? Jak již bylo řečeno, hranice mezi textem a paratextem mohou být nejasné, jistě však je, že text na prostou korespondenci písmen, mezer a interpunkčních znamének redukovat nelze. K textu, nikoli paratextu nepochybně patří distinkce dvou typů písma, jak ji nacházíme třeba v povídkové sbírce Arnošta Lustiga *Démanty noci* – ať už vezmeme do ruky jakékoli vydání či překlad, tištěnou či elektronickou knihu, v každé najdeme určitá slova či celé pasáže vytištěné kurzivou (viz např. Lustig 2011 a Lustig 1995). Ta kupříkladu v povídce „Druhé kolo“ signalizuje hrdinovy myšlenky, vzpomínky a imaginaci, provázející jeho úsilí nepozorovaně doběhnout k blízkému vagónu a vzít z něj chléb hlídáný scharführerem. Když čtenář narazí na dialog, v němž jsou kurzivou uvedeny také promluvy postav, vytuší, že se odehrává pouze v mysli hrdiny. Odlišnost písma – nemusí jít nutně o kurzivu, totéž by signalizovaly třeba i kapitálky nebo odlišná barva – zde má svůj význam, stejně jako má v poezii význam členění na verše a strofy. Je podstatným rysem textu a bylo by vážným opomenutím, kdyby ji text neobsahoval.

⁹ K interpunkci přitom musíme nutně řadit i veršové členění, stejně jako v próze členění do odstavců a kapitol.

K některým literárním dílům bytostně patří specifické prostorové rozvržení textu (např. kaligramy) i vizuální prvky, které nejsou součástí abecedy. Kupříkladu v Seifertově básni „Cirkus“ jsou závěrečná dvě slova situována v plném černém kruhu, který má vyjadřovat balon vypuštěný klaunem (Seifert 1925, s. 34; Seifert 2011, s. 34):

CIRKUS

Dnes poprvé slavný polykač ohně John
v náručí sevřel malou tanečnici Chloë

A MALÁ CHLOË BYLA JEŠTĚ PANNOU

clown Pom ten večer před cirkem
vypustil obecenstvu na uvítanou

VELIKÝ BALON



CIRCUS

Today for the first time John the famous fire-eater
pressed the little dancer Chloë to his chest

AND LITTLE CHLOË WAS STILL A VIRGIN

Pom the clown that same night outside the circus
sent out to the audience to greet them a

BIG BALLOON



Seifertova sbírka *Na vlnách TSF*, z níž tato báseň pochází, je výsledkem Teigeho typografických experimentů a anglický překlad, který vydalo nakladatelství Akropolis v rámci česko-anglického reprintu původního vydání, je respektuje do všech detailů. Je to však nezbytné? Byla by báseň „Cirkus“, kde by slova „DNES NAPOSLED“ nebyla umístěná v černém kruhu a nebyla prohnutá do oblouku, jinou básní? Nebo stejnou básní, ovšem s vážným nedostatkem podobným tomu, jako bychom slili dva verše do jediného? Je nutné do všech detailů respektovat typografii prvního vydání? Na to asi mohou existovat různé názory – hranice textu a paratextu může být v některých případech předmětem interpretace.¹⁰

¹⁰ Uvedme jeden příklad: ve výboru ze Seifertových básní nazvaném *Čas plný písní*, který uspořádal a k vydání připravil Rudolf Havel, najdeme tři básně ze sbírky *Na vlnách TSF*. Zatímco „Cirkus“ a „Počítadlo“ respektují typografii prvního vydání do všech detailů, báseň „Moudrost“ je ve výboru typograficky i prací s prostorem zcela konvenční a nerespektuje ani to, že je její název v prvním vydání vysázen nápadně menší velikostí písmen než slova básně samotné (srov. Seifert 1925, s. 34, 37 a 45, a Seifert 1990, s. 55–57).

Je nezbytné rozšířit vymezení *textu* tak, aby zahrnovalo veškeré jeho distinktivní vlastnosti, tedy i formální členění, prostorové rozvržení či barvu a typ písma, mají-li v daném textu svou relevanci. K těmto distinktivním vlastnostem – tedy k textu, nikoli paratextu – může patřit zcela určitá barva písma, jako je tomu v případě *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, či jen neurčitá diference dvou typů písma, jako je tomu u zmíněného Lustigova textu. Vyjdeme-li z Goodmanovy definice identity textu (viz výše), mohli bychom vzhledem k výše řečenému vymezit text jako verbální sdělení, jehož identitu určuje totožnost záznamu, který je dán přesnou korespondencí sledu písmen, mezer a interpunkčních znamének, jeho formálním členěním (odstavce, kapitoly, verše, strofy), případně dalšími relevantními vlastnostmi týkajícími se typu písma a jeho prostorového rozvržení. Ne vždy budou tyto distinktivní vlastnosti nesporné – patří např. k distinktivním vlastnostem většiny textů typ a barva písma považované za standardní, tj. bezpříznakové, transparentní, pozornost nepoutající? Lze si jen těžko představit, že by se nějaký nakladatel odvážil vydat *Pustou zemi* ve výše prezentované podobě; vysázet však queer poezii v písmu barvy duhy, to už by nepříjemné být nemuselo ani v případě, že autor je již po smrti a k tomuto nápadu se nemůže vyjádřit souhlasně ani nesouhlasně. Nakonec, jak bylo řečeno již výše, dnes není vůbec nezbytné omezovat se na vůli nakladatele – každý, kdo zvládne přepsat báseň do textového editoru a první verš obarvit červeným písmem, druhý verš písmem oranžovým, další žlutým, zeleným, modrým atd. a pak tento svůj výtvar zveřejnit na sociálních sítích, může do tohoto queer symbolu zahrnout jakoukoli báseň jakéhokolí – třeba i cisheterosexuálního – autora, stejně jako mohou já ve výše prezentované podobě na internetu zveřejnit svůj typografický experiment s *Pustou zemí*. Zde však barvy, různá velikost či typ písma zcela jistě nepatří k textu, ale k paratextu.

Jméno autora a název jako paratexty?

Jedny z klíčových tezí, které podstatným způsobem proměnily paradigma literární vědy 20. století, jsou teze o intencionálním klamu a smrti autora. Autorův záměr neurčuje význam ani hodnotu díla, píše William Wimsatt a Monroe C. Beardsley (2010). Už to nemá být autor, kdo determinuje význam díla, ale čtenář, kdo jej aktivně utváří. Literární vědec nemá být jakýmsi archeologem smyslu ukrytého v minulosti – v autorově mysli a životní zkušenosti nebo v podmínkách, které vedly ke zrodu díla –, ale interpretem, který aktualizuje význam a hodnotu díla z perspektivy dneška. „[Z]rození čtenáře musí být zapláceno smrtí

Autora“ – těmito slovy končí svou esej „Smrt autora“ Roland Barthes (2006, s. 77). Pokud by logickým důsledkem tohoto postoje bylo zmizení jména autora z obálky i titulního listu knihy – nešlo by přitom o nic dosud nebývalého, po celá staletí naopak jméno autora častěji uvedeno nebylo (Genette 1997b, s. 37–38) – vydavatelská praxe tuto logiku nectí. Pokud bychom očekávali, že zcela zmizí žánr rozhovoru s autorem, který je doptáván na to, co svým dílem chtěl říci a jak se jeho životní zkušenosti a zájmy promítly do jeho psaní, ani to se neděje.

I kdybychom zcela ignorovali tvůrce, jeho intenci a hodnocení vlastního díla či možné souvislosti zobrazených skutečností s jeho životem, jméno autora hraje klíčovou roli při pořádání ohromného literárního diskursu (Foucault 1994). Máme jistě i jiné způsoby klasifikace: podle jazyka či lokace (literatura česká, francouzská, ruská atd.), literárních druhů (poezie, próza, resp. lyrika, epika, drama), žánrů (román, povídka, sonet, báseň v próze), období (literatura klasicistní, viktoriánská, meziválečná) či literárních proudů a skupin (romantismus, surrealismus, socialistický realismus). V knihovně či knihkupectví zpravidla narazíme na základní členění poezie – próza – drama, případně literatura česká – světová, v rámci těchto základních kategorií však už zpravidla nacházíme knihy řazené abecedně právě dle příjmení autora. U odborné literatury bývá členění podrobnější (zpravidla dle oborů) a jméno autora bývá přitom často upozaděno. Zatímco otázka typu „hledám učebnici literatury“ nebo „potřebuji atlas hub“ je běžný, dotaz typu „hledám nějaké existencialistické drama“ či „nějaký postmoderní román“ by, domnívám se, zarazil nejednoho knihkupce či knihovníka – ti jsou, pokud jde o slovesné umění, připraveni vyhledávat především podle jména autora a názvu knihy. (Výjimkou jsou tzv. konzumní žánry typu milostné romány či detektivky, kde je často – byť jistě ne ve všech případech – rozhodující nikoli autor nebo jazyk originálu, ale právě žánr.)

Jméno autora a název díla jsou klíčovými identifikátory literárního textu a byvají s ním natolik svázané, že nás může zarazit samo jejich řazení k paratextům. Následující příklady snad ozřejmí důvod (pomiňme přitom specifické případy textů anonymních či nepojmenovaných, jimž je už z hlediska reference nezbytné nějaké pojmenování přisoudit). Název publikace není nutně volbou autora – především u vydání různých výborů básní či povídek, která vyjdou po autorově smrti, bývá volbou editora. Ale ani u žijícího autora nemusí být titul či podtitul nutně vždy jeho volbou, respektive může být přesvědčován o jeho změně. Jozef Felix v předmluvě k Sartrově *Zdi* uvádí, že „první své úspěšné dílo *Hnus* [*Nevolnost*]“¹¹

¹¹ Až roku 1967, tedy dva roky po vydání *Zdi* s předmluvou Jozefa Felixe, z níž zde cituji, byl poprvé vydán v češtině také Sartrův román *La Nausée*, a to pod názvem *Nevolnost*. Doslov k němu napsal rovněž Jozef Felix (viz Felix 1967; doslov má uvedenu i přesnou dataci: 31. ledna 1966).

pokládal Sartre sám za esej; podtitul „román“ mu dalo až Gallimardovo nakladatelství z čistě obchodních důvodů“ (Felix 1965, s. 17). Milan Kundera zase s lítostí vzpomínal na vznik *Knihy smíchu a zapomnění*:

Čím víc jsem se nad svým rukopisem zamýšlel, tím více jsem si byl jist, že to, co jsem udělal, není nic jiného než román, román, tak jak já sám ho pojmám a chápu. A tak jsem dokončený rukopis nazval *Román smíchu a zapomnění*. Když četl poprvé překlad v rukopisu můj přítel Claude Roy, literární kritik a člen vedení nakladatelství Gallimard, měl námitky proti slovu „román“ a radil mi nahradit ho slovem „kniha“. Protože jsem nechtěl svést čtenáře a kritiku ke zbytečné diskusi, zda jsem napsal román či ne, přijal jsem jeho návrh. (Nechci popřít, že jsem toho později litoval.) (Kundera 2000, s. 205–206)

U světové literatury (podobně jako u zahraničních filmů) je specifickým problémem otázka překladu názvu díla, které v cizím jazykovém prostředí nemusí generovat potřebné významy či působit dostatečně atraktivně, a proto je zvolen nikoli překlad originálního názvu, ale název zcela jiný. Zvláštní obtíž mohou činit názvy obsahující citaci či aluzi dobře známou v domácím jazykovém prostředí, ne už však v jazykovém prostředí cizím. Název románu Kena Keseyho *One Flew Over the Cuckoo's Nest* je citací posledního verše dětské říkanky,¹² jejíž část se objevuje jakožto epigraf i v samotném textu románu v podobě vyprávěčovy vzpomínky na hru, kterou hrával v dětství (Kesey 1988, s. 240). V českém překladu Jaroslava Kořána je použito české dětské rozpočítadlo, jehož poslední verš „vyhodme ho z kola ven“¹³ je použit i jako název českého překladu Keseyho románu. Český název filmové adaptace Miloše Formana *Přelet nad kukaččím hnízdem* je naproti tomu překladem původního názvu – o důvodech lze jen spekulovat, absence této říkanky ve filmu však takové řešení umožňuje snáz než v knize, kde nutnost přeložit citovanou říkanku vede překladatele k hledání domácí analogie.¹⁴ Prostým

¹² Vintery, mintery, cutery, corn, / Apple seed and apple thorn, / Wire, briar, limber lock / Three geese in a flock / One flew East / One flew West / And one flew over the cuckoo's nest.

¹³ Jeden, dva, tři – / my jsme bratři; / kterej je to mezi námi, / co si zalez do tý slámy: / ten, ten, nebo ten, / vyhodme ho z kola ven. (Kesey 1988, s. 6)

¹⁴ Karol Dlouhý, překladatel do slovenštiny, oproti tomu nehledá nějakou známou slovenskou říkanku, která by byla významově ekvivalentní americké „Vintery, mintery...“, kterou překládá do slovenštiny: Tri divé husi / letia na skusy. / Jedna šibne vpravo, / druhá šibne vľavo / a ty tretia rezko / nad kukučie hniezdo“ (Kesey 2019, s. 6). Pozoruhodné je také to, že jeho slovenský překlad nejprve vycházel pod názvem *Bol som dlho preč* (Tatran 1981 a Petit Press 2004), což je citace poslední věty románu, později už jako *Přelet nad kukaččím hnízdom* (Slovart, 2006 a 2019).

překladem anglického názvu do češtiny se však vytrácí jednak sémantická dimenze směřující k interpretaci příběhu, jednak přímá souvislost s Keseyho románem signalizovaná identickými názvy (informace, že jde o adaptaci Keseyho románu, však bývá v epitextech zmiňována často hned v první větě,¹⁵ najdeme ji dokonce i na českém plakátu z roku 1978 zvoucím na Formanův film).

Existují však i případy názvů, které se zdají být naprosto bez problémů přeložitelné, a přesto je zvolen název odlišný. Důvody mohou být nejrozmanitější, v některých případech uvedené přímo v peritextu (zpravidla předmluvě, doslovu, poznámce autora či překladatele), některé lze dohledat v epitextech,¹⁶ jiné zůstanou záhadou a můžeme o nich leda spekulovat. Tak je tomu třeba u *Brave New World* Aldouse Huxleyho, jehož název je odvozován od slov, která pronáší Miranda v Shakespearově *Bouři*¹⁷ a v samotném Huxleyho románu divoch John: „O brave new world that has such people in it.“ V překladu Josefa Kostohryze a Stanislava Berounského, publikovaném poprvé roku 1970 a od té doby ještě několikrát, Johnova slova zní: „Ó ty nový a krásný světe, který takové máš obyvatele!“ (Huxley 1970, s. 103). Název Huxleyho díla v tomto překladu přesto překvapivě zní *Konec civilizace*,¹⁸ což vyjadřuje v jistém ohledu pravý opak než název originální, respektive zaměňuje originální utopickou ironii za doslovnou dystopickou interpretaci. Pozoruhodné je rovněž to, že v doslovu k tomuto vydání překládá Miroslav Holub Huxleyho *Brave New World* jako *Nový Krásný Svět* (viz tamtéž, s. 187–190). První polistopadové vydání Huxleyho románu (stále v tomtéž Kostohryzově a Berounského překladu) v roce 1993 v nakladatelství Orfeus Szalai & Smolan nese název

¹⁵ Viz např. česká Wikipedia (https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99elet_nad_kuka%C4%8D%C4%8D%C3%ADm_hn%C3%ADzdem), Česko-Slovenská filmová databáze (<https://www.csfd.cz/film/2982-prelet-nad-kukaccim-hnizdem/prehled/>) či stránky České televize (<https://www.ceskatelevize.cz/porady/24972-prelet-nad-kukaccim-hnizdem/>) [vše cit. 30. 6. 2022].

¹⁶ Například název prózy Jáchyma Topola *Chladnou zemí*, k níž sám autor v rozhovoru s Kateřinou Kadlecovou dodává: „*Chladnou zemí* jsem původně pojmenoval *Ďáblova dílna*, ale v Čechách šel pod tímhle názvem do kin film podle románu Adolfa Burgera, vězně z Osvětimi a Sachsenhausenu; o vyrábění falešných peněz pro nacisty. Německy, holandsky, srbsky nebo norský ale *Chladnou zemí* vyjde jako *Ďáblova dílna*“ (citováno dle Králíková 2015, s. 81).

¹⁷ „O wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world, / That has such people in’t.“ (Jednání páté, scéna první). V překladu Martina Hielského: „Zázrak! Jak mnoho krásných tvorů se tu sešlo! / Lidstvo je krásné! Krásný nový svět / a krásní lidé na něm!“ (Shakespeare 2007, s. 89).

¹⁸ Stejný titul nese již první český překlad Huxleyho *Brave New World* od Gerty Schiffové, který vyšel už roku 1933 v nakladatelství Leopold Mazáč.

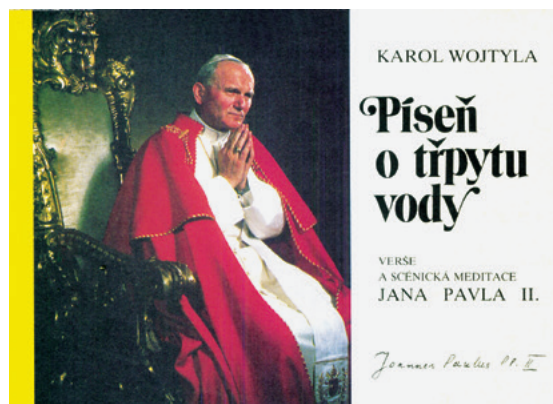
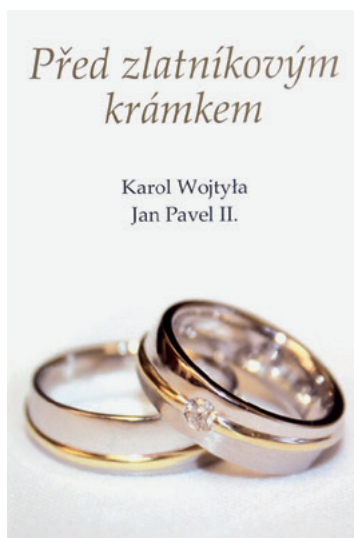
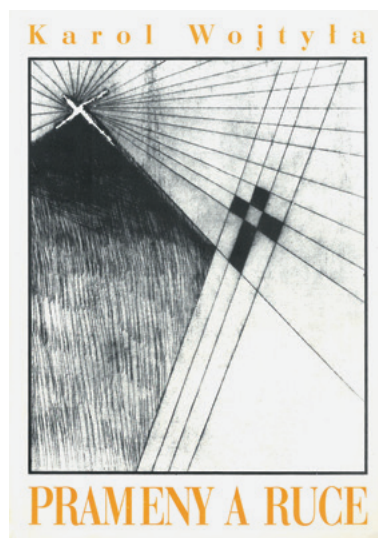
Konec civilizace aneb Překrásný nový svět; nakladatelství Maťa, které Huxleyho román vydalo v tomtéž překladu ještě několikrát (naposledy roku 2020), se vrátilo k prostému názvu *Konec civilizace*.¹⁹ Z jakého důvodu se čeští překladatelé a nakladatelé pro tento název rozhodli, na to se mi odpověď v žádném peritextu ani epitextu najít nepodařilo.

Podobně jako titul díla, také jméno autora může doznat změn od vydání k vydání či v rámci zvyklostí a strategií překladatelské a nakladatelské praxe. K obecným otázkám patří způsob zacházení s pseudonymy, jejichž užívání může mít ze strany autora nejrůznější důvody a v souvislosti s problematikou paratextů vzbuzovat nejrůznější otázky. Neproblematické je, pokud je tím důvodem prosté odlišení od autora téhož jména (Čapek-Chod). Jak ovšem zacházet s občanským jménem autora, který si zvolil literární pseudonym zcela odlišný od svého občanského jména – například proto, že to se k autorově tvorbě nehodí, vzbuzuje nevídané konotace (Václav Voňavka – Řezáč; Václav Jebavý – Otokar Březina), je výrazem politického či mravního postoje (Zbyněk Fišer – Egon Bondy) nebo distance mezi literární tvorbou a osobním životem? Není na místě respektovat tuto volbu a permanentně nepřipomínat občanské jméno autora, jak se děje v peritextech i epitextech nejrůznějšího typu? Pseudonym však může také jen dočasně krýt identitu skutečného autora – třeba kvůli cenzuře či z jiných důvodů, jež mohou pominout, dílo pak může vycházet pod skutečným autorovým jménem, jako tomu bylo např. u básní Roberta Davida, později vydávaných už pod jménem Vítězslava Nezvala.²⁰ V kontextu kulturního transferu může být řešení dilematu „občanské jméno, nebo pseudonym“ různé – jméno autora se může ve vydáních v různých jazycích lišit. Zatímco na obálce knížky pro děti *Malý pan Talisman* najdeme jméno (pseudonym) Chaim Cigan (Torst, 2015), v polském překladu *Na ratunek Talesowicz* je uveden jako autor Karol Sidon (Nisza, 2020).

Při volbě jména uvedeného v peritextu mohou hrát roli různé ohledy – důraz na vůli autora, na ekonomické zájmy nakladatele či knihkupce, na očekávanou informovanost a potřebu čtenáře i na čistě teoretické úvahy o povaze autorství v literární tvorbě. Například pod pseudonymem Andrzej Jawień psal ve

¹⁹ Ve slovenštině vyšel tento Huxleyho román dvakrát ve dvou různých překladech, v obou případech pod názvem *Překrásny nový svet*.

²⁰ *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* (Fr. Borový, 1936), *100 sonetů zachránkyni věčného studenta Roberta Davida* (Fr. Borový, 1937) a *70 básní z podsvětí: na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida* (Fr. Borový, 1938). Nezval je přitom uveden jako autor těchto tří knih i u vydání z třicátých let v katalogích knihoven i u většiny antikvariátů, které je mají v nabídce.



svém mládí poezii a dramata²¹ Karol Józef Wojtyła, jenž po svém zvolení papežem roku 1978 přijal jméno Jan Pavel II. Jaké jméno uvádět u překladů jeho poezie či divadelních inscenací jeho dramatické tvorby? Jméno, resp. pseudonym,

²¹ Publikoval však také pod pseudonymy Stanisław Andrzej Gruda (drama *Przed sklepem jubilera*, 1960) či Piotr Jasień (článek „O teatrze słowa” publikovaný v časopise *Tygodnik Powszechny*, 1952).

pod nímž text původně publikoval, neboť taková byla jeho tvůrčí vůle? Jeho občanské jméno, pokud už důvody skrývaní se za pseudonym pominuly? Jeho papežské jméno, neboť lze usuzovat, že důvodem, proč drtivá většina čtenářů po knize sáhne, je okolnost, že se její autor stal později papežem? Na obálkách českých překladů Wojtyłovy literární tvorby najdeme snad všechny myslitelné kombinace (vyjma Andrzej Jawień společně s Jan Pavel II.); troufám si přitom usuzovat, že ani v jednom případě nepůjde o volbu konzultovanou se samotným autorem, nýbrž o rozhodnutí nakladatele. Pod jménem Andrzej Jawień nejprve vyšlo v českém překladu koncem sedmdesátých a v osmdesátých letech několik exilových či samizdatových sbírek poezie.²² Roku 1995 vydalo nakladatelství Velehrad publikaci *Prameny a ruce*, prezentující Wojtyłovu básnickou tvorbu z let 1946–1978; na obálce, již dominuje kresba se symboly kříže, je kromě názvu uvedeno pouze jméno Karol Wojtyła.

Několika vydání se dočkala „meditace o manželské svátosti, přecházející chvílemi v drama“ *Před zlatnickým krámem*, která vyšla pod jménem Andrzej Jewień v polském originále poprvé časopisecky roku 1960. V českém překladu byla publikována v roce 1990 nakladatelstvím Universum ve výboru z Wojtyłovy literární tvorby *Píseň o třpytu vody*, na jejíž obálce i titulní stránce je uvedeno jednak jméno Karol Wojtyła, jednak poněkud zavádějící „verše a scénická meditace Jana Pavla II.“²³ Skutečnost, že autorem je papež (byť dílo vzniklo dlouho předtím), zde navíc vyjadřuje jak použitá fotografie, tak jméno Jan Pavel II. uvedené hned dvakrát – jednak písmem identického typu a velikosti, jakým je uvedeno jméno Karol Wojtyła,²⁴ jednak v podobě přetištěného podpisu v latinské variantě. Samostatně vyšla tato scénická meditace roku 2014 v nakladatelství Paulínky pod názvem *Před zlatníkovým krámkem*; na obálce i titulní stránce jsou zde uvedena jména Karol Wojtyła a Jan Pavel II., poněkud kýčovitá obálka tentokrát neodkazuje k autorovi, ale tématu. Pro úplnost zmiňme, že když scénickou meditaci *Před zlatnickým krámem* uvádělo v letech 2007–2008 Divadlo v Dlouhé, byl jako autor uveden Andrzej Jawień (v závorce Karol Wojtyła).²⁵ *Římský triptych*,

²² Byly to *Profily: Výber z básní* v překladu Andreje Žarnova (1979, Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda), *Kamenolom* v překladu Jana Schneidera (1880, Poezie mimo Domov), samizdat *Poezie: minivýbor* (1985, bez udání překladatele).

²³ V tiráži už je uvedeno jen jméno Karol Wojtyła.

²⁴ Identické řešení zvolilo slovenské nakladatelství Smena u svého vydání překladu sbírky *Brehy duše* (1990). Jak fotografie, tak jméno Jan Pavel II, resp. podpis Johannes Paulus II jsou však přetištěny v podstatně menší velikosti.

²⁵ Premiéra 19. 12. 2007, derniéra 11. 3. 2008, 4 reprízy (viz <https://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/pred-zlatnickym-kramem/>) [cit. 25. 6. 2022].

jediná sbírka básní, kterou napsal a vydal během svého pontifikátu, je již publikována výhradně pod jménem Jan Pavel II.

Jméno autora se neobjevuje pouze na obálce, titulu a tiráži, ale také třeba na záložce přebalu či v doslovu. Některé knihy sice vycházejí pod pseudonymem (uvedeném na přední straně obálky či titulním listě), už zadní strana obálky nás však informuje o skutečném (občanském) jménu autora, a to především v případě, že jde o autora známého. Pro nakladatele může být více než lákavé alespoň zde prozradit pravou identitu proslulého autora, která může nepochybně až násobně zvýšit prodej. J. K. Rowling, autorka světového bestselleru o Harrym Potterovi, pro svou pozdější sérii knih o detektivovi Cormoranu Strikeovi zvolila pseudonym Robert Galbraith. V peritextech Galbraithových knih překvapivě nenajdeme občanské jméno autorky ani v anglickém originále, ani v českém překladu (na rozdíl od německého); na internetových stránkách knihkupectví, kde si čím dál více čtenářů knihy vybírá a nakupuje, je už však „skutečné“ jméno slavné autorky uvedeno. Knihkupectví Kosmas začíná svou anotaci románu *Volání kukačky* slovy: „Vzrušující detektivní román J. K. Rowlingové, napsaný pod pseudonymem Robert Galbraith“.²⁶ Také na stránkách nakladatelství Kniha Zlín, které vydává Galbraithovy knihy v češtině, je u jména R. Galbraith vždy v závorce uveden také „pseudonym J. K. Rowlingové“.²⁷ Ekonomické zřetele mohou hrát roli třeba i v případě uvádění sporného Wildova autorství u všech českých vydání *Lady Fuckingham* – jméno Oscar Wilde na obálce nepochybně podstatně zvýší prodej této knihy.

U překladové literatury se rovněž setkáváme s převodem jména autora do překládaného jazyka. V 19. a na počátku 20. století bylo zvykem uvádět české ekvivalenty vlastního jména (pokud existovaly): v Praze roku 1886 tak kupříkladu vyšlo v překladu Jana (Evangelisty) Purkyně již druhé vydání knihy Bedřicha Schillera *Básně lyrické*; jméno Shakespearovo bylo zase počestšováno jako Vilém (viz např. Musil 1916). Dodnes je obvyklé počestšování slovanských jmen jako Vladimír – Vladimír (Sorokin 2009).²⁸ U ženských příjmení je časté přidávání přípony -ová, byť nikoli u všech autorek (např. u Agathy Christie ji dnes najdeme zcela výjimečně)²⁹

²⁶ Viz <https://www.kosmas.cz/knihy/505503/volani-kukacky/> [cit. 25. 6. 2022].

²⁷ Viz <https://www.knihazlin.cz/autori/16754881/robert-galbraith-pseudonym-j-k-rowlingove/> [cit. 25. 6. 2022].

²⁸ Ne zcela vzácné je i dnes ignorování specifických znaků absentujících v daném jazyce, např. Wisława místo Wisława (Szymborska), Francois místo François (Villon) atp. Komplikovanou otázkou je pak transliterace z latinky do azbuky, arabštiny, čínských znaků atp.

²⁹ Od šedesátých do konce osmdesátých let se na obálkách českých překladů vyskytovala Christieová zhruba stejně často jako Christie, od let devadesátých do současnosti jsem již na variantu s příponou -ová nenarazil.

a také ne ve všech případech (např. Chutniková 2013 a Chutnik 2014).³⁰ Jako paradoxní se připojování -ová jeví u autorek publikujících pod mužským pseudonymem (jako George Sand-ová³¹ či George Eliot-ová), případně jako J. K. Rowling volící záměrně tvar jména, z něhož nebude patrné pohlaví autora.³² Velmi pozoruhodný je v této souvislosti překlad knihy Camille Paglia *Svobodné ženy, svobodní muži: eseje o pohlaví, genderu a feminismu*, ve kterém není přechylováno pouze vlastní jméno autorky – všechna ostatní ženská jména zmíněná v textu i peritextu jsou důsledně přechylována, a to včetně jmen, u kterých jsme zvyklí spíše na nepřechýlený tvar, např. Marilyn Monroeová, Patti Smithová či Simone de Beauvoirová.³³

Informovat i navnadit

O literatuře a jejích tvůrcích se dozvídáme z médií (recenze, rozhovor s autorem nebo článek o jeho nevšedním životě, televizní či rozhlasové pořady typu setkání s literaturou, informace o nominaci na určitou cenu či o dílech, které ji získaly, podcast zaměřený na literaturu atp.), od známých (včetně těch, které sledujeme na sociálních sítích), ve škole (školní výklad, povinná či doporučená četba, učebnice literatury) či v literárněvědných publikacích (studie, monografie, slovníky, dějiny literatur). Tyto epitexty nás velmi často ke knize přivádějí – dávají nám za úkol si ji přečíst (četba do školy) nebo v nás vzbuzují tu potřebu, také nás však od ní mohou odrážet, ať už záměrně (negativní recenze), nebo nezáměrně (chvála knihy ze strany neoblíbeného učitele, který o ní dokáže podat obraz tak nudný, že bychom si ji nikdy dobrovolně nepřčetli). Anebo se nám prozatím jen zapíší kamsi do paměti a ve chvíli, kdy náš zrak bloudí po hřbetech

³⁰ Nejednotnost v tomto ohledu není skutečností posledních let – viz např. Beauvoirová 1966 a de Beauvoir 1967.

³¹ V přechýlené podobě se objevuje i v názvu českého překladu Mauroisova románu *Lélia neboli Život George Sandové* (Odeon, 1966).

³² Původně uváděné jméno Joanne změnila na iniciály J. K. na základě nakladatelova předpokladu, že chlapečtí čtenáři, jimž mají být její knihy primárně určeny, by se zrovna nemuseli tvářit nadšeně nad autorkou-ženou (viz Kirk 2003, s. 76). Přípona -ová v českém vydání tuto kamufláž samozřejmě zcela ničí. Lze samozřejmě uvažovat o tom, že český nakladatel se vzhledem k světovému úspěchu Rowlingové Harryho Pottera nemusel obávat, že by se nad jejími knihami chlapci ušklíbalí, když jej napsala žena.

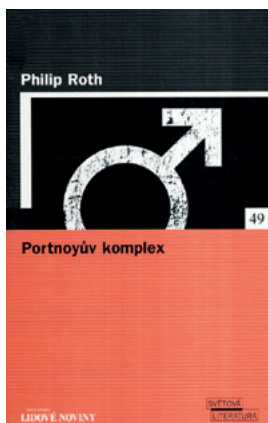
³³ Viz Paglia 2019, s. 50, 266, 268. Podle Ladislava Nagye, který text překládal a jméno autorky ve svém překladu důsledně přechyloval, byly důvody redakčně-grafické – svou roli hrál i argument, že tvar Paglia na obálce vypadá lépe než Pagliová.

knih v knihovně či u někoho na návštěvě, nebo když brouzdáme stránkou internetového knihkupectví či nabídkou e-knih zdarma ke stažení, se nám připomene: o tomhle jsem už slyšel.

Nejobvyklejším médiem našeho setkání s literaturou je stále kniha, proto se budeme – pokud jde o peritexty – soustředit primárně na ni. Když ji vezmeme do ruky, narazíme na peritexty. Mají velmi rozmanitou podobu – vedle titulu a jména autora k nim patří informace o jeho životě a díle uvedené na záložce přebalu, doslovy, předmluvy a poznámky k překladu, nakladatelské či knihovnické údaje i soukromé čtenářovy poznámky na okraji stránek, grafické pojetí obálky, ilustrace v knize, informace o již vydaných dílech téže ediční řady i reklama (kupříkladu u vydání Chvatíkovy *Strukturální estetiky* z roku 1994 najdeme na zadní straně obálky reklamu na Harvardské fondy Viktora Koženého, pozdější symbol privatizačních podvodů). Některé lze přejít bez povšimnutí, jako jsou údaje uvedené v tiráži, ale třeba i doslov nebo text na záložce. Mají rozmanité funkce: informují nás o názvu knihy, autorovi a jeho životě, o tom, v jakém nakladatelství a v jakém roce dílo vyšlo, v jakém nákladu a kdo jej přeložil, redigoval, graficky upravil atp. Knihovnou vlepené údaje slouží k tomu, abychom knihu našli v knihovním regále, zatržená pasáž k tomu, aby ji čtenář znovu snadno dohledal, a když knihu prodá do antikvariátu, signalizuje zatržení novému čtenáři, co předchozího majitele knihy v textu zaujalo nebo co považoval za důležité. Také vazba, obálka, formát či druh papíru patří k peritextům, také ony mají svou relevanci, svou sémantiku a pragmatiku, mohou na sebe poutat pozornost i cosi konkrétního signalizovat. Pevná vazba zpravidla působí seriózně, pestrobarevný paperback naopak lacině, a to nejen z hlediska pořizovací ceny, ale i estetické hodnoty samotného textu. Plátěná vazba se zlatým zdobením a kaligrafický typ písma, jímž je na hřbetu či obálce knihy vytištěn název a jméno autora, signalizuje starobylost. Anebo spíš nudu? Na rozdíl od slov tyto znaky nemají stabilní a intersubjektivně sdílený denotativní význam, ale jen významové konotace závislé na aktuální podobě lidské praxe a zkušenosti utvářející naše porozumění světu – tedy i knihám. Uvědomuji si to při pohledu na knihovnu svých prarodičů, která je od mého narození prakticky stále stejná, vnímám ji však nepochybně jinak než před deseti či dvaceti lety nebo dokonce v dětství. Můj zrak se zastavuje na jiných hřbetech, u jmen a titulů, které jsem dříve míjel bez povšimnutí, a naopak ignoruje knížky, které mě zaujaly v dětství nebo dospívání. Nejintenzivnějším zážitkem tehdy bylo objevení knihy nazvané *Portnoyův komplex*. Jediný důvod, proč jsem si mezi jinými knihami všiml právě této, byl její přebal s fotografií nahého ženského těla (1992 v Odeonu). Začeti jsem se do ní a řada pasáží odpovídala dychtivému, rozrušenému očekávání třináctiletého kluka. A také pocitu provinění – bral jsem ji do ruky jen tehdy, když nebyli rodiče doma. Jsem si jist, že pozdější



Odeon, Praha 1992.



Lidové noviny, Praha 2006.



Mladá fronta, Praha 2011.

vydání tohoto románu Philipa Rotha (2006 v Lidových novinách a 2011 v Mladé frontě) s obálkami již bez jakéhokoli erotického motivu by mne v tomto věku nezaujaly, nechal bych je netknuté v knihovně a možná toto dílo nečetl dodnes. I takové okolnosti rozhodují o naší literární zkušenosti.

Často hledáme konkrétní titul určitého autora, kterého si chceme nebo musíme přečíst. Někdy je však náš výběr v tomto ohledu méně určitý a v takovém případě k nám obálky začnou promlouvat nejen písmeny značícími název knihy a jméno jejího tvůrce. Svou odlišností od knih, s nimiž v regále sousedí, přitahují náš pohled, demonstrují svou výjimečnost, lákají k nahlédnutí. Jiné přejdeme bez povšimnutí – zjevně to nebude náš šálek kávy. Kniha je také produkt, který – jak zní známé marketingové heslo – prodává obal, v tomto případě tedy obálka, která chce zaujmout a přesvědčit ke koupi, kupříkladu v současnosti hojně využívanou páskou s informací o nedávno získané literární ceně nebo jiném úspěchu, která může čtenáře bloumajícího po knihkupectví přesvědčit o kvalitě a oblíbenosti nabízeného produktu a přimět ho k následnému nákupu. „BESTSELLER – již 15. dotisk“ křičí na mne velkými červenými písmeny páska ovinutá přes obálku *Gottlandu* Mariusze Szczygiela.

Grafické provedení obálky může ve čtenáři nejen vzbuzovat libost a zájem, ale signalizovat také žánr, již známou edici nebo sérii knih určitého autora: ti, kteří si oblíbili třeba Nesbøvy případy Harryho Holea, je v regálu snadno našli dle červeného hřbetu s černým jménem autora a bílým názvem díla. Jen zřídka se však při výběru knihy potenciální čtenář rozhoduje výhradně podle obálky – zásadní

roli pro něj hrají v takové chvíli především krátké peritexty zpravidla umístěné na zadní straně obálky či na záložce. „Text záložky je návnadou, na niž nakladatel hodlá nerozhodnutého čtenáře chytit“, píše nakladatel Pistorius (2011, s. 151) a přidává několik zásad pro úspěšný lov. Zdůrazňuje mimo jiné to, že zde rozhodně nejde o literárněvědný žánr: „Záložka nesmí být napsaná jako neosobní text pro nudné dějiny literatury. Záložka není rovněž žádnou kritickou nebo literárněvědnou reflexí. Záložka není ani interpretující recenzí, ani tiskovou informací.“ Zároveň však: „Záložka, při vši své angažovanosti pro knihu, musí působit jako objektivní informace“ (tamtéž, s. 152). Ideální je tak vybírat informace, které lákají, koncipovat text tak, aby se v něm informativní funkce „přirozeně“, zdánlivě nevinně snoubila s funkcí propagační. Jméno, případně též fotografie tvůrce³⁴ a výčet jeho děl tak bývá provázen kladnými hodnotícími přívlastky jako nejvýznamnější, nejvýraznější, nejúspěšnější, nejoblíbenější, nejslavnější, celosvětově proslulý, patřící ke skvostům světové literatury nebo třeba kultovní – výrazy sugerujícími „objektivní“ hodnotu, která je výsledkem nikoli subjektivního názoru redaktora, ale širokého konsenzu napříč věky i kulturami. Zdůrazňována bývají ocenění, která autor za své dílo získal (či alespoň na něž byl nominován). Z mnoha záložek je zjevná potřeba ujistit čtenáře, že jej čeká nejen text mistrovský, brilantně napsaný, originální, představující vrchol autorovy tvorby, ale především to, že se při jeho čtení nebude nudit, neboť jde o dílo dějově strhující, vrcholně napínavé, dráždivě aktuální. Opomenuto nikdy nebývá sdělit čtenářům, pokud dílo vzbudilo rozruch, skandál, polemickou bouři, pokud bylo cenzurováno nebo pokud se autor kvůli němu ocitl před soudem. Ne vždy lze čtenáři slíbit, že jej čeká „divoká jízda plná bizarností, úchylností, tělesných šťáv a ukousnutých údů“ (Palahniuk 2012, přední záložka), ne každý ostatně po něčem takovém touží. Jiné čtenáře se proto pokoušejí nakladatelé lákat příslibem velkých vášní, kruté žárlivosti, zakázaného sexuálního poměru, hlubokého rozvratu, sebetříznivé rozkoše, jindy kritikou současného světa a jeho povrchnosti, dobrodružstvím a strhujícím napětím, hlubokou moudrostí při hrdinově hledání vlastní identity, autenticity, pravdy a smyslu života, v jiných případech zase vtipem, sarkastickým humorem a jízlivou ironií nebo laskavým humorem a hřejivou lidskostí. Především v anglosaském světě je běžné věnovat zadní stranu obálky pochvalným výrokům o knize – s touto praxí se stále častěji setkáváme i u nás. Například v posledním vydání Cortázarova románu *Nebe, peklo, ráj* (2019) se na zadní straně přebalu dočteme:

³⁴ K sémantice autorovy fotografie viz Králíková 2015.

„Každý, kdo nechte Cortázara, je ztracen. Nečíst ho je vážná nemoc, která může mít hrozné následky. Jako kdyby člověk nikdy neochutnal broskve – celý jeho život je smutnější.“

Pablo Neruda

„Cortázar je jedinečný vypravěč. Dokáže vyvolat mrazení, které vás zasáhne jako pronikavý zvuk v tichu noci.“

Time

„Modly budí úctu, obdiv a samozřejmě velkou závist. Cortázar vyvolával všechny tyto emoce tak jako málo jiných autorů, ale především jitřil pocit mnohem vzácnější: oddanost. Aniž by o to usiloval, přiměl celý svět, aby ho miloval.“

Gabriel García Márquez

Potenciální čtenář jistě nechce být ztracen, propadnout vážné nemoci s hroznými následky a zcela určitě dává přednost životu nikoli smutnějšímu, ale naopak. „Jako kdyby člověk nikdy neochutnal broskve...“ – no nezní to krásně? Také to mrazení zní slibně, „...jako pronikavý zvuk v tichu noci“ – zjevně jej při čtení této tlusté knihy nečeká nuda. Určitě bude stát za to, když ve čtenářích celého světa jitří takové emoce (úcta, obdiv, závist, oddanost), a když autora tolik milují...

Je to standardní marketingová hra, v principu identická jako u produktů typu krém na vrásky, mobilní telefon, pivo nebo zájezd s cestovní kanceláří. Na rozdíl od reklamy na tyto výrobky však v případě kulturních produktů (podobně jako v případě politiky či sportu) míváme větší tendenci zapomínat, že nejsme jen objektivně informováni, ale také loveni. Že kniha není jen výsledek pozoruhodné tvůrčí imaginace, schopnosti zasáhnout čtenáře originálním příběhem, stylem vyprávění či mistrovskou prací se slovy, ale také produkt, do kterého někdo investoval svůj čas a peníze a který by rád co nejlépe prodal. Umělecká díla i v dnešním světě obklopuje aura, která je chrání před nízkým světem peněz, aura stvořená ze slov, jimiž o umění mluvíme: tvůrce není výrobcem, ale autorem, umělcem, spisovatelem, básníkem; jeho produkt není výrobkem, ale dílem, uměleckým textem; ten, jemuž je určen, není konzumentem, spotřebitelem, zákazníkem, ale čtenářem, divákem, recipientem. Pro výrobce i prodejce je existence této aury výhodná, dává jim zdarma cosi, co jiní výrobci a prodejci musí trpělivě budovat pomocí sofistikovaných a nákladných marketingových strategií.

„Když už potenciální čtenář vezme v knihkupectví do ruky nějakou knihu, zpravidla se dívá na informace uvedené na záložkách knihy, eventuálně na zadní straně přebalu (či obálky). Nevyužít tuto příležitost je hřích“, píše Pistorius (2011, s. 151). Snad proto, že v komunistickém Československu fungoval knižní trh poněkud



Odeon, Praha 1992.

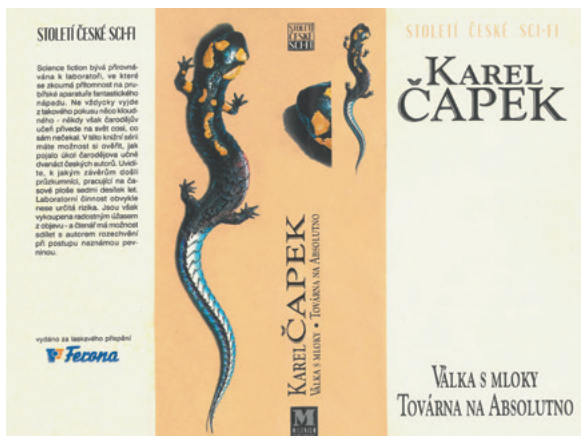


Odeon, Praha 1972.

jinak než dnes (méně tržně, vydávaných knih nebylo zdaleka takové množství jako v současnosti; viz Šimeček – Trávníček 2014, s. 400), narazíme na tento „hřích“ v české vydavatelské praxi druhé poloviny minulého století poměrně snadno. Prázdná zadní strana obálky i záložky působí dnes velmi nezvykle – na jednu stranu skutečně jako nevyužitý prostor, na druhou stranu však také sympaticky čistě a vkusně. Bereme-li do ruky například původní edice Světová knihovna (1961–1990) či Klub čtenářů (1954–1994), mohou nás zaujmout



Host, Brno 2010.



Milenium Publishing,
Chomutov 1998.

koncepty obálek, s nimiž se dnes už nesetkáváme, ať už je to světové umění na obálkách Světové knihovny, kdy na obálce knihy byl přetištěn obraz (u francouzského spisovatele obraz francouzského malíře, u polského spisovatele malíře polského atd.) a na přední záložce informace o jeho autorovi, nebo úryvek z textu díla, rozdělený mezi přední a zadní stranu obálky. Pozoruhodné bylo rovněž využití vnitřní strany přebalu pro informace o dalších svazcích v nabídce Klubu čtenářů.

Kniha je také objektem, který může vzbuzovat sběratelskou vášeň – mít doma výtisk vlastnoručně podepsaný od autora či komplet všech knih oblíbené edice je pro některé touhou, na jejíž uspokojení jsou ochotni vynaložit

nemálo času a finančních prostředků. Nakladatelé vycházejí této touze často vstříc například speciálním souborným vydáním knih v boxu – ideálním dárkem pod vánoční stromeček nebo k narozeninám. Pro milovníky sci-fi vytvořilo nakladatelství Milenium ediční řadu Století české sci-fi, která čítala dvanáct svazků a jejímž symbolem bylo vyobrazení mloka (jako první svazek ostatně vyšly společně romány Karla Čapka *Válka s mloky* a *Továrna na absolutno*). Mlok byl zobrazen na přední i zadní straně obálky a také na hřbetu každé knihy byl kousek mloka, který byl kompletní ve chvíli, kdy jste měli všechny svazky edice seřazené od prvního do posledního. Jsem přesvědčen, že mnoho čtenářů si koupilo i svazky, které již vlastnili v jiném vydání či které je vůbec nezajímaly a nechystali se je číst, jen aby měli v knihovně mloka kompletního.

Ovlivnit recepci

Literární teorie si v průběhu 20. století stále zřetelněji uvědomuje, na konkrétních příkladech dokládá a do svého pojetí literární komunikace integruje poznání, že recepce literárního díla není jen pasivním odrazem autorem utvořeného světa či textem projektovaných významů, ale v podstatném slova smyslu kreativním aktem, do něhož vstupuje čtenářova životní i umělecká zkušenost, jeho imaginace, emoce či myšlenky. Do této hry vstupují i paratexty: předmluva či doslov, školní výklad či rozhovor s autorem mohou ovlivnit způsob, jímž čtenář o díle přemýšlí; filmová adaptace díla nebo ilustrace přetištěné v knize zase mohou usměrnit jeho imaginaci. V případě textů jako *Marbot* Wolfganga Hildesheimera (česky 2002) mu pak mohou dát na srozuměnou, že jde o zcela jinou hru, než by se mohlo zdát. Tato kniha totiž vypadá jako vědecká monografie (nese podtitul „životopis“), jejímž tématem je život Andrew Marbota. Najdeme zde rejstřík osob i obrazovou přílohu včetně reprodukcí obrazů A. Marbota a jeho matky. Pokud se k nám kniha dostane, aniž bychom o ní cokoli věděli, můžeme ji začít číst (či dokonce celou přečíst) jako faktuální, odborný text. Informaci, že jde o životopis osoby smyšlené, nedávají peritexty na záložkách, naznačuje ji snad jen skutečnost, že kniha vyšla v edici světová próza. Až v doslovu je explicitně řečeno, že je Andrew Marbot smyšleným literárním hrdinou, a tedy že nikoli faktuální, ale fikční čtení je zde na místě (srov. Hildesheimer 2002).

Čtenář samozřejmě může předmluvu či doslov zcela pominout nebo je může číst v jiném pořadí, než je jejich místem v knize sugerováno, již samotné názvy těchto útvarů však naznačují jejich odlišnost: s předmluvou se počítá, že zazní před samotným textem, má být jakousi přípravou na samotné čtení; doslov naproti tomu chce promlouvat ke čtenáři až poté, co přečte vlastní text díla, být dodatkem k jeho

čtenářskému prožitku. Předmluvy či doslovy mohou být – především v závislosti na charakteru vydání – pojaty popularizačně, esejisticky i odborně. Mohou nás uvádět do dobového či kulturního kontextu díla, do širších souvislostí autorovy tvorby či jeho životních osudů. Mohou seznamovat čtenáře s tím, co si o díle myslel sám autor, s jakým záměrem jej psal, čím se inspiroval, s tím, jak bylo dílo přijímáno čtenáři a hodnoceno kritikou; mohou poukazovat na specifický charakter autorova stylu či na symboliku zobrazeného, jež by mohla čtenáři uniknout. Mohou být však také „návodem“, jak text číst – samozřejmě nikoli ve stejném smyslu, v jakém nám slouží Cortázarův „Návod k četbě“, jímž začíná jeho román *Nebe, peklo, ráj*,³⁵ ale ve smyslu porozumění dílu (proto mohou být před textem i za ním). Učebnicový příklad najdeme kupříkladu v polistopadovém vydání Kunderova *Žertu*. V „Poznámce autora“ zde Milan Kundera vzpomíná:

To, co ve mně probouzelo běs, nebyly jen překlady, ale i kritické interpretace. To je kapitola v Čechách pravděpodobně neznámá, proto několik slov na vysvětlenou: Pamatuji si dodnes na několik skutečně hlubokých kritik, které napsali o *Žertu* v roce 1967 například Opelík, Pohorský, Václav Černý či Kožmín. Můj román byl nahlížen nikoli jako nějaký politický pamflet, ale jako „román existence“ (těmito slovy byla ostatně nadepsána kritika Kožmínova z *Hosta do domu*, převzatá jako doslov k tomuto vydání [„Román lidské existence“]). V interview, který se mnou sepsal Liehm v roce 1967, řekl jsem totéž, co jsem pak o deset let později opakoval do omrzení v Paříži: historická situace není vlastním předmětem románu; její význam tkví pro mne v tom, že osvětluje novým, mimořádně ostrým světlem existenciální témata, která mne fascinují: msta, zapomnění, vážnost a nevážnost, vztah dějin a člověka, odcizení vlastního činu, rozpolcení sexu a lásky a tak dále. [...]

Žert byl proto sice všude chválen (jak nechválit spisovatele, jehož zemi přepadly právě ruské tanky!), ale snad kromě jediné krásné kritiky Clauda Roye všechno, co se tehdy o *Žertu* psalo, byly jen plytké politické komentáře a lyrické výkřiky. To ostatně nebyl jen můj osud, ale osud veškerého umění přicházejícího z naší části Evropy, osud Vaculíka a Havla, Brandyse a Miłosze, Konwického

³⁵ „Svým způsobem sestává tato kniha z celé řady knih, především však ze dvou. Je na čtenáři, aby si zvolil jednu ze dvou možností. První knihu lze číst obvyklým způsobem; končí kapitolou 56, kterou uzavírají tři nápadné hvězdičky nahrazující slovo *Konec*. Čtenář se tudíž bez výčitek svědomí obejde beze všeho, co pak následuje. Druhou knihu lze číst tak, že začnete kapitolou 73 a budete pokračovat podle čísel, jež jsou uvedena na konci každé kapitoly. Pokud byste ztratili sled nebo některé číslo zapomněli, stačí nahlédnout do tohoto přehledu: 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 71“ atd., výčet pořadí kapitol pokračuje na mnoho dalších řádek (Cortázar 2019, s. 5).

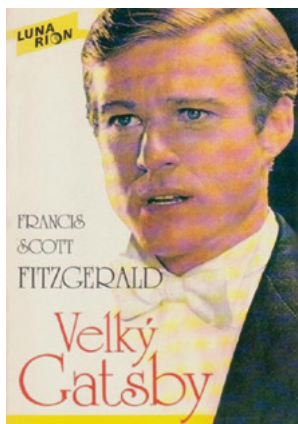
i Hrabala nebo Kiše. Umělecké dílo redukované na pouhý svůj aktuálně politický rozměr bylo takto automaticky vyřazeno z kontextu současného umění. (A umění, kterému jakýkoli politický rozměr chyběl, zůstalo docela bez povšimnutí.) Nic horšího se nemohlo středoevropskému umění dít. Nic horšího se nemůže dít románu. Od začátku svého pobytu ve Francii bránil jsem sebe i jiné proti této žurnalistické redukci, systematicky a často zuřivě, a mám pyšné zadostiučinění z toho, že to nakonec nebylo tak docela bez úspěchu. (Kundera 1996, s. 325–326)

Který čtenář, nechce-li znovu rozběsnit autora, by si po těchto slovech troufl chápat *Žert* jako obraz pouónorového Československa! Jde o román lidské existence, jehož klíčová, existenciální témata vyjmenovává autoritativní hlas samotného autora – takto je třeba text číst, tak vypadá „skutečně hluboké“ rozumění.

Literatura se otevírá čtenářově imaginaci, dává mu příležitost slovy načrtnutý svět zabydlet vlastní zkušeností i svou fantazií. Nejenže jsou informace o vzhledu postav či prostoru, kde se děj odehrává, často zcela pominuty, ale i když tomu tak není, jsou značně selektivní a schematické.

Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela přikrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho černé, vzhledem k ostatnímu objevu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima. (Kafka 2007, s. 3)

Přestože nám Franz Kafka hned v prvních větách své povídky „Proměna“ (citované v překladu Vladimíra Kafky) dává konkrétní informace, jak toho rána Řehoř vypadal, úsilí o přesné a detailní vykreslení jeho podoby nutně selhává. Známe barvu břicha, ale ne podobu hlavy. Víme, že má tenké černé nohy, ale neznáme jejich počet, ani jejich délku v poměru ke zbytku těla, o jehož podobě máme informace rovněž velmi kusé. Ale i explicitně uvedené vlastnosti nejsou zcela přesné: Jaký odstín hnědi má Řehořovo břicho? Jak konkrétně bylo rozdělené obloukovitými výztuhami a kolika? Jak tenké nohy jsou „žalostně tenké“ a jak konkrétně si představit „nestvůrný“ hmyz? Jak vypadá postel, na níž leží, a pokoj, v němž je umístěna? Otázek by byl nespočet a směřovat bychom je mohli na jakékoli literární dílo – i takové, které usiluje o dourčení informací týkajících se vzhledu zobrazeného fikčního světa a jeho entit do sebevětší míry – neboť jde o obecný princip fungování verbálního znaku. Při čtení „Proměny“ si můžeme Řehoře i pokoj, ve kterém leží, představovat různě; v její filmové nebo komiksové adaptaci vidíme všichni totéž, neboť vizuální znak funguje v tomto ohledu jinak. Od recipientů, kteří shlédli filmovou adaptaci



Lunarion, Praha 1991.



Leda, Praha 2008.



Leda, Praha 2021.

až poté, co četli literární předlohu, nezřídka slyšíme zklamaná slova, že si postavy a místa, kde se příběh odehrává, „představovali jinak“. Ti, kteří čtou literární vyprávění již se znalostí filmového zpracování, tuto možnost mají velmi limitovanou – vzpomínka na filmové obrazy determinuje imaginaci provázející jejich četbu. Josef Švejk pak má tvář Rudolfa Hrušínského, William z Baskervillu Seana Conneryho, Jay Gatsby Roberta Redforda či Leonarda DiCapria.

S tvářemi hlavních postav filmových adaptací se můžeme setkat na obálkách knižních předloh, neboť tak nepochybně mohou přitáhnout pozornost potenciálních čtenářů, kteří jsou citeli zobrazeného herce či herečky, či třeba jen vzpomínají na dříve viděnou adaptaci jako na příběh, který se jim líbil a který by nemuselo být špatné si také přečíst (viz Trávníček 2008, s. 31, 143–145).³⁶ Uvnitř knihy má své místo ilustrace, která může usměrňovat naši imaginaci, ale také naše emoce či porozumění dílu. Neznám druhé takové dílo, které by bylo tak rozmanitě ilustrováno, jako je Erbenova *Kytice*. Barevný kostelík, kytičky a motýlek ve vydání určeném „pro malé i velké čtenáře“, i temné, hororové kresby; útěšný obrázek maminky s dítětem v náručí, i lebka slibující krvavou četbu; obálka, od které očekáváme „českou klasiku“, i fotografie Bolka Polívky v roli polednice z filmové adaptace F. A. Brabce. Ilustrace mnoha stylů a provedení, od ilustrátorů slavných

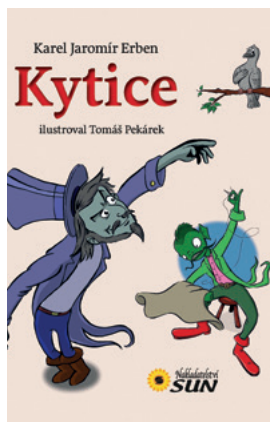
³⁶ Filmová adaptace jistě může přitáhnout její diváky ke knižní předloze, může však být také naopak náhradou knihy (viz Trávníček 2011, s. 141–147).



Ilustrace Josefa Lady.



Ilustrace Jana Zrzavého.



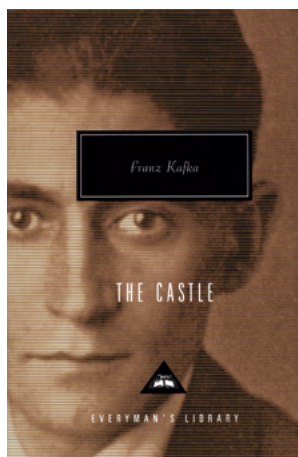
Ilustrace Tomáše Pekárka.



Ilustrace Míly Furstové.

i neznámých, slibujících tomu, kdo by nevěděl, co od Erbenovy *Kytice* očekávat, děje a prožitky nejrůznorodějších odstínů.

Ilustrace, pokud tedy nejde o ilustrace samotného autora, které patří k textu, bývají jen velmi vzácně s textem natolik svázány, že se objevují i v překladech. Rozhodne-li se nakladatel pro ilustrované vydání, je to zpravidla příležitost pro domácího výtvarníka. K těmto výjimkám patří třeba *Osudy dobrého vojáka Švejka* – Ladovy ilustrace najdeme v anglickém, německém, polském nebo španělském



Everyman's Library, New York 1992.



Primus, Praha 1998.



Veneta, 2014.



B4U Publishing, Brno 2007.

vydání. V zahraničních vydáních však najdeme také Švejkovy ilustrace jiné, což – domnívám se – by si český nakladatel netroufl a Švejka s jinými než Ladovými ilustracemi nevydal, neboť by je čtenáři s velkou pravděpodobností nepřijali a raději si šli koupit do antikvariátu Švejka zobrazeného tak, jak odpovídá jejich zažitě představě. Sylvie Richterová chápe Švejka ne jako dobráckého a roztomilého

blba, malého lidového človíčka – podle ní Švejk „nemá žádný vlastní charakter, postrádá psychologickou dimenzi, jeho jednání je vysoce nepravděpodobné. Přesto mohl vystoupit z knihy a žít samostatným společenským i paraliterárním životem a ještě rozpoutávat vášnivé diskuse o tom, jaký je jeho charakter, ve skutečnosti, jako kdyby šlo o postavu z masa a kostí“ (Richterová 1997, s. 43–44). Velký podíl na pojetí Švejka jako lidského typu a na jeho autonomním životě mimo fikční svět Haškova románu má nepochybně právě Ladova kresba Švejka. Není snadné povznést se nad dobrácký úsměv na Švejkově kulaté tváři, ať už na ni hledíme na ilustraci Josefa Lady nebo ve Steklého filmové adaptaci, abstrahovat od Švejkova lidství a rozumět mu tak, jak navrhuje Richterová – jako zrcadlu, které odráží, zviditelňuje, a tím destruuje mocenské a jazykové mechanismy společenských aparátů, jako je byrokracie, armáda, propaganda ad. (tamtéž, s. 44).

Je naprosto legitimní kritizovat literární vědu, když ve své fascinaci a mytologizaci života autora zapomíná na dílo, respektive nehledá v něm nic než jen stopy autorových osudů; je důvodné kritizovat ji za to, že ve fikčních postavách hledá jen obrysy autora samého – jako to podle Milana Kundery dělá s Kafkovým dílem kafkologie (Kundera 2006, s. 9–32). Je ale tak těžké nevidět za Josefem K., zeměměřičem či Řehořem Samsou samotného Kafku, když na vás jeho tvář shlíží z obálek či ilustrací provázejících tato díla.

Paratext ve světě nových médií

Přes řadu temných předpovědí o jejím brzkém zániku, tištěná kniha zůstává stále nejrozšířenějším médiem našich setkání s literaturou, a proto jí byla věnována největší pozornost. Pokud jde o paratexty, pak se technologie, která ji měla vystřídat, tedy e-knihy, od těch běžných příliš neliší. Při jejich čtení na čtečce si lze (u formátů jako e-pub či mobi) změnit typ a velikost písma, okraje stránky či řádkování, na počítači nebo tabletu rovněž jeho barvu či barvu pozadí. Z některých knižních peritextů, jako je text na záložce či na zadní stránce obálky, se staly epitexty – nenajdeme je přímo v e-knihách, ale na webové stránce, na níž je e-kniha (zpravidla společně s tištěnou knihou) nabízena k vypůjčení, prodeji, případně zdarma ke stažení,³⁷ tedy především v elektronických katalozích knihoven, na

³⁷ Samozřejmě nikoli všude – existuje mnoho úložišť, kde jsou e-knihy (zpravidla vedle dalších souborů nejrůznějších typů) nabízeny legálně i nelegálně ke stažení bez těchto paratextů (viz např. oblíbené ulož.to).

webech knihkupectví ad. Vedle anotace díla, autorovy biografie či podrobných bibliografických údajů, které měly své místo v tištěné knize, zde máme k dispozici na dosah jednoho kliknutí paratexty, které bylo dříve nutné zdlouhavě vyhledávat jinde (recenze v médiích) či ke kterým jsme – mimo úzký okruh známých – neměli přístup (hodnocení a komentáře čtenářů i odkazy na díla, která si ostatní zákazníci také zakoupili). Nepochybuji o tom, že právě naposledy zmíněné paratexty mohou mít na rozhodnutí o nákupu nemalý vliv, a to nejen ve chvíli, kdy váháme, zda si konkrétní knihu pořídit – v době, kdy je jednak stále více „překnížkováno“ (Trávníček 2014), jednak kdy čtení knih stále více konkurují jiné způsoby trávení volného času (v současnosti je to především ohromné množství seriálů produkováných streamovacími platformami typu Netflix či HBO Max, Disney+ ad.), často i fanouškům určitého autora či žánru informace o vydání potenciálně zajímavé knihy prostě uniká; odkazy typu „mohlo by vás zajímat“ či „zákazníci, kteří koupili tento titul, koupili také“ jim tak mohou dát v tomto ohledu relevantní informaci.

Přestože kniha – ať už v tištěné či elektronické podobě – zůstává nejrozšířenějším médiem konzumace literatury, není však médiem jediným. Principiálně lze literární text komunikovat prostřednictvím jakéhokoli média schopného nést jazykové sdělení. Různá média mají přitom různé vlastnosti promítající se do podoby sdělovaného i do charakteru recepce. A mají rovněž své paratexty. Literární kultura předcházela kultura orální. V souvislosti s výše zmiňovaným vystoupením Amandy Gorman již zaznělo, že ke každému mluvenému projevu nutně patří paraverbální jazykové signály, a je-li ten, kdo recituje či čte literární text vidět, pak také signály nonverbální; k paratextům, které zde vstupují do procesu recepce, patří rovněž kontext, v němž je text určitého tvůrce někým prezentován: inaugurace prezidenta USA je v této souvislosti podstatně jinou situací než komorní autorské čtení, vystoupení na recitační soutěži či známkový přednes učitelem vybrané a žáky namemorované básně ve škole. Orálně prezentovaná literatura má také podobu rozhlasové hry, četby či samostatně vydávaných audioknih. Mluvené slovo v nich doplňuje hudba, případně další zvuky, dokreslující atmosféru čteného vyprávění, dramatu či veršů – také ty patří k paratextům ovlivňujícím náš estetický prožitek z díla i jeho hodnocení. Je-li součástí rozhlasového vysílání, předchází čtení často informativní úvod; pokud jej máme na originálním zvukovém nosiči, peritextem jsou údaje uvedené na jeho obalu včetně jeho grafického provedení. V dnešní době si lze audioknihy stáhnout na internetu, běžně je nabízí internetová knihkupectví, poslechnout si je lze třeba i na stránkách či v aplikaci Českého rozhlasu. Paratextem jsou informace, obrázky či fotografie uvedené na webové stránce, na níž si lze audio pustit či stáhnout – najdeme zde anotaci, jež zpravidla specifikuje čtený příběh, jak to známe ze zadní stránky obálek či záložek knih, hodnocení a komentáře posluchačů a také údaje,

kteřé jsou obdobou knižní tiráže: nakladatel, rok a místo natočení nahrávky, interpret, překladatel, režisér, formát, délka audia ad.

Z mnoha autorských čtení je pořízen videozáznam, který si lze v reálném čase (livestream) či zpětně pustit kupříkladu na YouTube. Také zde máme specifické paratexty dané médiem, jeho možnostmi a limity i rozhodnutím těch, kteří určují, jak bude vypadat a jakou funkcionalitu nabízet – na YouTube je to údaj o aktuálním počtu zhlédnutí, o počtu těch, kteří video označili příznakem „to se mi líbí“, nespočet komentářů tohoto videa a reakcí na ně, nabídka dalších videí ke shlédnutí, mezi nimiž jsou další vystoupení Amandy Gorman i videa s její osobou nijak nesouvisející, ale také reklama (mně se zrovna zobrazuje reklama s obrázkem jogurtu Activia a nápisem „zjistěte více o zdravém zažívání“). Vyjdeme-li z Genettovy typologie, která vznikla v době, kdy internet neměl ještě zdaleka dnešní podobu relevantní pro naše téma, setkáváme se zde s peritexty, které mají ve srovnání s knihou fluentní charakter – narůstají (počet shlédnutí či lajků), přibývají (komentáře a reakce na ně), mění se (reklamy a nabídka souvisejících videí).

Internet dal vzniknout komunikačním platformám, které autorům, čtenářům, nakladatelům a dalším aktérům světa literatury dávají nové možnosti sdílení literární tvorby, knižní produkce, čtenářských zážitků či událostí typu autorské čtení, knižní veletrh, festival, literární cena. Na YouTube a Spotify tak kupříkladu najdeme pozoruhodný autorský paratext, jímž je playlist s hudbou, která se objevuje v románu *Možnosti milostného románu* Jana Němce – sám autor jej vytvořil a dal takto čtenářům k dispozici, o čemž je informuje v „už opravdu poslední poznámce autora“ na samém konci knihy (Němec 2019, s. 416). Zve ho tak k transmediálnímu čtení, k tomu, aby při zmínce o hudbě, kterou hrdinové jeho románu poslouchají, si ji pustil také. Existují specializované knižní blogy, weby pro fanoušky určitých žánrů (fantasy, sci-fi, horor ad.) i stránky určené pro prezentaci vlastní literární tvorby, která může být jejími čtenáři hned hodnocena a komentována. Svůj profil na Facebooku, Instagramu či Twitteru mají dnes běžně ilustrátoři a nakladatelství prezentující zde svou aktuální produkci, knihkupectví, která zde informují o novinkách a speciálních nabídkách, nebo instituce pořádající autorská čtení či literární soutěže. Na Facebooku, Instagramu, TikToku a dalších sociálních sítích najdeme také stránky a profily knižních influencerů i skupiny zaměřené na literaturu, kde si její členové doporučují, nabízejí a poptávají knihy, sdílejí úryvky, tipy na zajímavou četbu atp. Troufám si soudit, že vliv těchto paratextů na výběr knih bude pro velkou skupinu čtenářů podstatně větší než je tomu u tradičních médií (literární kritika v deníku, časopise či na zpravodajském serveru) a tradičních institucí, jakými jsou odborné literárněvědné texty nebo škola.

**Zahraniční filmové
interpretace povídky
Milana Kundery
„Falešný autostop“**

Michal Bauer



Na hranicích literatury a filmu

Jeden ze způsobů reflexe a interpretace literatury představují filmová díla vzniklá v různé vazbě na díla literární. Tento vztah je již dlouhodobý a osvědčený, sahá hluboko do dějin kinematografie a týká se stovek a stovek případů v různých jazycích či zemích. Třebaže primárně jsou zfilmována prozaická díla, vznikl nespočet filmových adaptací-interpretací dramatických i básnických textů. V kinematografii najdeme vedle čistě národních počinů rovněž bohatství mezinárodních vazeb a uměleckých kooperací. Nemám na mysli přímo nadnárodní a nadstátní koprodukce a společnosti, nýbrž spisovatele, scenáristy, režiséry (a případně další osobnosti, neboť film je nadindividuální umělecký počin)¹ z různých zemí.

Vztah filmových tvůrců k literárním dílům jako k předlohám filmů nelze zobecnit, velmi se liší, a to nejen případ od případu jednotlivých režisérů, nýbrž i v rámci tvorby a přístupu jediného režiséra. Lze to demonstrovat na příkladu Roberta Bressona, který se k této záležitosti v průběhu několika desetiletí vyjádřil mnohokrát. Tento francouzský režisér se ve své tvorbě inspiroval různými literárními díly, která se stala východiskem pro některé jeho filmy: *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les Dames du Bois de Boulogne, 1944) vznikly na motivy románu Denise

¹ Pozornost se soustřeďovala tradičně především na režiséry (resp. herce a herečky), postupně byly připomínány také další pozice, což podtrhlo rozmnožení kategorií filmových cen, např. za střih, hudbu, původní píseň, původní scénář, kostýmy, make-up a účes.

Diderota *Jakub fatalista a jeho pán* (Jacques le Fataliste et son maître), *Deník venkovského faráře* (Journal d'un curé de campagne, 1950) podle stejnojmenného románu, jehož autorem je Georges Bernanos, *K smrti odsouzený uprchl neboli Vítr vane, kam chce* (Un condamné à mort s'és et échappé ou Le vent souffle où il veut, 1956) podle knižně vydané autobiografie odbojáře a vojáka André Devignyho *Un condamné à mort s'és et échappé*, *Muška* (Mouchette, 1968) podle prózy Georgese Bernanose *Nouvelle histoire de Mouchette*, *Něžná* (Une femme douce, 1968) podle stejnojmenné povídky Fjodora Michajloviče Dostojevského („Krotkaja“),² *Čtyři noci jednoho snílka* (Quatre nuits d'un rêveur, 1970) podle povídky „Bílé noci“ (Belyje noči) téhož spisovatele, *Lancelot od jezera* (Lancelot du Lac, 1974), v němž Robert Bresson využil motivů eposu *Rytíř na káře* (Chevalier à la charette) středověkého básníka Chrétiena de Troyes, *Peníze* (L'Argent, 1982) podle povídky Lva Nikolajeviče Tolstého „Falešný kupón“ (Falšivj kupon). Kromě toho Robert Bresson vytvořil synopse k zamýšleným či uvažovaným filmům *Kněžna de Clèves* podle románu hraběnky de La Fayette *La Princesse de Clèves* a *Genesis*, která je inspirována prvními jedenácti kapitolami Starého zákona (Bresson – Bresson 2016, s. 294–295).

V rozhovoru, který se týkal Bressonova filmu *K smrti odsouzený uprchl neboli Vítr vane, kam chce* a vyšel v *Cahiers du cinéma* v říjnu 1957, o vztahu k literárnímu východisku tohoto filmu i vztahu mezi literaturou a kinematografií obecně režisér uvedl: „Filmy by se měly točit tak, jako když člověk píše. To znamená, že do toho musíme vložit city. Vyjádřit se takto prostřednictvím filmu je ale obtížné, protože musíme divákovi zprostředkovat vlastní city místo vyprávění nějakého příběhu, spektaklu chcete-li.“ (Tamtéž, s. 57) A ohledně námětu, literární předlohy, pokračuje: „Nám filmovým autorům to pomáhá, abychom dopředu věděli, co budeme rozvíjet. Jinak bychom se pouštěli do velmi dlouhé práce, alespoň z mého pohledu, a bez jakékoliv záruky. Je to vlastně tak trochu z lenosti.“ (Tamtéž) Závěrečnou větu lze jistě považovat za nadsázku, nicméně literární východisko je bezesporu výrazný inspirativní úvodní impuls pro/při vznik/u filmu, který začíná jeho výběrem. Podstatná je emocionalita, ona citová angažovanost, jež je dvojí povahy: jedná se o zprostředkování vlastních citů filmového

² Pro český kulturní kontext je pozoruhodná adaptace stejné Dostojevského prózy V. Přibíkovou v roce 1947 (vydala Státní výroba dlouhých hraných filmů), resp. V. Přibíkovou a V. Nezvalem v roce 1948 (vydal Československý státní film). (V roce 1995 natočil podle této povídky film *Łagodna* Mariusz Trelński, polský režisér a současný umělecký ředitel Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Krátký animovaný film *Łagodna* vytvořil v roce 1985 polský režisér, výtvarník, spisovatel Piotr Dumała.)

tvůrce v kombinaci/konkurenci citového vkladu literárního tvůrce. Zde dochází k velmi komplikovanému vztahu, který jsem označil jako kombinaci/konkurenci: každý – především sekundární, z časového hlediska, režisér – je za sebe, avšak současně je si vědom existence emocionality toho druhého, obvykle literárního tvůrce. V případě zmíněného filmu *K smrti odsouzený uprchl neboli Vítr vane, kam chce* dochází k výraznému režisérovu zásahu do citového světa autora autobiografického textu, který je primárně motivován kompozičními, tj. uměleckými důvody: aby vyprávění mělo tvar kruhu a začalo i končilo na stejném místě, zrušil Robert Bresson vše, co následovalo v knize (a tedy i životě) André Devignyho po jeho útěku z vězení. Vše je tak ve filmu koncentrováno do prostoru vězení a nitra hlavního hrdiny, jakmile poručík Fontaine opustí úspěšně vězení, režisér a divák ho opouští. Tomu mimochodem odpovídá i volba hudby. Oproti knize tak ve scénáři k filmu dochází k vytvoření otevřeného závěru: únik z vězení se podaří, naskýtá se však otázka po dalším osudu uniklého vězně (respektive vězňů, neboť společně s poručíkem Fontainem utíká ještě jeden vězeň, François Jost).³

O téměř deset let později, v březnu 1967, vyšel v *Le Figaro littéraire* Bressonův rozhovor, v němž se vrátil k natočení filmu *Deník venkovského faráře*, jehož východiskem byl známý Bernanosův román. Režisérovy úvahy se pohybovaly v rozmezí pochybností o užitku z věrné adaptace⁴ literárního díla pro kinematografa a získané zkušenosti, že teprve filmová interpretace vede umělce k lepšímu pochopení vlastní tvorby i literární předlohy. „Až během natáčení jsem začal lépe chápat, co dělám.“ (Tamtéž, s. 181) Veškerá činnost související se vznikem filmu je zde tedy způsobem originální tvůrčí aktivity, avšak rovněž interpretacím, recepčním, reflexivním nástrojem, jehož prostřednictvím se prostupují dva, nebo lépe různé, umělecké světy. Ve stejné době, tedy v březnu 1967, pro deník *Le Monde* se Bresson vyjádřil k okolnostem vztahujícím se k filmu *Muška*, jehož předlohou byla taktéž próza Bernanosova. Dostal se zde mimo jiné k tématu natáčení filmů v rychlém sledu po sobě: z časové tísně, z nedostatku času k napsání vlastního scénáře dochází k využívání literárních děl. Touha točit, tvořit je tak silná, že přinutí k tomuto řešení. A dále dodal: „Při takovém tempu se však musím uchýlovat k adaptacím, nemám čas si náměty vymýšlet sám. Jinak bych potřeboval jako spisovatelé mnoho let, abych mohl nechat uzrát téma, které by

³ Nelze neuvažovat o analogii s prózou Arnošta Lustiga *Tma nemá stín* a filmem Jana Němce *Démanty noci* (1964), který podle ní vznikl – ovšem pouze z hlediska nejasného závěru. V tomto případě vyznění prózy a filmu souzní.

⁴ Která však stěží existuje.

bylo skutečně moje.“ (Tamtéž, s. 180) Filmová tvorba pracující s literárními východisky existuje tedy v kontextu s cizími tématy, vychází z nich, a zpracovává je, pojímá je, interpretuje je.

Vzniká tak vztah, který je komplikovaný, a současně může být vzájemně prospěšný z mnoha hledisek. Jedním z nich je komerční efekt, v rámci něhož jsou vytvořeny vazby mezi návštěvností kin a prodejností knih.⁵ Při pohledu do minulosti vyplývá, že právě z domácích literárních zdrojů vycházejí největší české/československé filmové úspěchy, jestliže za ně budeme považovat udělení tzv. Oscara, tedy The Academy Award for Best International Feature Film, v dobách nejintenzivnější koncentrace prosazování se našich filmů byla tato kategorie označována jako The Best Foreign Language Film. Kolem poloviny 60. let se jednalo o dva filmy, které tuto cenu získaly: prvním z nich byl v roce 1965 *Obchod na korze*, který natočili Ján Kádár a Elmar Klos podle původně povídky „Past“ otištěné v časopisu *Plamen* v roce 1962 (č. 4),⁶ jež se stala základem scénáře publikovaného v časopise *Divadlo* v roce 1964 (č. 4) a již její autor Ladislav Grosman posléze rozšířil do podoby novely s názvem *Obchod na korze* (vydala Mladá fronta 1965). Druhým filmem byly *Ostře sledované vlaky* v roce 1966, které podle stejnojmenné novely Bohumila Hrabala vydané knižně poprvé v roce 1965 (a to hned ve vícero vydáních: 1. vydání, dotisk 1. vydání a 2. vydání) natočil Jiří Menzel.⁷

Na těchto dvou příkladech se dá demonstrovat vzájemná prospěšnost literární a filmové spolupráce i z hlediska komerčního, resp. zájmu čtenářů a diváků, ale také specifická tohoto stavu v případě výrazného prosazení se jednoho z těchto dvou způsobů uměleckého ztvárnění. Film *Obchod na korze* měl premiéru 8. října 1965 (Český hraný film IV 2004, s. 232), zhlédlo ho 613 700 diváků v českých kinech a 195 400 v kinech slovenských (Havelka 1976, s. 291). Stejnojmenná kniha Ladislava Grosmana měla při prvním vydání v Mladé frontě roku 1965 náklad 5 300 výtisků, 2. vydání v témže nakladatelství o rok později 15 000 výtisků. (V roce 1970 byly ještě v jednom svazku společně vydány Grosmanovy novely

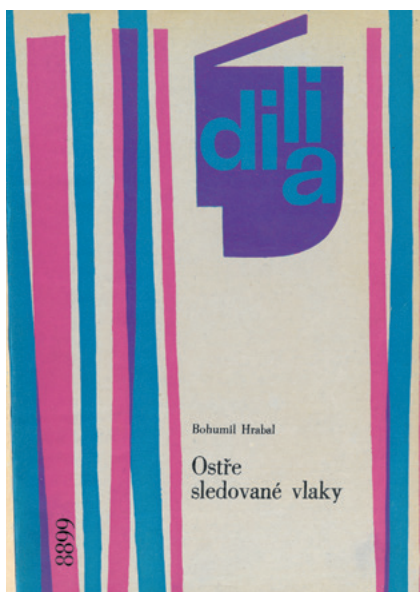
⁵ Stranou ponechávám vyložení prvoplánovitě komerční používání fotografií z filmů na obálkách knih vydaných po natočení kinematografického díla.

⁶ Povídku „Past“ přeložil ze slovenštiny Gabriel Laub.

⁷ Kromě toho to byly ještě dvě nominace filmů Miloše Formana (a Jaroslava Papouška, Ivana Passera a Václava Šaška či Miroslava Ondříčka) – *Lásky jedné plavovlásky* (v roce 1966) a *Hoří, má panenko* (v roce 1968). V následujícím roce 1969 navržený český film *Spalovač mrtvol*, který podle stejnojmenné novely Ladislava Fukse natočil Juraj Herz, se do nominace na cenu již nedostal.



Obálka amerického vydání prózy Ladislava Grosmána *The Shop on Main Street* s ilustrací Victora Ambruse, z češtiny přeložila Iris Urwin Lewitova (Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1970).



Hrabalovy *Ostře sledované vlaky* jako jevištní novela zpracovaná Sašou Lichým (DILIA, Praha 1966).

Obchod na korze a *Nevěsta* v nákladu 10 000 výtisků.)⁸ K vyhlášení nominací došlo 21. února 1966, k udílení cen pak 18. dubna 1966.

Film *Ostře sledované vlaky* navštívilo 1 487 200 diváků v Čechách a na Moravě a 96 000 na Slovensku (tamtéž). Premiéru měl 14. října 1966 (tamtéž, s. 413). Hrabalův případ byl oproti Grosmanovu odlišný. Tento pozdní debutant byl již v polovině 60. let rychle se prosazujícím autorem, nicméně uvedená filmová cena propagaci jeho novely velmi prospěla, což se odrazilo při knižním vydání s fotografiemi ze stejnojmenného filmu v roce 1970. 1. vydání mělo náklad 20 000 exemplářů,

⁸ Dnes vycházejí v nakladatelství Filipa Tomáše Akropolis *Spisy Ladislava Grosmána*, jejichž první svazek, vydaný v roce 2020, obsahuje mimo jiné právě novelu *Obchod na korze*. Kromě toho existuje rozhlasová dramatizace Českého rozhlasu z roku 2018.

ve stejném roce 1965 následoval dotisk v témže nákladu i 2. vydání již s vyšší nákladu 50 000 výtisků. Poté následovalo ještě vydání 3. v roce 1967 (30 000 výtisků) a 4. v roce 1970 (50 000 výtisků) právě s oněmi fotografiemi z filmu, tedy dohromady 170 000 výtisků mezi léty 1965 a 1970. Z roku 1966 jsou ještě *Ostře sledované vlaky* jako jevištní novela ve zpracování Saši Lichého (Hrabal 1966). Pro kontext uvádím, že nominace na Oscara byly oznámeny 19. února 1968 a ceny byly vyhlášeny 10. dubna 1968.⁹

Do subjektivního – jak také jinak – kánonu české kinematografie lze řadit mnoho děl, jejichž východiskem, oním bressonovsky cizím tématem, je dílo literární: kromě již uvedených *Obchod na korze* a *Ostře sledované vlaky* například *Staré pověsti české*, *Vynález zkázy*, *Sen noci svatojánské*, *Baron Prášil*, *Démanty noci*, *Kočár do Vídně*, *Ukradená vzducholoď*, *Marketa Lazarová*, *Údolí včel*, *Spalovač mrtvol*, *Žert*, *Adelheid*, *Smuteční slavnost*, *Případ pro začínajícího kata*, *Na kometě*, *Čarodějův učeň*, *Něco z Alenky*, *Lekce Faust*, *Šílení* a další.¹⁰ Vzhledem k obrovskému množství děl, včetně těch kanonických, je situace v zahraničním kontextu nevyjmenovatelná.

⁹ V roce 1980 byla v DILIA vydána dramatizace *Ostře sledovaných vlaků* od Vladimíra Nýlta, ve stejném roce se objevilo 5. vydání ilustrované Karlem Vacou (50 000 výtisků) a na konci této dekády v roce 1989 společné vydání *Ostře sledovaných vlaků*, *Tanečních hodin pro starší a pokročilé* a první oficiální vydání prózy *Obsluhoval jsem anglického krále* v rámci souborného svazku *Tři novely* (190 000 výtisků). To již ovšem byla doba masových nákladů Hrabalových knih, jakým je případ normalizačních výborů *Můj svět* (1988 a náklad 120 000 výtisků) a *Chcete vidět zlatou Prahu?* (1989 v nákladu 145 000 výtisků) nebo samostatného vydání *Obsluhoval jsem anglického krále* (1990 ve vyšší 140 000 výtisků).

¹⁰ Proces vyhledávání literárních textů režiséry nebo přímá spolupráce spisovatelů a filmových tvůrců pokračuje i v současnosti. Výsledky jsou však obvykle nezdařené, což lze dokumentovat na příkladech velmi nepovedených filmů a špatných próz, často kýčovitých a schematických: *Bábovky* (2020, Radka Třeštíková – Rudolf Havlík), *Příliš osobní známost* (2020, Evita Twardzik Urbaníková – Marta Ferencová), *Gump. Pes, který naučil lidi žít* (2021, Filip Rožek – F. A. Brabec), *Prvok*, *Šampón*, *Tečka a Karel* (2021, Patrik Hartl) atd. V současné době vznikají u nás filmy především podle domácích námětů a knih, těch podle zahraničních východisek je výrazně méně (např. *Nabarvené ptáče*, 2019, který natočil Václav Marhoul podle knihy *The Painted Bird*, jež vyšla poprvé v roce 1965 podepsaná jménem Jerzyho Kosińskiego, o jehož autorství se vedou spory dodnes). Tato tendence pravděpodobně souvisí s aktuálním výrazným čtenářským i nakladatelským zájmem o české autorky a autory nebo finančními záležitostmi z hlediska řešení autorských práv. Jiným tématem by pak byly divadelní adaptace literárních děl, jaké například z poslední doby představují *Vojna a mír* (2020, Lev Nikolajevič Tolstoj – Iva Klestilová, Michal Dočekal), *Honzlová* (2021, Zdena Salivarová – Marie Nováková, Jakub Nvota), *Mluvit pravdu* (2022, Josef Formánek – Filip Nuckolls) nebo *Nikola Šuhaj* (2022, Ivan Olbracht – Jiří Janků, Petr Svojtka), oblíbené jsou i transformace filmů do divadelní podoby, nejnověji u nás *Ecce homo Homolka* (2022, Jaroslav Papoušek – Kristýna Janíková, Adam Svozil) či *Je třeba zabít Sekala* (2022, Jiří Křížan – Martin Františák). Samostatným tématem by pak byly rozhlasové hry podle literárních předloh nebo různá čtení.

Směšné lásky a svět

Jednou z možností, jak se dívat na význam té které konkrétní národní literatury, je její inspirativnost nadnárodní povahy. Specifikum potom představuje inspirace pro filmové tvůrce jiných národů, z jiných zemí. V rámci české kinematografie lze takových příkladů v průběhu řady desetiletí, včetně posledních třiceti let, najít mnoho. Pozornost bychom naopak mohli zaměřit na zahraniční filmové interpretace českých literárních děl po listopadu 1989, mimo jiné jako jednoho z kritérií významnosti národní – v tomto případě české – literatury. Jestliže zde tedy vedeme dialogy nad literaturami, s literaturami a mezi literaturami, je právě četnost a podoba zájmu zahraničních (filmových) tvůrců o česká literární díla jedním z možných aspektů úspěšnosti – autora či autorky a jeho nebo jejího díla i literatury jako celku. Zároveň lze tento přístup pokládat za druhý nebo nadstavbový typ zdaru. Zásadní roli totiž samozřejmě hraje nejprve to, zda existuje překlad z češtiny do toho kterého jazyka.

Nikoli překvapivě se mezi českými autory, jejichž literární díla byla a jsou nejčastěji vyhledávána k filmovému pojetí zahraničními umělci, objevují Karel Čapek nebo Bohumil Hrabal – a především, a to již nečekaně vzhledem k autorovu negativnímu stanovisku k nejrůznějším adaptacím jeho děl je, Milan Kundera. Zatímco Bohumil Hrabal je z hlediska zahraničního zájmu nejkonzentrovanejší, neboť největší televizní a filmový ohlas má v Polsku, tvorba Karla Čapka rezonuje v poslední době aktualizováním témat robotizace světa a člověka nebo humanizace robota či androidizace (srov. jeden z posledních příkladů z roku 2021, film *Mother/Android*, s připomínkou více než sto let staré Čapkovy hry *R.U.R. / Rossum's Universal Robots / s Roboty a Robotkami*).

Milan Kundera je vedle Karla Čapka nejsvětovější: i přes jeho nesouhlas s adaptacemi byly jeho prózy v posledních více než třiceti letech, tedy po filmu *The Unbearable Lightness of Being* (1988), zfilmovány režiséry z Polska, Chorvatska, Maďarska, Srbska, Izraele, Íránu, Nizozemska, Itálie, Spojeného království, USA nebo Brazílie. Jedná se často o studentské filmy, které vznikly jako ročníkové nebo závěrečné práce, ale i o filmy mimofakultní a snímky amatérských filmařů, jednou s úspěchem promítané na různých festivalech.¹¹ Svůj zákaz zdůvodňuje autor takto:

¹¹ Dosud posledním z nich je film *Lažni autostop* srbské režisérky Tamary Kostrešević uvedený na akci Festival de films européens de Paris v březnu 2022. (<https://www.evropafilmarkt.com/movie/2022-rev/lazni-autostop/>, též <http://www.ccserbie.com/film.html> [cit. 22. 7. 2022]).

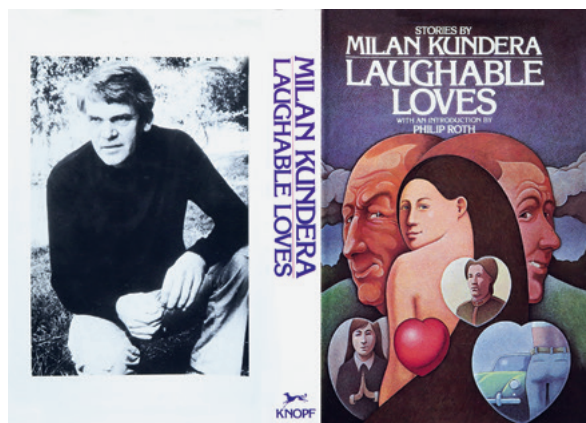


Fotografie Rudolfa Dudy doprovázející Kunderův „Falešný autostop“ při časopiseckém otiskě ní v *Hostu do domu* a začátek této povídky (1965, č. 5, s. 54–55).

Na podkladě *Směšných lásek* vznikly v Čechách dva filmy: *Nikdo se nebude smát* v režii Bočanové podle Juráčkova scénáře, který se mi nelíbil; *Já truchlivý Bůh* v režii Kachlíkové, natočený podle mého vlastního scénáře: hlavní role hráli nádherně Miloš Kopecký a Pavel Landovský. V posledních deseti letech dostávám každý rok několik žádostí o práva na zfilmování zejména „Falešného autostopu“ a „Symposia“. Jsem čím dál tím víc přesvědčen, že umělecké formy jsou nepřevoditelné: nelze udělat z románu film, ani z filmu divadlo, ani z divadla povídku. Má nedůvěra k adaptacím se stala v posledních letech neoblomná, a proto všechny žádosti toho druhu odmítám. (Kundera 1991b, s. 205)¹²

V roce 2007 to potvrdil: „Žádné další adaptace nepovolují.“ (Kundera 2015, s. 226) Přesto přitahuje nejčastěji pozornost filmových tvůrců právě povídka „Falešný autostop“, publikovaná poprvé v časopisu *Host do domu* v květnu 1965 a následně s úpravami knižně v souboru *Druhý sešit směšných lásek* (poprvé taktéž v roce 1965), jako třetí, závěrečná povídka tohoto

¹² Název povídky byl v českých knižních vydáních ve formě „Já truchlivý bůh“ (Kundera 1963, s. 5; Kundera 1970, s. 189), platí to i pro časopisecký otisk (Kundera 1960). Autor ji později psal v podobě „Já truchlivý Bůh“ (Kundera 2015, s. 225). V případě názvů filmů se vyskytují obě verze.



Obálka prvního amerického vydání knihy *Laughable Loves* s ilustrací od Charlese Shieldse (Alfred A. Knopf, Inc., New York 1974).

svazku.¹³ Do souboru *Směšné lásky* z roku 1970 ji autor zařadil jako čtvrtou z osmi a do stejnojmenné knihy *Směšné lásky* z roku 1991 jako třetí ze sedmi.

Jinak je tomu v případě zahraničních vydání v cizích jazycích. V angličtině je povídka „The Hitchhiking Game“ prvním textem svazku *Laughable Loves* vydaného v New Yorku v roce 1974¹⁴ (poprvé v USA v nakladatelství Alfred A. Knopf,

¹³ Jako žánrové označení používám pro jednotlivé prózy *Směšných lásek* pojem povídka. Autor kunderovské bibliografie Jaromír Kubíček pracuje pro tyto texty s charakteristikou povídky i novely (Kubíček, Jaromír 2019, s. 64, 65, 74), někde přebírá doslovný, ale zavádějící překlad z angličtiny, tj. „krátké povídky“ *Směšné lásky* a „novely“ *Žert, Život je jinde* atd. (tamtéž, s. 61).

¹⁴ Jaromír Kubíček uvádí ještě starší vydání v angličtině, z roku 1969, přičemž by mělo jít o svazek editovaný londýnským nakladatelstvím Faber and Faber o rozsahu 242 stran s ISBN 0571144071. Jedná se však o ISBN vydání stejného nakladatele z roku 1991, psané jen jinak: 0–571–14407–1, také o rozsahu 242 stran. (U tohoto vydání uvádí Jaromír Kubíček úvod od Philipa Rotha, který však v knize obsažen není.) „Na závěr záznamu jsou uvedeny sigly národních knihoven nebo souborných katalogů, z nichž jsme údaje převzali.“ (Kubíček, Jaromír 2019, s. 65) V tomto případě je to WorldCat a údaj, že exemplář by měl být v Univerzitní knihovně Technické univerzity v Liberci. Tamější výtisk *Laughable Loves* má ISBN 0–571–14407–1 a rozsah 242 stran, avšak jedná se o novější vydání: „First published in this paperback edition in 1991 by / Faber and Faber Limited / 3 Queen Square / London WC1N 3AU“ (Kundera 1991a, tiráž). Rok 1969 se vztahuje nikoli k roku vydání, nýbrž ke copyrightu: „Copyright © Milan Kundera, 1969“ (tamtéž). Ani e-mailová komunikace s nakladatelstvím Faber and Faber vydání v roce 1969 nepotvrdila. Sám autor uvedl, že americké vydání z roku 1974 bylo převzato „o tři roky později v Anglii“ (Kundera

souběžně zde vyšel i román *Life Is Elsewhere*, který byl označený jako druhý autorův román – Kundera 1974b, A Note About the Author)¹⁵ nebo později v Londýně v nakladatelství Faber and Faber v roce 1991. Po autorových zásazích do překladu v roce 1987 a zejména 1999, které se odrážejí v dataci copyrightu, však došlo k přeřazení próz a byla přesunuta na pozici třetího textu po povídkách „Nobody Will Laugh“ a „The Golden Apple of Eternal Desire“. Povídky jsou v těchto vydáních řazeny následovně:

1974/1975:

The Hitchhiking Game

Let the Old Dead Make Room for the Young Dead

Nobody Will Laugh

The Golden Apple of Eternal Desire

Symposium

Dr. Havel After Ten Years

Edward and God

1981, s. 224), čímž má patrně na mysli vydání z roku 1978 (John Murray, Londýn). Další Kunderův copyright nastává v letech 1987 a 1999. Vydání v angličtině dlouhodobě opakuje omyl při odkazování na české vydání: „First published in Czechoslovakia under the title *Směšné lásky* by Československy Spisovatel, 1969.“ (Kundera 1999, tiráž) Poprvé se tato datace 1969 objevuje ve vydání v roce 1974 u Alfreda A. Knopfa (Kundera 1974b, tiráž); stalo se to, třebaže v roce 1969 v Československém spisovateli ani nikde jinde žádný svazek s názvem *Směšné lásky* nevyšel. Zahraniční nakladatelé rok 1969 opakují i později, například bělehradské *Smiješne ljubavi* na zadní straně obálky píše: „Nagrada izd. Kuće Československy spisovatel 1969.“ (Kundera 1987, přebal) Zahraniční vydání obsahují faktické chyby poměrně často; jiným příkladem může být datace *Druhého sešitu směšných lásek* v češtině rokem 1964 nebo absence *Třetího sešitu směšných lásek*, jak je to patrné ze zadní strany přebalu prvního italského vydání *Amori ridicoli* (Kundera 1973, zadní strana přebalu). Omyl s rokem 1969 pochází však i od Kundery, který v Poznámce autora k exilovým *Směšným láskám* uvedl, že *Třetí sešit směšných lásek* vyšel „v roce 1969“ (Kundera 1981, s. 223).

¹⁵ V době vydání těchto dvou knih v nakladatelství Alfred A. Knopf žil Milan Kundera ještě – už jen na krátko – v Československu, což je uvedeno v poznámce o autorovi, která je zajímavá důrazem na politiku a jeho členstvím v KSČ i nerozlišováním mezi KSČ a KSSS: „Milan Kundera, the son of a famous pianist, was born in Brno, Czechoslovakia, and still lives there. He enlisted in the Communist Party in 1947, was dropped in 1950, then reinstated in 1956 after the Twentieth Congress of the Communist Party. But in 1970 the party dropped him again, twenty years to the day after the first time.“ (Kundera 1974b, A Note About the Author; Kundera 1974a, s. 11).

1999:

Nobody Will Laugh

The Golden Apple of Eternal Desire

The Hitchhiking Game

Symposium

Let the Old Dead Make Room for the Young Dead

Dr. Havel After Twenty Years

Eduard and God

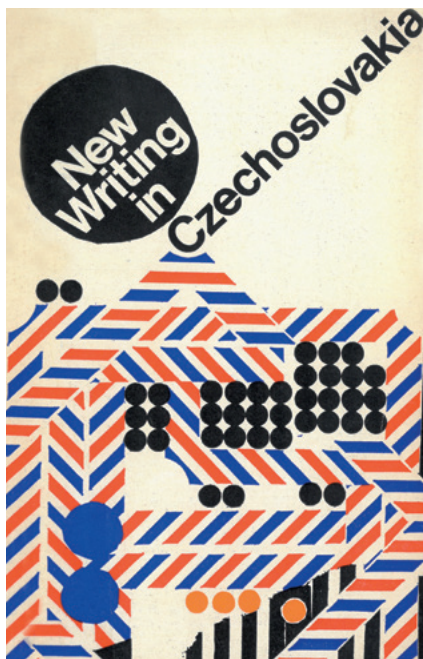
Povídka „Falešný autostop“ byla v angličtině pravděpodobně poprvé publikována v roce 1969 jako „A Game of Make-Believe“ v antologii *New Writing in Czechoslovakia* v překladu editora Jiřího-George Theinera (Theiner 1969, s. 184–201).¹⁶ (Ještě o dva roky dříve vyšel německý překlad „Falscher Autostop“ Paula Kruntorada – srov. Künzel – Vápeník 1967, s. 207–225.) S názvem „The Hitchhiking Game“ a podtitulem „Everybody plays and nobody wins“ vyšla v překladu Suzanne Rappaport v časopisu *Esquire* (na stranách 86–89, 192 a 194),¹⁷ mimochodem v den Kunderových narozenin 1. 4. 1974, společně s povídkami „Let the Old Dead Make Room for the Young Dead“ a „The Golden Apple of Eternal Desire“ (Kundera 1974b, tiráž; Kundera 1999, tiráž; Kundera 1974d, s. 86–97 a 184–194).¹⁸ Povídky měly v USA představit Milana Kunderu jako významného nového spisovatele, „Three stories by a major new writer“ (Roth 1974b, s. 85), a uvedl je Philip Roth s „appreciation“ Milan Kundera, *The Joker* (Roth 1974b), stojící v základu Rothova úvodu k americkému vydání Kunderových *Laughable Loves* a představující jeho čtení Kunderova románu *Žert* jako „a political novel [...], direct and realistic book“ (tamtéž, s. 85; Roth 1974a, s. vii). Publikování těchto tří povídek Milana Kundery v *Esquire* znamenalo také upoutávku na knihu *Laughable Loves* vydanou v červnu 1974 „by Alfred A. Knopf“ (Kundera 1974a, s. 5; Backstage with *Esquire* 1974, s. 43).

Za zmínku stojí schematická shoda i její variantnost v případech ilustrativního doprovodu této povídky při prvním českém a prvním anglickém otištění: v *Hostu do domu* ji doprovázejí tři černobílé fotografie oblečených žen v exteriéru od Rudolfa Dudy, Vincence Přečka a K. Mikuláškové, zatímco v časopisu *Esquire* je na

¹⁶ Theiner překládá název Kunderovy knihy *Směšné lásky* jako *Absurd Loves* (Theiner 1969, s. 244).

¹⁷ Glen Brand používá verzi „The Hitch-Hiking Game“ (Brand 1988, s. 4).

¹⁸ Povídka „Edward and God“ byla v překladu Suzanne Rappaport publikována v *The American Poetry Review* již v čísle 2 z března/dubna 1974 (Kundera 1974a; Kundera 1975, tiráž) s radikálně zkráceným úvodem od Philipa Rotha.



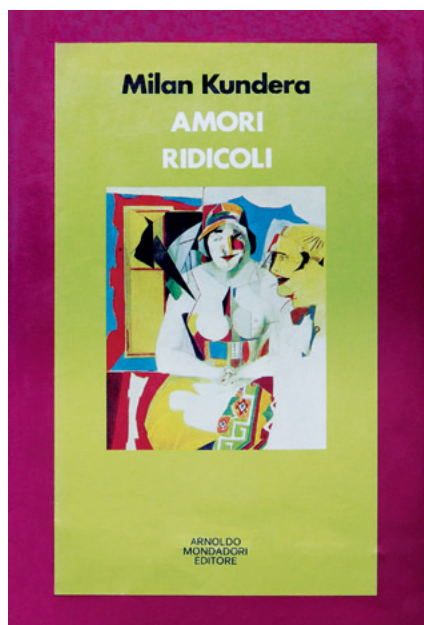
Obálka publikace *New Writing In Czechoslovakia*, která vyšla v Penguin Books v roce 1969 v uspořádání Georga Theinera.



Ilustrace Michaela Trevithicka při otištění povídky „The Hitchhiking Game“ v časopisu *Esquire* (81, 1974, č. 4, s. 87).

dvojstraně začátek povídky a barevná ilustrace svlékající se ženy s již odhalenými řadry stojící na stolku v pokoji od Michaela Trevithicka.

Některá zahraniční vydání také obsahují dataci, kdy byly povídky napsány, zatímco pro česká vydání realizovaná po listopadu 1989 Milan Kundera v „Poznámce autora“ sděloval: „První směšnou lásku jsem napsal v roce 1958 a jmenovala se ‚Já truchlivý Bůh‘. [...] Směšné lásky jsem psal postupně mezi rokem 1958 a 1968 a vydával je na pokračování.“ (Kundera 1991b, s. 204; Kundera 2015, s. 225) Za koncem povídky „Eduard and God“ knihy *Laughable Loves* stojí: „Written in Bohemia between 1958 and 1968“ (Kundera 1999, s. 287). V případě francouzského vydání následuje za povídkou „Edouard et Dieu“ informace: „Ecrit en Tchécoslovaquie entre 1960 at 1968“ (Kundera 1984), kterou později vystřídal sdělení: „Ecrit en Bohême entre 1959 et 1968“ (Kundera 1993, s. 303). Tutéž dataci přebírá brazilské vydání, přeložené z francouzštiny, takže za povídkou „Eduardo e Deus“



Obálka prvního italského překladu *Amori ridicoli* od Sereny Vitale vydaného Arnoldem Mondadorim v roce 1973.

je uvedeno: „Escrito na Boêmia entre 1959 e 1968” (Kundera 2001, s. 236). Stejnou větou otevírá svůj doslov François Ricard, který v této dataci vidí východisko románové tvorby Milana Kundery (Ricard 2001, s. 237).¹⁹ Novější italská edice *Amori ridicoli* uvádí: „Scritto in Boemia tra il 1959 e il 1968” (Kundera 2018, s. 250). Německá vydání, přeložená Susannou Roth z torontské edice *Směšných lásek* z nakladatelství Sixty-Eight Publishers z roku 1981 a předkládající sedm povídek jako sedm částí, uvádí vznik próz takto: „Die Texte wurden zwischen 1960 und 1968 geschrieben und erschienen erstmals in Prag zwischen 1963 und 1968” (Kundera 1986, s. 282, tiráž; Kundera 1990, tiráž).

¹⁹ V tomto doslovu je mylná datace vydání *Třetího sešitu směšných lásek*: „*Risíveis amores* foi, primeiramente, o título de três pequenos ‘cadernos’ publicados em Praga entre 1963 e 1969” (Ricard 2001, s. 237, stejná chyba i s. 238). Omyl je opraven v Ricardových bibliografických poznámkách k souboru *Œuvre* (Ricard 2019b, s. 1407). Vznikl pravděpodobně převzetím údaje od Glena Branda, který uvádí rok 1969 jako rok vydání *Třetího sešitu směšných lásek* (Brand 1988, s. 4).

Asi není třeba zabývat se detaily redakčních omylů nebo ne/přesnosti autorovy paměti, nicméně souvisejí s počátky jeho prozaické tvorby. Po vypuštění povídky „Já truchlivý Bůh“ při korekturách francouzského vydání v roce 1970 již rok 1958 ztratil opodstatnění (Kundera 2015, s. 225–226). Každopádně se Milan Kundera v rámci posledního vydání své knihy v Československu před odchodem do Francie mylí, když uvádí, že „shrnutí všech tří sešitů v jednom svazku nazvaném *Směšné lásky*“, z něhož vyřadil povídky „Sestřičko mých sestřiček“ a „Zvěstovatel“, vyšlo „[n]a začátku roku 1970“ (Kundera 2015, s. 225).²⁰ V únoru 1970 byly teprve k dispozici výsledky průzkumu poptávky knižního trhu, signální výtisk je z 22. 5. a vyúčtování s informací, že knihu „v těchto dnech vydáváme“, bylo autorovi zasláno 16. 6. 1970.²¹

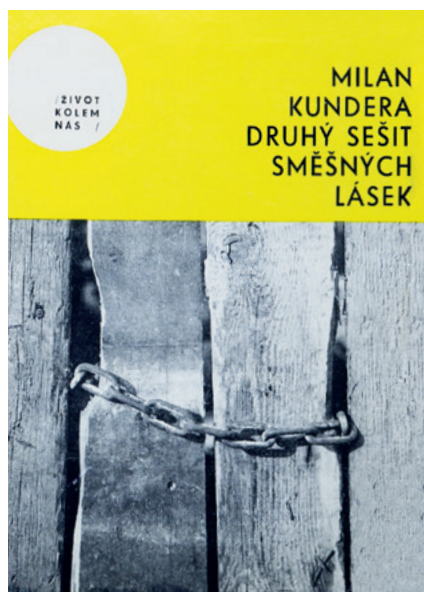
Poněkud překvapivý je v tomto kontextu pohled na podobu prvního italského vydání *Amori ridicoli*, které se hlásí jako ke zdroji k francouzské edici *Risibles amours* z roku 1970, avšak tvoří ji osm povídek řazených do tří oddílů: Parte prima, Parte seconda a Parte terza. Tím se drží kompozice dvou souborů vydaných v roce 1970: českého *Směšné lásky* (3 – 2 – 3 povídky v jednotlivých oddílech) a francouzského *Risibles amours* (zde ovšem 2 – 1 – 4 povídky ve třech částech, a to Première partie, Deuxième partie, Troisième partie), který obsahuje sedm povídek (srov. Kundera 1970b, resp. Kundera 1970a). Tak se stalo, že povídka „Le jeu de l’auto-stop“ sama tvořila samostatný druhý oddíl, a získala tak výraznou pozornost. Teprve v roce 1979 byly ve francouzském vydání oddíly zrušeny a jednotlivé texty byly očíslovány I. až VII. (Ricard 2019b, s. 1409). V italském vydání tři roky po francouzské edici je však zachována povídka „Io, dio vigliacco“ (Kundera 1973, s. 9–31), což dokládá, že Serena Vitale vycházela z českých textů, které velmi dobře znala.

První *Směšné lásky* měly původně obsahovat pouze dvě povídky; rukopis z ledna 1963 zahrnuje jen prózy „Nikdo se nebude smát“ a „Sestřičko mých sestřiček“. ²² Povídka „Já truchlivý Bůh“ (až posléze psáno Bůh) přibyla při lektorování rukopisu. Ačkoli byla zfilmována jako televizní inscenace i jako dlouhý film, později tuto dodatečně přidanou prózu autor z definitivního souboru *Směšné lásky*

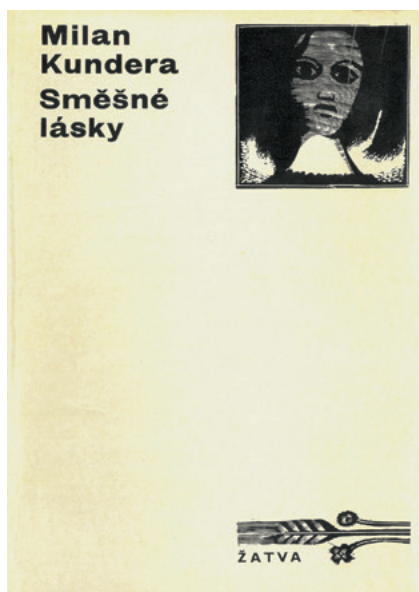
²⁰ Jako počátek roku, a to leden 1970, uvádí termín vydání tohoto souboru *Směšné lásky* také Ricard: „Une première version de ce recueil, intitulée *Risibles amours* (*Smesne lasky*), paraîtra à Prague en janvier 1970 [...]“ (Ricard 2019a, s. 1408).

²¹ Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Nakladatelské smlouvy (LA PNP). Kniha měla původně vyjít v roce 1968 v edici Spirála téhož nakladatelství.

²² Kunderovy povídky byly před knižním vydáním publikovány časopisecky, jako je tomu například v případě povídky „Sestřičko mých sestřiček“ v časopisu *Plamen* v roce 1962 (Kundera 1962).



Obálka prvního vydání Kunderova *Druhého sešitu směšných lásek* z roku 1965 od Zdenka Seydla s fotografií od Jiřího Škocha.



Obálka souboru *Směšné lásky* z roku 1970 od Miroslava Váši s kresbou Jiřího Trnky.

vypustil. (Do audioknihy *Směšné lásky* se v roce 2008 opět vrátila.) Podobně jako již dříve povídky „Sestřičko mých sestřiček“ (která se stala základem pro televizní inscenaci) a „Zvěstovatel“ (resp. „Nosatý zvěstovatel“). Sám k tomu později uvedl: „Co se mi na těch vyřazených povídkách nelíbilo, bylo jen něco docela málo, třeba to, že jsem v nich sem tam ještě slyšel cizí, vypůjčený hlas anebo (v případě „Zvěstovatele“) že jsem věděl, že se povídka dala napsat o něco lépe.“ (Kundera 2015, s. 226) Některá jména autorů, kteří ho nejvíce zaujali, uvedl v Malém interview na vnitřní straně přebalu prvních *Směšných lásek*: Anatole France, Thomas Mann, Robert Musil, Philippe Sollers (Kundera 1963, vnitřní strana přebalu).²³ Jména některých spisovatelů, která původně v rozhovoru uvedl, se však na přebal

²³ Francouzský spisovatel Philippe Sollers, uvedený na vnitřní straně přebalu *Směšných lásek* mylně jako Solers, napsal do *Nouvel Observateur* text, který Milan Kundera, s datací leden 1990, použil jako doslov k románu *Nesmrtelnost* (Sollers 1993).

jeho prozaické knižní prvotiny nedostala. Škrtnuté tak jsou tyto věty: „Vážím si velice Jamesa Joyce, ale Marcel Proust mi byl přece jen bližší.“ A: „Povídky Marka Hlaska se mi líbily, ale dal bych je všechny za jedinou prózu Adolfa Rudnického.“²⁴ Zatímco Hlaskovy povídky, rezonující mezi některými autory kolem časopisu *Květen*, knižně tehdy u nás nevyšly,²⁵ Adolf Rudnický měl v češtině vydané prózy *Živé a mrtvé moře* (1958) a brzy vyšel soubor *Nemilovaná a jiné povídky* (1964). Eliminace jmen zejména polských autorů bezpochyby patří do kontextu oněch výpůjček, které Milan Kundera zaslechl později ve svém hlase.²⁶

„Falešný autostop“

První věta povídky „Falešný autostop“ prošla pozoruhodnou i příznačnou proměnou. „Rafička na měřiči benzínu klesla najednou k nule a mladý řidič osobního auta prohlásil, že je to k vzteku, kolik ta felicie žere.“ (Kundera 1965b, s. 55) „Rafička na měřiči benzínu klesla najednou k nule a mladý řidič dvousedadlového osobního auta prohlásil, že je to k vzteku, kolik ta felicie žere.“ (Kundera 1965a, s. 56, resp. Kundera 1966a, s. 56) „Rafička na měřiči benzínu klesla najednou k nule a mladý řidič dvousedadlového osobního auta prohlásil, že je to k vzteku, kolik to auto žere.“ (Kundera 1981, s. 69; Kundera 1991b, s. 63)

Jak je zřejmé, v pozdější době došlo k zobecnění konkrétního typu vozu na auto, patrně z toho důvodu, že Felicie v určitém období zastarala a také snad byla pro mimočeskoslovenský, zejména západní svět příliš exotická. Dokonce došlo k opačné tendenci: jestliže v roce 1965 symbolizovala dvousedadlová Felicie českému čtenáři exkluzivitu, výjimečnost, nadřazenost či vyvýšenost, v zahraničních vydáních by působila úsměvně, respektive – směšně, ovšem jinak než

²⁴ Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Lektorská průvodka (LA PNP).

²⁵ Hlaskovy povídky přeložené do češtiny byly tehdy publikovány v časopisech *Květen* (1956–1957, č. 2), *Host do domu* (1957, č. 3) či *Světová literatura* (1958, č. 1; zde uveřejněná povídka „Smyčka“ se stala základem pro stejnojmenný film *Pětla* z roku 1957, který natočil Wojciech Jerzy Has podle svého a Hlaskova scénáře). Instytut Literacki vydal knižně v roce 1959 v pařížském exilu jako 42. svazek Biblioteki „Kultury“ slavnou prózu *Hřbitovy* (tedy *Cmentarze*) v překladu K. R. Beny. V tu dobu byl sám Hlasko již v exilu.

²⁶ Už v jiném kontextu, z potřeby dokončit povídkovou trilogii, vznikl *Třetí sešit směšných lásek* v letech 1967 a 1968, který měl původně tvořit soubor tří povídek: nejdelší „Jakub a číšnice“ a dále „Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým“ a „Symposion“. Místo prózy „Jakub a číšnice“ přinesl Kundera do nakladatelství povídku „Eduard a Bůh“. Tuto trojici povídek ještě o jednu rozšířil, a celkový počet textů ve všech třech svazcích tak činil deset.

jak autor zamýšlel při vytváření názvu pro svůj první povídkový soubor a pak toto názvové pojetí zachoval. Již zmíněné vydání „Falešného autostopu“ v angličtině v časopisu *Esquire* bylo navíc obklopeno spoustou barevných reklam, mezi nimiž byly i ty na auta. Jedním z nich byla například reklama na Jaguar E-type V-12 Nobody's Pussycat s fotografií sportovního kabrioletu a mladou ženou, se sloganem: „Ze všech sportáků na trhu je tenhle ten pravý – ta pravá kočka.“²⁷ (Nobody's Pussycat 1974) Další reklamy na tehdejší nové typy automobilů procházejí celým číslem.²⁸ Některé věty z nich jako by korespondovaly s atmosférou v Kunderově povídce evokující dlouhé cestování, které má symbolizovat touhu po svobodě a volnosti, ale i po výlučnosti, a má představovat vyčleněnost hlavního hrdiny z masy. Zároveň se z osobního auta stává exkluzivnější dvousedadlové, a tím dostává informace o jeho velké spotřebě podobu pleonasmu, což ještě podtrhují překlady do různých jazyků. Jestliže tedy povídka končí explicitní tautologií „Já jsem já, já jsem já, já jsem já, já jsem já...“ (Kundera 1965a, s. 79), pak začíná zmíněným implicitním pleonasmem.

Jako zásadnější se mi ovšem jeví ještě v roce 1965 specifikování původního osobního auta na dvousedadlové osobní auto (z něhož se pak ve francouzštině stal kabriolet, v angličtině sportovní auto, v němčině sportovní vůz, v italštině je to nejprve dvoumístný vůz, dokonce je zachována značka Felicie, později je to spider, tedy sportovní auto se stahovací střechou, apod.). Kundera to učinil i za cenu zopakování stejného slova – auto – v jednom souvětí. Pozornost v reálném světě tak lze zaměřit na Škodu Felicii vyráběnou v Československu na přelomu 50. a 60. let, jako automobil bez střechy, resp. s plátěnou střechou vhodnou k odmontování, dvěma oddělenými sedadly a lavicí vzadu. Specifikování do podoby dvousedadlového osobního auta má výrazný sémantický efekt: jednak vůz činí exkluzivním a jeho majitele výrazněji charakterizuje a za další zužuje počet účastníků-pasažérů na dva, tj. onu ústřední dvojici mladého muže a dívky.

²⁷ „Of all the sports cars available to you, this is the one – the ultimate cat.“ – Všechny překlady anglických citací Kateřina Kovářová.

²⁸ Hned na vnitřní dvojstraně obálky Volkswagen Dasher („Volkswagen introduces the perfect car for its time.“), Porsche 917, 911 a 914 (s. 40–41), Monte Carlo Landau („Chevrolet makes sense for America“, s. 50), Subaru GL Coupe (s. 57), ze všech nejskromnější Fiat 128 (s. 67), Toyota Corona (s. 76–77), Jeep CJ–5 („the famous [...], the ultimate get-up-an'-go machine“, s. 81), AMC Matador („This is one mid-size car you've never seen before. [...] Test drive the new Matador. And see why experts are already calling it America's sportiest new car.“, s. 164), Cadillac (s. 173), Plymouth Gold Duster („It goes miles and miles on a gallon of gas.“, s. 215). Podobně bychom mohli uvažovat i v souvislosti s reklamami na alkohol nacházejícími se v tomto čísle časopisu, především na různé druhy whiskey.

Toto vymezení ihned v úvodní větě přináší vymezený počet i prostor. A úzký počet aktérů se bude nacházet v uzavřeném prostoru v průběhu povídky vícekrát, což je napětotvorná konstrukce v kontextu dynamiky cestování, jízdy autem, uvolnění se, osvobození se od povinností, starostí a mechanického způsobu života, který obklopuje oněch čtrnáct dní dovolené, jež jsou před oběma postavami. Na vymezení v rámci povídky upozorňuje Robert A. Morace: „Falešný autostop‘ ve výsledku spíš než jako povídka působí jako nástin scénáře pracujícího pouze s několika málo postavami (,mladík‘ a ,dívka‘) a prostředím (sportovní vůz, čerpací stanice, hotelová restaurace a pokoj). Zápětka příběhu je z hlediska popisu obdobně prostá.“²⁹ (Morace 1994, s. 736) Každopádně hned v první větě vzniká rozpor mezi touhou mladíka jako vlastníka vozu a jeho možnostmi, rozpor, který se ještě více zvýraznil charakteristikou dvousedadlový vůz (nebo v angličtině sports car) a mladíkovou ne/schopností platit za velkou spotřebu benzínu. Stěžovat si jako majitel sportovního vozu, který se jeho volbou pokouší o zvýznamnění, o povýšení z masy, na jeho velkou spotřebu, to je logický nesmysl. Toto napětí je hodnototvorné, ukazuje rozpor mezi mladíkovými možnostmi a přáními – a má samozřejmě všeobecnou povahu.

Zajímavá je také situace v rámci překladů, avšak je také složitější o to, že ne všechny jsou z češtiny, nýbrž z francouzštiny, některé ze starší/ch verze/í povídek, jiné z těch postupně upravovaných. Tak v překladu George Theinera do angličtiny zní první věta „A Game of Make-Believe“ takto: „The petrol gauge indicator dropped suddenly to zero, and the young man driving the sports two-seater said what a nuisance it was that the car consumed so much fuel.“ (Kundera 1969, s. 184) V následném anglickém překladu povídky, již s názvem „The Hitchhiking Game“, od Suzanne Rappaport nejprve čteme: „The needle on the gauge suddenly dipped toward empty and the young driver of the sports car declared that it was maddening how much gas the car ate up.“ (Kundera 1974d, s. 86) Poté v prvním knižním vydání: „The needle on the gas gauge suddenly dipped toward empty and the young driver of the sports car declared that it was maddening how much gas the car ate up.“ (Kundera 1974b, s. 3) A v pozdějším vydání, výrazně revidovaném Aaronem Asherem a autorem: „The needle on the gas gauge suddenly dipped toward empty and the young driver of the sports car declared that it was maddening how much gas the car guzzled.“ (Kundera 1999, s. 79)

Ve francouzštině – překladatelem z češtiny byl François Kérel, jehož překlad revidoval Milan Kundera pro vydání v roce 1986 a následující³⁰ – zní úvodní věta

²⁹ „As a result, ‚The Hitchhiking Game‘ reads less like a story and more like a sketch for a script involving a very limited number of characters (‚the young man‘, and ‚the girl‘) and settings (a sportscar, a petrol station, a restaurant and room, both in the same hotel). The story’s basic situation is no less deceptively simple.“



Anglické vydání *Laughable Loves* nakladatelstvím Faber and Faber (poprvé v roce 1991), design Pentagram, ilustrace na obálce od Milana Kundery.

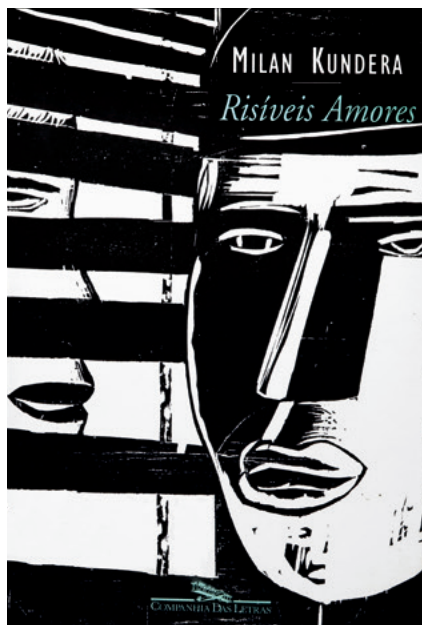


První svazek souborného francouzského vydání *Œuvre. Édition définitive I* v pařížském nakladatelství Gallimard z roku 2019.

povídky „Le jeu de l’auto-stop” nejprve: „L’aiguille du compteur d’essence oscilla brusquement vers le zéro et le jeune chauffeur de la voiture de tourisme dit que c’était effrayant ce que cette Félicie pouvait bouffer.” (Kundera 1970a, s. 71) Následně: „L’aiguille du compteur d’essence oscilla brusquement vers le zéro et le jeune chauffeur dit que c’était fou ce que cabriolet pouvait bouffer.” (Kundera 1993, s. 89; 1. vydání tohoto překladu 1986)

Italský překlad Sereny Vitale, vydaný v roce 1973, zní: „La lancetta della benzina oscillò bruscamente verso lo zero e il giovane guidatore della macchina

³⁰ „Nouvelle édition revue par l’auteur” a „© Éditions Gallimard, 1970, pour la traduction française et 1986 pour la traduction française revue par l’auteur” (Kundera 1993, titulní stránka).



Obálka brazilského vydání *Risíveis Amores*, kterou navrhl João Baptista da Costa Aguiar s využitím dřevorytů Lasara Segalla *Casal do Manguê com persiana* I a *Mulher do Manguê atrás da cortina* (oba z roku 1929) v nakladatelství Companhia das Letras, São Paulo (2001).

a due posti disse che era veramente spaventosa la quantità di benzina che si beveva quella Felicie.” (Kundera 1973, s. 101) Nový překlad Giuseppe Dierny má tuto podobu: „La lancetta della benzina si abbassò all’improvviso verso lo zero e il giovane guidatore della spider dichiarò che faceva venir rabbia quanto beveva quella macchina.” (Kundera 2018, s. 75)

Portugalský překlad „O jogo da carona” Teresy Bulhões Carvalho da Fonseca, dlouhodobé Kunderovy překladatelky v Brazílii, se drží francouzského, z něhož vychází: „A agulha do mostrador de gasolina oscilou bruscamente em direção ao zero, e o jovem motorista comentou que era espantoso o quanto aquele conversível bebia.” (Kundera 2001, s. 71)³¹

V němčině nejprve v překladu Paula Kruntorada dostala povídka název „Falscher Autostop” a kniha *Zweites Heft der lächerlichen Lieben*. Její první věta zní:

³¹ Volbu pojmenování celého souboru povídek *Risíveis Amores* vysvětluje překladatelka na základě komunikace s Milanem Kunderou (<https://derivaderiva.com/ler-e-traduzir-milan-kundera/> [cit. 20. 6. 2022]). Namísto lásky směšné by měl název vyjadřovat lásky postrádající vážnost.

„Der Zeiger der Benzinuhr stand fast auf Null, und der junge Fahrer des Sportwagens verkündete, es sei zum Auswachsen, wieviel Benzin das Auto schlucke.“ (Kundera 1967b, s. 207) Následující překlad je od Suzanny Roth. Povídka se jmenuje „Fingierter Autostop“ a jedná se o „Dritter Teil“ knihy *Das Buch der lächerlichen Lieben*. Začíná takto: „Der Zeiger der Benzinuhr sank plötzlich auf Null, und der junge Fahrer des Sportwagens verkündete, es sei zum Verrücktwerden, wie viel dieses Auto fresse.“ (Kundera 1986, s. 71)

„Fałszywy autostop“, který stejně jako celý soubor *Śmieszne miłości* přeložila Emilia Witwicka, zachovává dvousedadlové auto. Její překlad procházel postupem času proměnami: „Strzałka wskazująca poziom benzyny spadła niemal do zera, a młody kierowca dwuosobowego auta oświadczył, że wściec się można, ile ta felicja pożera.“ (Kundera 1966b, s. 14) Následně: „Wskazówka określająca poziom benzyny spadła niemal do zera, a młody kierowca dwuosobowego auta oświadczył, że wściec się można, ile ta ‚felicja‘ pożera.“ (Kundera 1971, s. 107) O více než čtyřicet let později v jednom z knižních vydání tato věta zní: „Wskazówka określająca poziom benzyny spadła niemal do zera, a młody kierowca dwuosobowego auta oświadczył, że wściec się można, ile ten wóz pożera.“ (Kundera 2013, s. 85) V polštině je k dispozici všech deset směšných povídek Milana Kundery v překladu Emilie Witwické. *Śmieszne miłości* z roku 1971 dokonce podržely podtitul z prvního českého sešitu *Směšných lásek*, jenž zde zní *Anegdoty melancholijne* a vztahuje se tak ke všem deseti povídkám,³² které mají (po úvodu Witolda Nawrockého) následující řazení:

Ja smutny bóg
Siostrzyczko moich siostrzyczek
Nikt nie będzie się śmiał
Fałszywy autostop
Złote jabłko wiecznej tęsknoty
Zwiastun
Niechaj dawno zmarli ustąpią miejsca świeżo zmarłym
Sympozjon
Edward i Bóg
Doktor Havel w dziesięć lat później³³

³² Ještě v roce 1968, při psaní scénáře k filmu *Já truchlivý Bůh*, byl tento podtitul aktuální, neboť byl použit i jako podtitul filmu: „Melancholická anekdota“ (Kundera – Kachlík 1968, titulní strana).

³³ Stejně pořadí prvních šesti povídek, tedy ze *Směšných lásek* a *Druhého sešitu směšných lásek*, se objevuje již ve vydání z roku 1967 (Kundera 1967e, obsah).



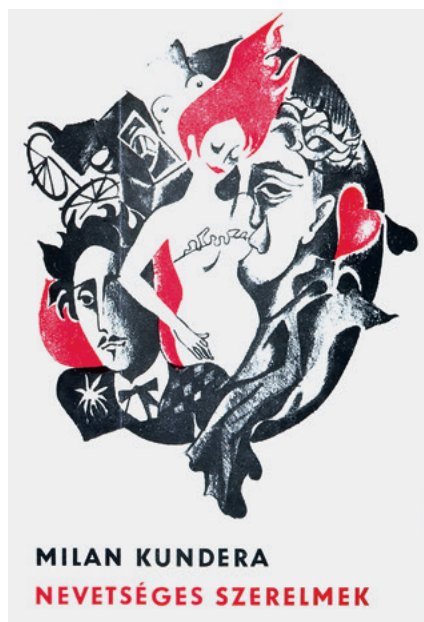
Druhé vydání souboru *Śmieszne miłości* v polštině z roku 1971, typografie Andrzej Czeczot a Stanisław Kluska.



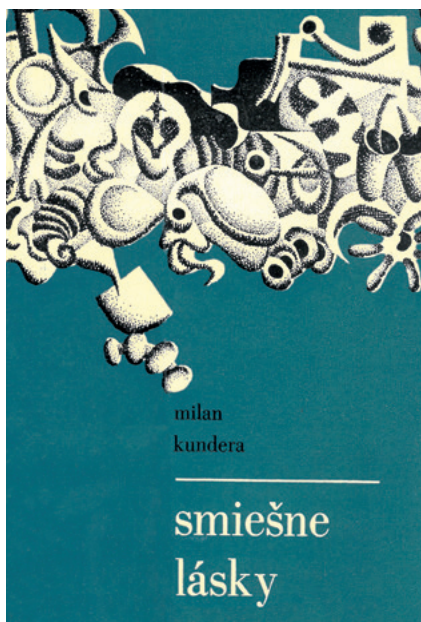
Obálka pátého vydání knihy *Śmieszne miłości* z roku 2013.

Jeden z prvních překladů byl do maďarštiny, již v roce 1967, a zahrnuje *Směšné lásky* z roku 1963 a *Druhý sešit směšných lásek* z roku 1965: *Nevetséges szerelmek* v překladu Margit Zádor³⁴ byl později rozšířen a zároveň ochuzen o další povídky. Vydání z roku 1995 vychází ze *Směšných lásek* z roku 1991 a obsahuje sedm povídek. Rychlé překlady a brzká vydání jednotlivých povídek nebo povídkových souborů dávají možnost mít v těchto jazycích, jakými jsou polština nebo maďarština, více než autorem později ustanovených sedm povídek ve svazku nazvaném *Směšné lásky*, adekvátně přeloženém. „A benzinmérő mutatója hirtelen a nullára süllyedt (sic!), és a kétüléses személygépkocsi fiatal

³⁴ Kniha obsahuje tiráž v maďarštině i ve slovenštině, v níž je jméno překladatelky uvedeno jako Margita Zádorová.



Maďarské vydání *Nevetséges szerelmek* z roku 1967, obsahující šest Kunderových povídek, přebal navrhla Agneša Bakardžieva.



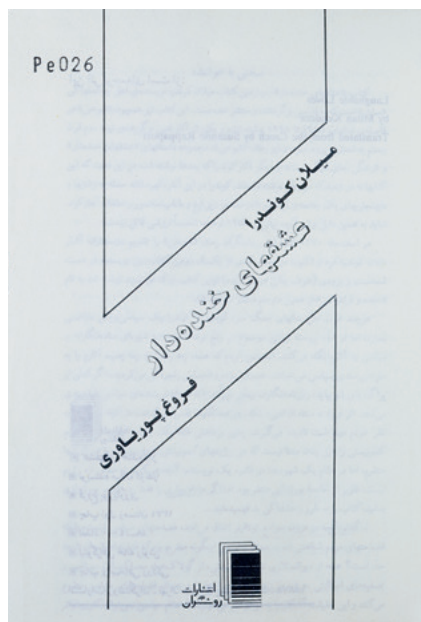
Sedm povídek *Smíšené lásky* z roku 1967, obálku navrhl Milan Bočay.

vezetője megjegyezte, hogy ez a Felicia dühítően sokat fogyaszt.” (Kundera 1967c, s. 142) V povídce „Hamis autóstopp” je v prvním překladu zachována Felicia i dvoumístná podoba auta. Později dojde, jak je to obvyklé, ke změně: „A benzínmérő mutatója hirtelen csaknem a nullára süllyedt, és a kétüléses személygépkocsi fiatal vezetője megjegyezte, hogy dühítően sokat fogyaszt az autó.” (Kundera 1995, s. 61)

Dalším z raných překladů byl ten do slovenštiny. První věta povídky „Falošný autostop” zní: „Ručička na merači benzínu klesla odrazu k nule a mladý vodič dvojsedadlového osobného auta vyhlásil, že je to strašné, koľko tá felicia žerie.” (Kundera 1967d, s. 134) Slovenské vydání *Smíšené lásky* z roku 1967, v překladu Slava Marušiaka, je specifické tím, že obsahuje sedm povídek: kromě šesti z prvních dvou již vydaných českých svazků je zde ještě navíc povídka „Starí mrtvi nech ustúpia mladým mrtvým” (Kundera 1967d, s. 155–175), která se dostala do českého knižního vydání až v roce 1968 v rámci *Třetího sešitu směšných*



Desky teheránského vydání, *lshqhā-yi khandah, dār* v perštině z roku 1992 (1371), které obsahuje čtyři Kunderovy povídky.



Titulní list, *lshqhā-yi khandah, dār* v perštině.

lásek (Kundera 1968, s. 5–29). Tato povídka byla tedy knižně publikována dříve ve slovenštině než v češtině; ve svém originálním jazyce byla nejprve otištěna v *Hostu do domu* v červnu 1967 (Kundera 1967a).

Slovenština, polština nebo maďarština tak mají později autorem vypuštěné povídky, jakými jsou „Siostrzyczko moich siostrzyczek“ (v roce 1966 v periodiku *Kierunki*) nebo „Kamila“ (už v roce 1965 ve *Zwierciadle*), „Ja smutny Bóg“ (1966 v periodiku *Odra*)³⁵ nebo „Én, a búskomor isten“, „Húgocskáim húgocskája“ a „A hírnök“ (všechny tři in: Kundera 1967c, s. 5–53 a 118–141). Z hlediska počtu povídek je zajímavé také vydání v perštině, které naopak obsahuje pouze

³⁵ V polštině se začaly objevovat velmi rychle i překlady Kunderových básní, již v roce 1957 to byla v periodiku *Od nowa* báseň „Proč jsi tak krásná“, tedy „Czemuś tak piękna“, již převedl Adam Wróblewski (Baluch 1988, s. 200).



Obálka svazku *Smiješne ljubavi*, vydaného v roce 1984 v Sarajevu jako druhý svazek Kunderova díla.

čtyři prózy: „Nikdo se nebude smát“, „Falešný autostop“, „Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým“ a „Eduard a Bůh“ (srov. Kundera 1371 [1992]).³⁶

V srbském vydání, jehož překladatelem z češtiny byl Nikola Kršić, je „Lažni autostop“ otevřen větou, v níž je sportovní dvousedadlový vůz: „Kazaljka mje-rača benzina pala je naglo na nulu i mladi vozač sportskog dvojseda je rekao kako je to prosto strašno koliko taj auto ždere goriva.“ (Kundera 1987, s. 65)³⁷

V překladech povídky „Falešný autostop“, publikovaných v průběhu několika desetiletí, dochází i k dalším změnám, na jejichž rekonstrukce zde není prostor, avšak provázejí je významové posuny. Jako příklad může posloužit překlad hodnotícího vyjádření-oslovení „Mizero“, které mladík adresuje na začátku povídky dívce po jejím vyjádření, že byla obtížena kanystrem a musela se s ochotnými řidiči, kteří ji svezli na pumpu pro benzín, rozloučit dříve, než si s nimi mohla něco začít. George Theiner zvolil: „You swine!“ (Kundera 1969, s. 184) Suzanne Rappaport původně toto slovo přeložila jako „Pig“ (Kundera 1974d, s. 86; Kundera 1974b, s. 3; Kundera 1991a, s. 3). V překladu revidovaném autorem v roce 1987 a znovu v roce 1999 Aaronem Asherem ve spolupráci s autorem „more extensively“

³⁶ Perský překlad vychází z anglických *Laughable Loves* přeložených Suzanne Rappaport.

³⁷ Polská vydání text povídky strukturují jinak a odlišně, oproti českému nebo třeba francouzskému oddělují odstavce a přímou řeč. Platí to pro první otisk v časopise *Ty i Ja* v roce 1966 i pro knižní vydání.

(Kundera 1999, s. p.) se původní „Pig“ stalo „Sex fiend“ (tamtéž, s. 79), čímž došlo ke zdůraznění lascivnosti, sexuálního podtextu celé situace a k výraznějšímu otevření podmínek pro budoucí hru a překročení hranic. V českých vydáních vyjádření „Mizera“ zůstalo (Kundera 1965b, s. 55 až Kundera 2015, s. 67).

Již zmíněná první věta povídky „Falešný autostop“ je nesmírně důležitá: obsahuje a vyjadřuje ambivalentnost, možnost – a především limity, naději – a zejména omezení, vědomí hranic a pokus o jejich překročení. Možnosti a naděje jsou implicitně přítomny v jízdě, jež se ovšem musí odehrávat na silnici, tedy ve vymezeném prostoru (stejně jako život a stejně jako hra), a současně je limitována vnějšími faktory: prostředek cestování mající sloužit k úniku je třeba nejen vybavovat benzínem, dokonce vzhledem k velké spotřebě auta je zapotřebí toto zásobování dělat poměrně často a je to drahé. Zároveň je první věta první části v rozporu s první větou části druhé, neboť řidičovo prohlášení, že je k vzteku, kolik ta Felicie žere, je vzápětí v logickém rozporu s informací vypravěče, že „(mladík jezdíval často i několik hodin bez zastávky)“ (Kundera 1965a, s. 58) – avšak toto sdělení je zapotřebí k osvětlení dívčina studu, který se projevuje, když má mladého muže požádat „o malé zastavení někde u lesíka“ (tamtéž). Byla-li zde řeč o úniku, pak jím mělo být v obecném smyslu oněch čtrnáct dní dovolené, ale i ve významu konkrétním jízda autem, původně neutrálně osobním, posléze dvousedadlovém, tedy mimo jiné sportovního založení. Jedná se samozřejmě také o pocit vlastnění. Mělo jít o únik ne pouze z životního stereotypu, nespokojenosti života u obou hlavních akterů v práci – a u každého zvlášť je ještě něco navíc. U dívky se jedná o únik ze starostí a péče o nemocnou matku, u mladíka ještě více pronikání veřejného a pracovního života do toho soukromého. Agresivita vnějšího prostředí je dána nejen obecnými společenskými a politickými faktory: „Ani tři týdny dovolené neposkytly mu pocit osvobození a dobrodružství; šedý stín přísné plánovanosti ležel i tu; nouze o letní byty v naší zemi ho donucovala, že si musil zamlouvat pokoj v Tatrách už před půl rokem a že k tomu potřeboval doporučení od závodní rady svého podniku, jehož všudypřítomná duše o něm tedy nepřestala ani na chvíli vědět.“ (Kundera 1965a, s. 64)³⁸ O to více se mladík snaží explicitně vyslovovat, že je svobodný a že si dělá, co chce. Jsou to slova, jimiž se pokouší přesvědčit dívku i sebe, a jsou to slova, která jsou v daném celospolečenském i soukromém kontextu – směšná.

³⁸ V anglických či francouzských vydáních se tři týdny dovolené změnily na dva (srov. Kundera 1993, s. 99; Kundera 1991a, s. 11; Kundera 1999, s. 89).

Tyto agresivity systému představuje i dobrovolné, na společenském systému nezávislé chování lidí z mladíkova okolí: jeho zaměstnání „prosakovalo pozorností nesčetných kolegů a kolegyň i do jeho časově chudíckého soukromí, které nikdy nezůstalo utajeno a stalo se ostatně už několikrát předmětem klepů i veřejného jednání“ (tamtéž).³⁹ Takové zveřejňování soukromí, veřejné projednávání soukromého života jedince, veřejná existence soukromí člověka celkově je jednou ze základních charakteristik lidského chování, jež se rozvíjí především v mocensky existujících systémech. Pro Milana Kunderu muselo být velice palčivé, neboť se objevuje v této povídce, ale také v povídkách „Nikdo se nebude smát“ a „Eduard a Bůh“ nebo v románu *Žert* – s různými tresty. Na druhou stranu byl sám Kundera iniciátorem něčeho podobného, když si stěžoval na redaktora třetího vydání sbírky *Monology* (1965) Josefa Rumlera, který při korekturách špatně pochopil jeden z autorových požadavků na změnu v rámci básní „Nech rozžato“ a „Zhasni“. Rumler adresoval 3. 6. 1965 Kunderovi dopis začínající: „[...] ještě než předstoupím před podnikovou komisi, která zváží moji vinu a vyřkne nade mnou ortel, aby bylo učiněno zadost Tvé stížnosti, dovol mi, abych se Ti omluvil za chybu, za kterou nenese odpovědnost nikdo jiný než já sám“ (Rumler 1965, s. 1).

Hra, která probíhá ve „Falešném autostopu“, je tak složitá. Jistě lze souhlasit, že hraní hry, identifikace s rolí, splynutí s rolí přináší či způsobuje překrytí zvolenou rolí a ztrátu. „Role přepisuje člověka.“ (Kubíček, Tomáš 2019, s. 29) Ale nejde zde pouze o hru na stopařku a řidiče, na dva neznámé lidi, kteří se potkávají poprvé (ačkoli se znají rok), o mladíkovy upřímné lži, že nikdy ještě nevezl tak krásnou stopařku, a další motivy, nýbrž i o hru na dovolenou – a na dovolené. A je to dokonalá sémantická hra autora: svoji dovolenou musejí mít oba aktéři dovolen(o)u: od závodního výboru a od okolnosti, kdy je v Tatrách volný pokoj. (A to neuvažuji o kontextu celozávodních dovolených, v rámci nichž si zaměstnanec musí vybrat dovolenou v přesně daném termínu.) Ve skutečnosti nejde o žádné volno, vždy je tam svázanost, souvislost a odvislost. „Silnice jeho života byla narýsována s bezohlednou přísností“ (Kundera 1965a, s. 64), takže zahnout na jedné odbočce nebo křižovatce jinam a nedojet do půl roku předem

³⁹ Podobně prožívá život i jiná Kunderova postava z povídky „Ať ustoupí staří mrtvým mladým“: „Vracel se domů ulicí malého českého města, kde už několik let žil smířen s nepřelíš rušným životem, klepavými sousedy i monotónním hulvátstvím, jež ho obklopovalo v zaměstnání [...]“ (Kundera 1967a, s. 14; Kundera 1968, s. 5; Kundera 2015, s. 129). Totéž se objevuje již v Kunderově poezii v polovině 50. let s motivem útěku jedince před stereotypním životem. „Píchačka, šatna, pult a spisy, / polévka, schůze, marná pře / a zase nazpět: pult a spisy / a večer tmou to uzavře.“ (Kundera 1957, s. 57, báseň „Past“).

naplánovaného cíle, nýbrž do místa jiného, to mělo představovat akt volby. Samostatné volby v rámci všech těchto limitů. Největší hrou-hravostí lidského života je erotika. Překročení hranic v jejím rámci způsobuje odcizení i nejintenzivnější, dosud nepoznanou slast.

Tvorba Milana Kundery a film: obrazy slov

Kunderova prozaická, ale také divadelní tvorba přitahovala pozornost českých i zahraničních filmařů hned od samého počátku. Prvním výsledkem byla čtyřicetiminutová televizní inscenace *Sestřičko mých sestřiček* vysílaná 6. 8. 1963 večer podle stejnojmenné povídky v režii Miloslava Zachaty, v níž účinkovali Eduard Cupák, Marie Drahokoupilová nebo Jan Šmíd (Bláha 1963, s. 3).⁴⁰ Dalším byl už dlouhý film Hynka Bočana *Nikdo se nebude smát* z roku 1965. (Podle této povídky vznikla i polská televizní hra *Nikt nie będzie się śmiać*, jejímž režisérem byl Włodzimierz Gawronski, premiéru měla 14. 7. 1970.⁴¹ Stejná próza zaujala také chorvatského režiséra Silvije Petranoviće, který natočil v roce 1984 v záhřebské televizi film *Nitko se neće smijati*.)⁴² Následovala televizní inscenace režiséra Jaroslava Horana *Já truchlivý Bůh* (1967), film Jaromila Jireše *Žert* (1968), dlouhý film *Já truchlivý Bůh* (1969), který režíroval Antonín Kachlík, a studentský film Jana Davida *Eduard a Bůh* (1969). Radiotelevizja Beograd stojí za filmem *Vlasnici ključeva* (1968) podle Kunderovy hry *Majitelé klíčů*.⁴³ Jeho režisérem je Slavoljub Stefanović Ravasi. Školní etudu *Za bramą* inspirovanou románem *Žert* natočil v roce 1972 Michał Nekanda-Trepka. Stejná instituce Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna Łódź iniciovala krátký film *Mean-dry miłości*, který v roce 1991 natočili Grzegorz Pacek a Jacek Muszka, pod dojmem románu *Život je jinde*.

⁴⁰ Záznam televizního pořadu na filmovém pásu technologií telerecording se nedochoval Existuje scénář, který je uložen ve spisovém archivu České televize (evidenční číslo 63/626).

⁴¹ Srov. filmpolski.pl [online] [cit. 3. 7. 2022]. Dostupné z: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1248871>.

⁴² Silvije Petranović natočil také film *Družba Isusova* (2004) podle románu Jiřího Šotoly *Tovaryšstvo Ježíšovo*, který vyšel dvakrát v překladu Nikoly Kršiče v záhřebském nakladatelství Znanje (1975 a 1988).

⁴³ Připomenutá kunderovská bibliografie bohužel překlady této hry do různých jazyků neeviduje (srov. Kubíček – Scarpetta – Enthoven – Kubíček 2019).



Fotografie z filmu *Za bramą* (1972), při jehož vzniku se režisér Michał Nekanda-Trepka inspiroval románem *Žert*.

Jedním z nejnovějších filmů je *Oddech jest niedosyty* (2019), jeho inspirací byl pro scenáristku a režisérku Agnieszku Nowosielskou román *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toto dílo jako *Nieznosna lekkość bytu* přeložila do polštiny Agnieszka Holland. Film vznikl na půdě Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Jak již bylo řečeno, nejčastěji se zahraniční filmoví tvůrci – obvykle se jedná o studentské filmy – zaměřili a stále zaměřují na povídku „Falešný autostop“. Za posledních více než třicet let tak v zahraničí vznikly tyto filmy:⁴⁴

⁴⁴ Kromě toho lze najít filmy, které nebyly natočeny na základě četby této povídky, ale se znatostí jiných Kunderových próz, a objevují se v nich motivy, které připomínají fragmenty „Falešného autostopu“, resp. v nich rezonují témata Kunderových próz. Švédský režisér Jonatan Etzler, absolvent Stockholms konstnärliga högskola, natočil v roce 2010 úspěšný krátký film *Intercourse*, v němž proběhne hra mladého páru na sex za peníze, která citelně do jejich milostného vztahu zasáhne (<https://www.etzler.se/Intercourse> [cit. 1. 7. 2022]).



Aurelia Sobczak a Tomasz Konieczny v etudě *Meandry miłości* (1991), kterou natočili Grzegorz Pacea a Jacek Muszka podle románu *Život je jinde*.

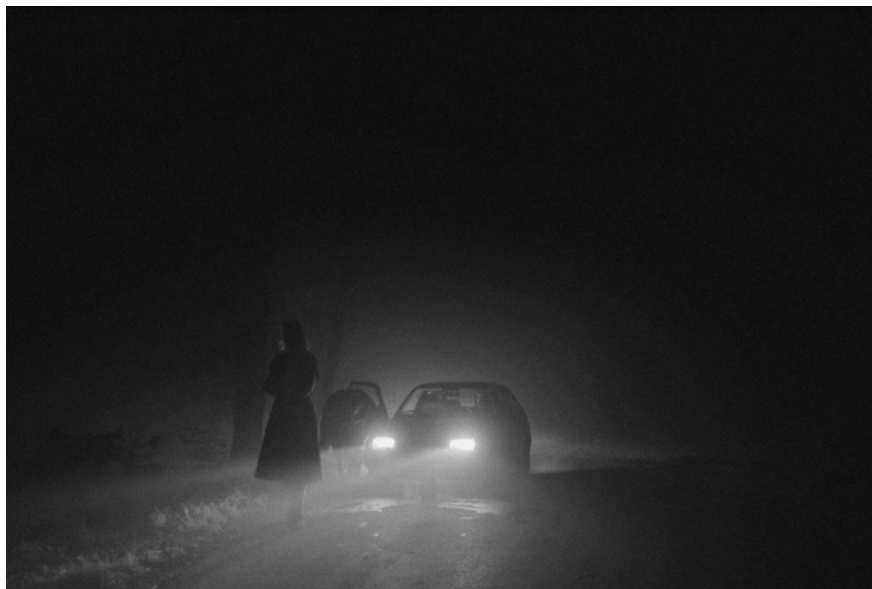
Weekend (1987), režie Rafał Mierzejewski, scénář Rafał Mierzejewski a Jakub Wdowicki, 9:51 min., Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna Łódź.

Falszywy autostop (1994), režie a scénář Denis Delić, 16:04 min., Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna Łódź.

The Hitchhiking Game (2002), režie Shane Davey, scénář Nikki Haywood a Shane Davey, 12:44 min., A Shane Davey Film.

اتواستاپ / *Auto Stop* (2003), režie Nasser Saffarian, scénář Alireza Motamedi a Nasser Saffarian, 13:10 min., Nasser Saffarian.

Podle režiséra tou hrou byl žert, takže připomíná spíše Kunderův první román. „Pokud vím, souvisí to s mým krátkým filmem, protože v něm rovněž jde o vtip, který někdo vezme vážně a neobejde se to bez následků.“ („As far as I know it relates to my short film because it also deals with a joke that gets taken seriously and leads to consequences.“ [E-mail, 19. 7. 2022]).



Záběr z filmu *Oddech jest niedosyty* (2019), v němž režisérka Agnieszka Nowosielska vychází z románu *Życie je jinde* a pokouší se zachytit problém lásky a závislosti mezi Tomášem a Terezou.

Quanto Senhorita (2007), režie Deborah Engiel a Lara Carmo, 16:37 min.,
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

La petite mort (2008), režie Zsolt Kató, 28:27 min., Sapientia University.

The Hitchhiking Game (2008), režie a scénář Darian Lane, 15:06 min., Lane
Films in association with BDA and Madmojo Production.

Autostop (2011), režie Przemysław Kaczmarczyk, scénář Marcin Kaczmar-
czyk, 14:01 min., Golden Nail Film a AKF (Amatorski Klub Filmowy) Zagłębie.

Do granice (2013), režie Katarina Mutić, scénář Ivan Stančić a Katarina Mutić,
23:11 min., Fakultet dramskih umetnosti Beograd.

The Hitchhiking Game (2013), Fugitive Explorers a University College Stu-
dent Association, Utrecht.⁴⁵

⁴⁵ Natáčení tohoto filmu začalo v květnu 2012. Byl prezentován jako psychologický thriller podle Kunderovy povídky (<https://www.facebook.com/TheHitchhikingGame>), úvodní upoutávka je z listopadu 2013 (<https://www.bing.com/videos/search?q=The+Hitchhiking+Game&&view=>



Agnieszka Żulewska a Wojciech Meczaldowski ve filmu *Oddech jest niedosyty* (2019).

Playfellows (2014), režie Ábel Visky, scénář Fanni Szántó, 18:14 min., University of Theatre and Film Arts Budapest.

Falso autostop (2017), režie Marco David Calce, scénář Fabio Natale a Marco David Calce, 16:38 min., Scuola d'arte cinematografica Gian Maria Volonte a GREVE61.

The Hitchhiking Game (2017), režie Omer Ben-Shachar, scénář Vaughn Diana Alexander a Omer Ben-Shachar, American Film Institute.

detail&mid=D8D71484AD1C5F8A263CD8D71484AD1C5F8A263C&&FORM=VRDGAR&ru=%2Fvideos%2Fsearch%3Fq%3DThe%2520Hitchhiking%2520Game%26qs%3Dn%26form%3DQBVR%26%3D%2525eSpravovat%2520historii%2520hled%25C3%25A1n%25C3%25AD%2525E%26sp%3D-1%26pq%3Dthe%2520hitchhiking%2520game%26sc%3D6-20%26sk%3D%26cvid%3DBC3860B433-FF451088882408E6202EE2%26ghsh%3D0%26ghacc%3D0), na youtube je pak „Test Shots in Utrecht“ s anotací filmu (<https://www.youtube.com/watch?v=CqcFeKZ24Qg>)[vše cit. 16. 7. 2022]. Premiéra se uskutečnila 20. 11. 2013 v kině 't Hoogt v Utrechtu.

Lažni autostop (2020), režie a scénář Tamara Kostrešević, 22:20 min., Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.

Film podle této povídky vznikl i v České republice, na FAMU. Jedná se o *Falešný autostop* z roku 1991, který natočil Jordi Niubó, avšak jak tento režisér uvedl, film „M. Kundera přikázal FAMU zničit, neb na něj škola, coby výrobce, neměla koupená práva“ (e-mail, 30. 6. 2022). Podle sdělení z archivu FAMU se tam film skutečně nenachází.

Tyto filmy různým způsobem reagují na bezejmennost obou hlavních postav. Jediným konkrétním údajem je jejich věk. V rámci překladů povídky „Falešný autostop“ to však neplatí absolutně: v polském překladu od prvního vydání schází údaj o dívčině věku – „dívka (asi dvaadvacetiletá) a připomněla řidiči...“ (Kundera 1965a, s. 56), „dziewczyna i przypomniała kierowczy...“ (Kundera 1966b, s. 14; Kundera 1971, s. 107; Kundera 2013, s. 85). Věk mladíka, tedy osmdvaacet let, je v polských vydáních uveden. Absence jmen v povídce je znakem jisté anonymity, vůči níž jeden i druhý vystupují a pokoušejí se ji eliminovat.

Pro Milana Kunderu je ne-volba jmen bezpochyby podstatná, zvláště v kontextu her se jmény v jeho jiných prózách. Při psaní literárního scénáře k filmu *Já truchlivý Bůh* v roce 1968 byla zachovávána skutečná jména tvůrců, kteří se na vzniku filmu podíleli, jimiž byli „dirigent Chaloupka nebo pan režisér Kachlík, který tu zrovna točí film[,] nebo pan Kundera, jeho písař, anebo pan skladatel Sommer“ (Kundera – Kachlík 1968, s. 18). Ve filmu pak zaznají jména ironicky i eroticky změněná: dirigent mistr Ořechovský-Burský, režisér operety Žoužel, komponista Pičera, hudební kritik Jebavý (*Já truchlivý Bůh* 1969, 17:48–17:57). Zůstanu-li u povídkové knížky *Druhý sešit směšných lásek*, autor si pohrál dvojnásobně v úvodní povídce „Zlaté jablko věčné touhy“. Stvořil hru, v rámci níž (si) hrají jeho hrdinové Martin a vypravěč (na) filmaře, a zároveň si sám hraje s jejich jmény, když se vydávají za někoho jiného, než jsou – příznačné je právě to, za jaké umělce se vydávají. Z Martina se stává režisér Jasný a z vypravěče jeho kameraman Kališ (Kundera 1964b, s. 7; Kundera 1965a, s. 20 a 30). V roce 1981 však dochází ke změně jmen: tehdy se z Martina a režiséra Jasného stává režisér Forman a z vypravěče a kameramana Kališe kameraman Ondříček (Kundera 1981, s. 59 a 66).⁴⁶ Hra na Formana a Ondříčka už byla v českých vydáních

⁴⁶ Analogicky se tak děje i jinde, například v italštině se Martin představuje „Sono il regista Jasný, sapete, il regista cinematografico“ a svého přítele uvede jako „il mio cameraman“, který řekne: „Kališ“ (Kundera 1973, s. 89). Posléze „sono il regista Forman, regista cinematografico“ a přítel je „il mio operatore“, který se nyní jmenuje „Ondříček“ (Kundera 2018, s. 64).

zachována (Kundera 1991b, s. 53 a 59), avšak v anglickém vydání ještě chvíli zůstali Jasným a Kališem, resp. „Jasny“ a „Kališ“ (Kundera 1991a, s. 108–109 a 117); Forman a Ondricek se z nich stali až v roce 1999 (Kundera 1999, s. 65–66 a 74). V roce 1991 tak vedle sebe paralelně ve dvou jazycích existují Jasný a Forman i Kališ a Ondricek.⁴⁷

Film *Auto Stop* (اتواستاپ) íránského režiséra Nassera Saffariana podle „Falešného autostopu“ využívá stejný princip, jako to činí Milan Kundera ve „Zlatém jablku věčné touhy“. Saffarianův film je stylizován jako natáčení, oba aktéři drží střídavě v rukou kameru a natáčejí jeden druhého, případně okolí, tedy to, co je mimo auto. Při hře na neznámé, na řidiče a stopařku, se žena po nastoupení do vozu muže ptá, zda je kameraman. On jí odvětlí, že nikoli, že je režisér, a představí se jménem reálného íránského režiséra Abbasa Kiarostamiho (*Auto Stop* 2003, 04:48).⁴⁸ Saffarian zde tak odkazuje explicitně ke svému filmařskému vzoru, jímž se nechal inspirovat právě při natáčení filmu *Auto Stop*. Využil metod Abbasa Kiarostamiho, jak je uplatnil ve filmu *ABC Africa* (2001) prostřednictvím digitálního fotoaparátu a v rukou držných kamer, díky čemuž se mu podařilo zachytit obraz co nejvíce směřující k autenticitě a nabídnout pohledy především z perspektivy diváka; nebo ve filmu *10* (2002) za pomoci kamery umístěné na palubní desce auta, která snímala vnitřek vozu, řidičku a střídající se spolucestující, jejich rozhovory i okolí auta. Příznačné je, že mezi pasažérkami ve filmu *10* byly také prostitutky a žena opuštěná manželem, tedy typy, na něž můžeme vidět aluze v případě Saffarianova *Auto Stopu*. Zřetelné je to právě ve filmu *10* v části 7 (*10* 2002, 35:19–48:14), když pasažérkou je zmíněná prostitutka, která do auta nastoupila omylem, neboť se domnívala, že se jedná o zákazníka, a vypráví řidičce o svých zkušenostech. Kamera zabírá po celou dobu jízdy pouze řidičku, kterou hraje Mania Akbari, prostitutka zůstává anonymní, spatříme ji pouze zezadu, až když vystoupí z auta a shání zákazníka. Jedním z témat, o němž se obě ženy spolu baví, je vztah mezi láskou a sexem. Řidička se prostitutky mimo jiné ptá, jestli se nikdy nezamilovala do žádného z mužů, s nimiž spala a spí, a jestli cítí

⁴⁷ S kameramanem Janem Kališem, který se narodil v Brně v roce 1930, spojuje Kunderu již film *Vianoční dar* (1953) režiséra Petera Solana, který točil Kališ ještě jako student za pedagogického vedení Vladimíra Novotného a na němž se Kundera podílel spoluprací. Režisér Vojtěch Jasný se s Janem Kališem sešli již v roce 1950 při natáčení dokumentární agitky *Za život radostný*. V roce 1969 měl Kališ pedagogické vedení začínajícího kameramana Vladimíra Smutného u studentského filmu Jana Davida *Eduard a Bůh* podle stejnojmenné Kunderovy povídky.

⁴⁸ Abbas Kiarostami byl uznávaný filmový tvůrce, nejen režisér, ale i scenárista, kameraman, producent, také fotograf, malíř, básník.



Záběr z natáčení filmu *Auto Stop* (2003) Nassera Saffariana, představitelé hlavních rolí Mitra Hajjar a Behnam Tashakkor (zdroj <http://saffarian.ws>).

před sexem nějaké pocity. Prostitutka odpovídá, že jí jde o sex, který se jí líbí, že muže potřebuje, ale jinak, jako zákazník, zatímco spokojenost řidičky je závislá na uspokojení jejího muže, na kterém příliš lpí. Sex je zde v jejím pojetí tedy oddělený od lásky, cítí se v něm svobodná, nezávislá, u/spokojená.

Saffarianova bezejmenná hrdinka na začátku filmu *Auto Stop* říká, že jsou na svatební cestě, její rovněž bezejmenný muž ji na začátku točí, říká jí, že je krásná, ona se směje, na konci se k ní chová jako k prostituce a nazývá ji děvkou. Zásadní pro tohoto režiséra a jeho film bylo, že v Kunderově povídce mohl najít a při natáčení projevít další z podstatných motivů i témat Kiarostamiho myšlení, a to je cesta. Kiarostamiho filmy zachycují cesty vedoucí z jednoho místa do druhého, ale bez jistoty, kam cestující zavedou, kam dojedou. Dokonce s vědomím trvalé uvězněnosti na cestě: rodíme se i umíráme uprostřed cesty, část jí během svého života absolvujeme, ale vždy zůstává něco před námi. Naše nespokojenost a permanentní hledačství pramení z toho, že cíle nemůžeme nikdy dosáhnout, a smrt jím není. Ta je jen ukončením našeho cestování. Cílem jízdy mladíka a dívky ve „Falešném autostopu“ byla původně Banská Bystrica, respektive pokoj v Nízkých Tatrách. Skončili v Nových Zámčích a v překročení osobních i společenských hranic, v odcizení individuálním i mezi sebou, v soucitu jako – jediné – možnosti, jak a proč spolu zůstat.

Různé filmy nabízejí odlišný smysl a rozdílné cíle: *Weekend* Rafała Mierzejewského je zasazen do chladného období a cíl není konkretizován, *Falszywy autostop* Denise Deliće otevírá cesta dvou mladých postav v zimě do hor na lyžování, Shane Davey v *The Hitchhiking Game* nechá své hrdiny jet na sever, dívka

ve filmu *Auto Stop* Nasser Saffariana hovoří o svatební cestě, v *La petite mort* Zsolta Kató jedou v zimě zasněženou krajinou do Timișoary, v *The Hitchhiking Game* Dariana Lanea by se mohlo jednat o svatební cestu, *Autostop* Przemysław Kaczmarczyka zachovává výjimečně Bystrzycu, Katarina Mutić v *Do granice* posílá své postavy nejprve k moři a po započetí hry k hranici,⁴⁹ což má především symbolický význam, Ábel Visky v *Playfellows* nechává označit mladíka jako cíl cesty Szeged, ve *Falso autostop* Marca Davida Calceho mají milenci dorazit na oslavu ke kamarádce a dívka ve filmu *Lažni autostop* Tamary Kostrešević chce na jih. Nikdo z nich explicitně do cíle nedorazí, protože ten se mění v prázdnotu a postrádá možnost, a především smysl dosažení.

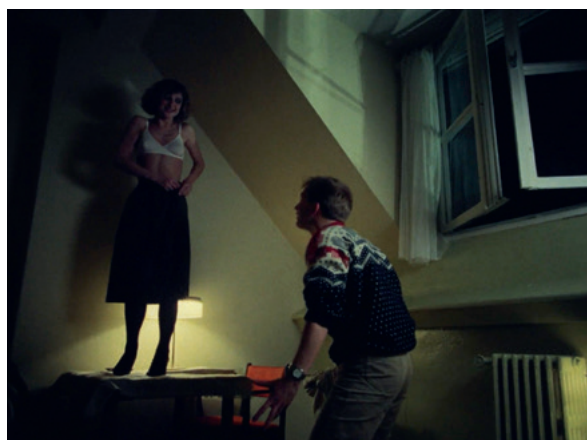
Saffarianův film začíná záběrem na starý strom a rozhovorem muže a ženy o tomto stromě, o němž se říká, že je pět set let starý. Zde se rozkryje první, v tuto chvíli nijak fatální rozdíl mezi nimi, neboť jí to připadá strašné, ale pro něho je to nádherné. Jeho otázka „Dovedeš si představit, že budeš stát pět set let na jednom místě?“ (*Auto Stop* 2003, 0:24) tak symbolizuje staticnost, setrvalost, ovšem na místě, které jim oběma připadá krásné. Napětí představuje opouštění tohoto krásného místa, žena to formuluje takto: „Jedeme na výlet, na naši svatební cestu. Dorazíme do cíle. Umíráme jeden pro druhého.“ (Tamtéž, 0:57) Už v první minutě filmu je zřejmé, že do cíle nedorazí. Je to také film, který násilnost vášně a sexu, ale také bití ženy a násilí na ní nezachycuje obrazem, nýbrž zvukem. Absencí obrazového zachycení se, svým způsobem paradoxně, nejvíce přibližuje literární předloze, protože ta samozřejmě počítá s představivostí čtenáře, atakuje ji. Většina filmů interpretujících Kunderovu povídku je explicitní. Nejen ukázáním tváře, vlasů, těla, oblečení, nebo naopak nahoty postav,⁵⁰ jejich dikce či gest, ale i sexuálního aktu. Nejméně tělesného odkrývá íránský *Auto Stop*, u ženy vlastně pouze obličej a ruce. Umožňuje však nejvíce představivosti, jak se fyzicky násilná scéna odehrála. Nasseru Saffarianovi se také podařilo vytvořit pozoruhodný závěrečný kontrast, který spočívá v tom, že auto stojí

⁴⁹ Vysvětlení režisérky zní: „Anglická slova *limit* a *border* mají v srbsčině stejný význam, takže když si dívka stopla auto a řekla mu, že chce odvézt na hranici, zároveň naznačila, že do určité míry přistupuje na hru, jenže potom ta hra zajde dál. Jednalo se o slovní hříčku.“ („In Serbian limit and border are the same word, so when she stopped the car she told him she wants him to drive her to the border, and the idea was she is willing to play the game up to a limit but then things go a little further. It was a wordplay.“ [WhatsApp, 28. 5. 2022]).

⁵⁰ Obvykle mladík přikazuje dívce, aby se svlékla, oblečený pak sedí před ní nahou a stojící, prohlíží si ji a přikazuje jí, co má dělat. Jeden ze způsobů ponižování dívky demonstruje kontrast mezi její nahotou a tím, že mladík zůstává zpočátku oblečený. Při souloži si pak často pouze stáhne kalhoty.



Fotografie ze začátku
filmu *Weekend* (1987)
Rafała Mierzejewského.



Krystyna Kozanecka
a Waldemar Andrykowski
ve filmu *Weekend* (1987).

u moře, zdá se, že by se mohlo jednat o cíl jejich cesty. Kamera se poprvé stala statickou (tamtéž, 09:36), poprvé ji ani jedna z postav nemá v ruce, nýbrž zůstává před předním sklem auta a zabírá jeho prázdnotu a rozsvícené světýlko na stropě vozu, které signalizuje, že dveře auta jsou otevřené. Muž ani žena již neovládají kameru, ta se přestala zabývat jízdou auta nebo pohybem lidí, stěžejní roli přebírají mikrofony, oči diváka jsou uvězněny v neměnném obrazu, a o to více je aktivována složka auditivní. Scéna prázdného auta a zvuků provázejících násilí trvá přesně minutu, než je žena s plácem vhozena na sedadlo spolucestujících.

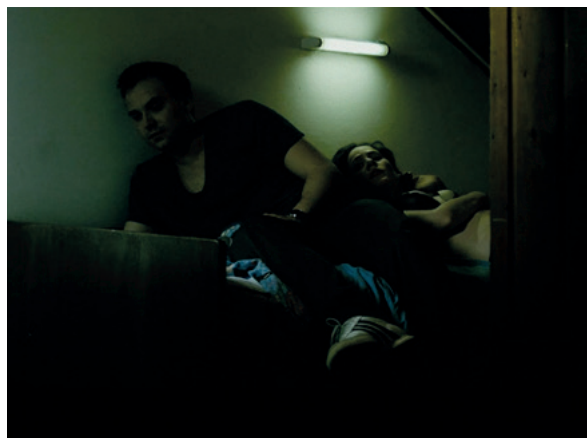


Marija Bergam jako Natalija ve filmu Katariny Mutić *Do granice* (2013).

Kiarostamiovský konec cesty představuje nářek ženy, její bití mužem, násilí z jeho strany vůči ní. Avizované dosažení cíle a absolutní odevzdání se jeden druhému v lásce a láskou, které zaznívá na začátku filmu, je realizováno odcizením, ženiným pláčem, pohledem na muže, známými slovy „já jsem já“ (tamtéž, 11:32–11:36), strnulostí jeho výrazu, jako kdyby se on stal tím stromem dlícím na jednom místě a symbolem neměnnosti.

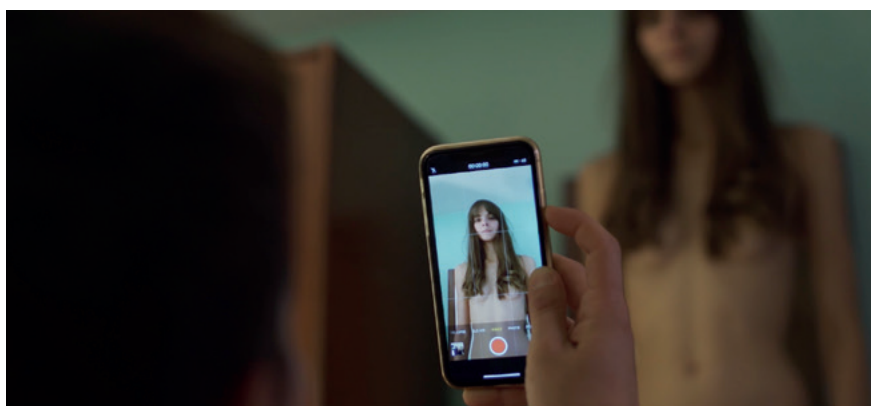
Motiv natáčení nebo focení se objevuje ještě ve dvou ze zmíněných filmových děl. Maďarský režisér Ábel Visky v *Playfellows* (2014) začíná svůj film focením modelky v ateliéru. Mladík je fotografem, dívka je jeho přítelkyní a zároveň asistentkou. Modelka, jež neví, že spolu mají vztah, jí říká, že je dobrým fotografem, ale že se vyspí s každou ženou, kterou fotí. Tímto způsobem pojal Ábel Visky důvod žárlivosti, který je podstatný v Kunderově povídce i ve všech filmech, které k ní odkazují. „Žárlivost není ovšem nijak příjemná vlastnost, ale není-li jí nadužíváno (je-li spojena se skromností), má v sobě kromě své nepohodlnosti i cosi dojemného. Mladík si to aspoň myslel.“ (Kundera 1965a, s. 57) Důvodem dívčiny žárlivosti bývá ve filmech stopařka-prostitutka, která mladíka zaujme a již chce dívka trumfnout (*Weekend*, 1987, *Falszywy autostop*, 1994, nebo *Do granice*, 2013), samotná existence jiné atraktivní dívky (*Falso autostop*, 2017), zmínka o mladíkových zkušenostech s jinými ženami a o následném dívčině stopování s kanystrem, což otevírá příležitost pro její flirtování s cizími muži (*La petit mort*, 2008), smskování s někým ve tři hodiny ráno (*Lažni autostop*, 2020) apod.

Mladík ve Viskyho *Playfellows* fotí za jízdy dívku z profilu mobilem, aby dal snímky na Facebook s cílem mít nejméně padesát lajků, což je podle něho důkazem



Závěrečná scéna filmu
Do granice (2013),
v hlavních rolích
Radovan Vujović
a Marija Bergam.

její krásy. Ona nechce být další z jeho modelek, s nimiž se jen vyspí, nechce být rozjasňována, retušována, jakkoli upravována, a fotky z mobilu vymaže (*Playfellows* 2014, 03:39). Odmítá být objektem a veřejnou záležitostí, v tu chvíli ještě touží být sama sebou a uchovat si soukromí, odstup od otevřeného a snadno přístupného světa sociálních sítí. Tuto touhu ztratí až ve hře na jinou ženu, na ženu svádějící cizího muže, dávající si jiné jméno, měnící se navenek i uvnitř. Takřka – samozřejmě nechtěným – dovětkem počátečního focení z *Playfellows* Ábela Viskyho je jedna ze závěrečných scén filmu *Lažni autostop* (2020) srbské režisérky Tamary Kostrešević. Tento film začíná obvyklou scénou jedoucího auta, záběry na letní přírodu a pole se vzrostlou kukuřicí a slunečnicemi. Dívka i mladík se na chvíli stávají kameramany, když natáčejí jeden druhého v rozverném a veselém rozpoložení. Tuto část ukončí dívka s odůvodněním, že budou ještě potřebovat hodně prostoru v paměti přístroje na dalších třináct dní, které spolu stráví. Na konci filmu se scéna natáčení radikálně významově změní. Mladík přinutí dívku, aby se svlékla a tancovala nahá, vytáhne z kapsy mobil, přikazuje jí, aby se otočila dokola, a nahrává si její – nahotu i ponížení (*Lažni autostop* 2020, 17:00–17:37). Mladý muž tak má tuto její nahotu a pokoření stále k dispozici, neboť jsou uloženy v paměti jeho mobilu, kdykoli vizualizovatelné jemu a podle jeho rozhodnutí i komukoli dalšímu. Nestačilo mu dívat se na ni poníženo svými očima v tu chvíli, potřeboval tuto scénu ještě konzervovat, tedy překročit hranice od přítomnosti do budoucího času. Záběr na mladíkův mobil, který zachycuje nahou dívku, jak ho pojala Tamara Kostrešević, je vlastně film ve filmu nebo natáčení v natáčení. Mladíkův „film“ může být kdykoli znovu promítnut,



Nevena Nerandžić jako Višnja ve filmu Tamary Kostrešević *Lažni autostop* (2020).

a tím se jeho, její, jejich zkušenost bude opakovat. To je samozřejmě princip filmu, promítnutí a – možnost – opakování. Znovuobnovovaná recepce. Je to smyčka, z níž není možno už nikdy vystoupit, v podvědomí zůstane natrvalo.

Kromě Saffarianova filmu *Auto Stop* jsou manžely také postavy filmu *The Hitchhiking Game* Dariana Lanea z roku 2008. Muž – označený v závěrečných titulcích jako „Man“, hraje ho Rudolf Martin, jeho partnerkou je „Woman“, již představuje Laura Clery (*The Hitchhiking Game* 2008, 14:40) – čeká na začátku u pumpy na možnost zaplatit a ve flashbackích se odehrávají různé podstatné okamžiky nedávné minulosti. Tyto flashbaky ctí barevnost filmu v situacích, kdy se vracejí k aktuální jízdě autem. Naopak efektně černobílé záběry jsou z jejich svatby, na nichž je zachycena jejich chůze k oltáři a jejich objímání (tamtéž, 0:14). Ona se chlubí svým snubním prstýnkem i tím, že je vdaná: ve hře to sděluje cizímu muži, kterého v autě za jízdy svádí, v reálu začíná být nevěrná svému manželovi se svým manželem. Kunderův vypravěč to vyjádřil výstižně: „Byla to všechno divná hra. Ta podivnost byla například v tom, že mladík, i když se sám znamenitě vtělil do neznámého řidiče, nepřestával vidět ve stopaře stále svou dívku. A právě to bylo trýznivé; viděl svou dívku, jak svádí cizího muže, a měl tu trpkou výsadu být při tom; vidět zblízka, jak vypadá a co mluví, když ho podvádí (když ho podváděla, když ho bude podvádět); měl tu paradoxní čest být sám atrapou pro její nevěru.“ (Kundera 1965a, s. 72) Evokuje to motiv románu *Tvář toho druhého* (他人の顔, 1964), jehož autor Kōbō Abe napsal také scénář pro stejnojmenný film, který v roce 1966 natočil Hiroshi Teshigahara. Hlavní hrdina ztrácí svou osobnost v tváři a s tváří někoho jiného, což má dopad i na jeho manželství. V erotice to symbolizuje věta: „Toužím svést svoji ženu.“ (*Tvář toho druhého* 1966, 01:26:07)⁵¹ Japonský spisovatel si vypomohl prvky sci-fi,⁵² zatímco některé režisérky a režiséři při natáčení svých filmů inspirovaných Kunderovým „Falešným autostopem“ raději používali pro zobrazení odcizení, sebe-přesvědčování

⁵¹ Již v roce prvního knižního vydání *Druhého sešitu směšných lásek* vznikl film Pavla Hobla *Ztracená tvář*, s příznačným podtitulem *Traktát o vlastnostech člověka*, podle předlohy Josefa Nesvadby, která s motivem změny člověka s jinou tváří rovněž pracuje. Závěr má být ovšem komický: „Nehodlám se oženit se žádnou z dam, které jste v tomto filmu viděli, protože jsem se nezměnil opravdu v ničem. Zůstávám nadále věren své lásce původní, největší a jediné – vědě.“ (*Ztracená tvář* 1965, 01:12:25–01:12:40).

⁵² Jihokorejský režisér Kim Ki-duk natočil svoji pozoruhodnou podobu tématu změny tváří ve filmu *Čas* (시간, 2006), v němž se dívka bojí, že ji její přítel opustí, protože vypadá stále stejně a po dvou letech se mu okoukala. Plasticovou operací si nechá změnit obličej a pokouší se získat jeho pozornost jako ona, ale s jinou tváří. Věřila, že když si změní obličej, bude ji milovat déle (*Čas* 2006, 1:04:31).

nebo hledání sama sebe opakování hrdinčiných slov z povídky „Já jsem já“ nebo prostředku zrcadla.

V případě pojetí Dariana Lanea ztrácí žena velmi rychle své sebevědomí; děje se tak v okamžiku, kdy má ještě oblečená tančit na posteli. Dochází k tomu bez hudby, aby bylo dosaženo kontrastu mezi touto situací a jejími svůdnými pohyby, které připomínají jakýsi tanec vsedě, jež provádí ještě v autě za jízdy. Tuto počáteční situaci si zvolila sama, taktéž sama si k tomu pustila hudbu. Přerušil ji muž v okamžiku, kdy si podle něho již příliš vyhrnula sukni. Závěrečný tanec, spíše kroucení tělem a přešlapování z nohy na nohu, vestoje na posteli v tichu, symbolizuje trapnost, ponížení a nesvobodu, které zdůrazní mužův příkaz vyjádřený výkřikem: „Dance!“ (*The Hitchhiking Game* 2008, 13:13) Laneův film je další, v němž nedojde k obrazovému zachycení sexu, k jeho vizualizaci; tento akt symbolicky představuje setmění obrazovky/monitoru/plátna. Tma nebo černo obrazu je v efektním kontrastu se světlem, v němž se v povídce „Falešný autostop“ i v jiných filmových interpretacích uskutečňuje sex. Konec filmu znamená i rozchod manželů: muž si z prstu sundává snubní prsten (tamtéž, 13:47), klade ho na noční stůl pod lampičku, kamera zabírá jeho ruku odkládající prstýnek a ženu spící vzadu. Záběr je zaostřený na ni, prstýnek je v popředí mírně rozmazaný. Žena otevírá oči a vidí před sebou na stolek jeho prstýnek (tamtéž, 14:10–14:16). Obraz opět zčerná. Soucit ani třináct zbývajících dní dovolené, natož další společný život v manželství, se nekonají.

Toto Laneovo využití zčernání a tmy je v přesném protikladu k próze. V povídce je sex uskutečněn za světla a teprve po něm, když se mladík „zvedl z dívky a sáhl po dlouhé šňůře, která visela nad postelí; zhasl světlo“ (Kundera 2015, s. 84). Naprostá většina filmových pojetí světlo ponechává, je pro ně funkční z důvodu zobrazení soulože v násilné podobě. Situace po sexu je u většiny filmů zachycena jako stav odcizení, platí to zejména pro muže, dvou nedotýkajících se těl (v souladu s povídkou – srov. Kundera 1965a, s. 78). Evokuje to již Kunderovu báseň „Past“ z *Monologů* a mužskou perspektivou nazíraný pocit po noci strávené s ženou:

„Večer si lehne ke své ženě
a všechno, všechno odhodí.
A všechno, všechno zapomene.
Spadne do ní jak do vody.
[...]
Když se pak ráno vzbudí, vidí:
špinavé, žluté slunko venku
pod stolem boty pohozené,

na židli podprsenku
a vedle sebe, plnou masa
a plnou kůže, plnou pórů,
svou ženu, beztvarou a spící,
podobnou meteoru,
který mu jednoho dne dávno
z neznáma do osudu spad
a o nějž bude celý život
padat a klopýtat.“ (Kundera 1964a, s. 51–52)⁵³

Ve „Falešném autostopu“ dochází k variaci, v rámci níž mladý muž vnímá dívku jako děvku nebo se nachází v rozpoležení mezi známou a cizí ženou, což je zároveň stav mezi pozitivním citem a vlastněním, mezi láskou a odporem, mezi lidskou bytostí a lidským předmětem. Darian Lane, vycházející z toho, že muž a žena jsou manželé, nechá tedy svého hrdinu odložit spolu se snubním prstýnkem dosavadní – bezpochyby krátké – manželství, společnou minulost i pórovitost, již v přítomnosti vyhaslou budoucnost.

Uvedené filmy z hlediska využití světla a tmy negují povídkové pojetí: „Ležel teď ve tmě vedle dívky a ležel tak, aby se jejich těla nedotýkala.“ (Kundera 2015, s. 85) Je to ozvuk dichotomické jednoty patrné již z Kunderových básní „Nech rozžato“ a „Zhasni“ z *Monologů*. Ženská prosba po světle a vzápětí po tmě má konkrétní motivaci: „Bylo to tak smutné mít mnoho mužů.“ (Kundera 1964a, s. 25, báseň „Nech rozžato“) To se ve „Falešném autostopu“ a několika filmech z něho vycházejících projevuje v mladíkově otázce, zda má dívka raději při sexu více mužů najednou nebo postupně. A zhasnutí je motivováno přesvědčením dívky, že má škaredou tvář: „Můj milý, / zhasni, / nedívej se na mne...“ (tamtéž, s. 26, báseň „Zhasni“). Darian Lane nechal pokoj osvětlený dvěma rozsvícenými lampičkami na nočních stolcích, a tak ženu, která tančí na posteli v tichu a ve vlastním pláči svoje ponížení, zachytil ve světle.

Kunderův vypravěč se nejvíce přibližuje k pojmenování postav ve dvou situacích, které jsou však zcela odlišné. První se odehrává v autě, kdy se muž pokusil ukončit hru na neznámé – řidiče a stopačku: „Mladík [...] pocítil k dívce lítost a zatoužil po jejím známém, obvyklém pohledu (o němž říkával, že je dětský a prostý); nahnul se k ní, objal ji rukou kolem ramen a řekl tiše

⁵³ V prvním vydání sbírky: „a vedle sebe plnou masa / a plnou kůže, plnou pór, / svou ženu, beztvarou a spící, / těžkou jak zhaslý meteor, / meteor, jenž mu kdysi dávno / z neznáma do osudu spad / a o nějž bude celý život / padat a klopýtat.“ (Kundera 1957, s. 56–57).

jméno, kterým ji obvykle oslovoval a kterým chtěl nyní zrušit hru." (Kundera 1965a, s. 62) To bere na vědomí Shane Davey, který nechá svého mladíka oslovit dívku: „Babyfox." (*The Hitchhiking Game* 2002, 03:33) Jinde je toto oslovení nahrazeno objetím, pokusem o polibek, položením ruky na dívčino koleno. Dívčina reakce ve filmech pokaždé kopíruje povídku: „Berete to nějak moc zprudka." (Kundera 1965a, s. 62) To je chvíle, která zrodí mladíkovu naštvaní z urážky a dívčiny neochoty hru ukončit. Druhá situace se již odehrává v pokoji, kdy tentokrát chce hru ukončit nahá dívka stojící podle mužova příkazu, nikoli prosbě, na stole: „Chtěla se vzepřít, chtěla utéci ze hry, nazvala ho křestním jménem, ale on ji hned okřikl, že nemá právo ho nazývat tak důvěrně." (Tamtéž, s. 77).

Práce se jmény je ve filmech různá. Bezejmennost svým hrdinům ponechávají Rafał Mierzejewski ve filmu *Weekend* (1987), Nasser Saffarian ve snímku *Auto Stop* (2003), Darian Lane v *The Hitchhiking Game* (2008), jak jsem již uvedl, užil v titulcích „Man" a „Woman", totéž se objeví v titulcích filmu *Autostop* (2011) Przemysława Kaczmarczyka, tedy „kobieta" a „mężczyzna", ve snímku Katariny Mutić *Do granice* (2013) dostala jméno pouze dívka – Natalija.⁵⁴ Mladík ji oslovuje „Nato" při jízdě v autě, když chce mít zpátky svoji dívku, nikoli cizí stopačku (*Do granice* 2013, 06:51). Denis Delić nechává postavy ve filmu *Fałszywy autostop* (1994), aby se oslovovaly Marta a Jacek, avšak pouze na začátku, když o sebe vzájemně mají starost. Tato pojmenování jsou výsledkem jejich pozitivní emocionality, zejména jeho empatie, obav, zda se dívka, která poodešla do lesa, aby si odskočila, nic nestalo. Chorvatský režisér pojal i erotickou scénu nejasně, zdá se, jako kdyby probíhala jen v představách mladíka, a ačkoli se od dívky zpočátku odtahuje, když ho chce políbit, nakonec ji k sobě přitáhne (*Fałszywy autostop* 1994, 11:19–12:01). Závěr filmu ovšem tvoří scéna, kdy dívku posílá s kanystrem pro benzín, ona nastupuje do auta s cizími mladými muži a odjíždí, zatímco on si lehá do trávy a kouří. (Natáčení tohoto filmu má reálně tragický konec, který může připomenout ironický škleb, který Milan Kundera ve svých knihách zachycuje: při návratu z natáčení z Lodže do Varšavy v květnu 1993 auto, jež řídil představitel mladíka Xavery Żuławski, havarovalo a dvacetiletá Basia Kosmal, která hrála dívku, zahynula. Filmové auto představuje starý Volkswagen Golf GTI, auto, s nímž havaroval Żuławski, byl Fiat 126p. V závěrečných titulcích je uvedeno: „In memoriam Basia Kosmal" /tamtéž, 14:56/. V tomto filmu také zní

⁵⁴ Režisérka toto jméno zvolila, protože se jí líbí: „Důvod to nemá. To jméno se mi líbí." („No reason. I like that name." [WhatsApp, 22. 7. 2022]).



Małgorzata Wacheca jako prostytutka a Basia Kosmal jako dívka ve filmu *Falszywy autostop* (1994) Denise Deliče, scéna na toaletě.



„Proměněná“ dívka (Basia Kosmal) ve filmu *Falszywy autostop* (1994).

jedna z nejznámějších skladeb komorní hudby, smyčcový kvintet C-Dur, Op. 163 Franze Schuberta.)

Specifická je volba křestního jména mladíka v *The Hitchhiking Game* z roku 2002. Režisér Shane Davey nechá dívku, která sama zůstává bezejmenná, oslovit ve vypjaté situaci po sexu mladíka Frankie. V pláči říká: „I am me, I am me, Frankie.“ (*The Hitchhiking Game* 2002, 11:51–12:33) Volbu tohoto jména vysvětluje Shane Davey takto: „[...] při psaní každého scénáře používám nejprve jméno Frank (postava, kterou Henry Fonda hraje v *Tenkrát na Západě*) a obvykle ho

v dalších verzích změnám.”⁵⁵ (E-mail, 15. 7. 2022) S asociací na Kunderovu povídku toto pojmenování tedy nemá nic společného.

Naopak volba auta zde odpovídá literární předloze nejvíce. Výběr jiných filmařů patrně většinou vycházel z jejich reálných možností, zejména v případě starších filmů. Tak ve *Weekendu* to byl starý prorezavělý Volkswagen Passat, s chybějícími lištami na dveřích a se zahrádkou na střeše, *Falszywy autostop* a starý Golf taktéž se zahrádkou na střeše již byl zmíněn, další starý Volkswagen je ve filmu *Quanto Senhorita* i *La petite mort*, zde se dokonce jedná o dodávku, podobně daleko od původního automobilu je Daewoo ve filmu *Autostop* z roku 2011, ve *Falso autostop* se jedná o Toyota Yaris. Shane Davey, v jehož filmu zní velmi působivá a originální hudba Charlie Pipera, tehdy studujícího univerzitu v Greenwichi, získal skutečně kabriolet se staženou střechou. Za zrcátkem se nachází nálepka MG Owners' Club. Režisér k tomu dodává:

Auto jsme měli od místního nadšence a líbilo se nám, že postavám dodalo takový západoevropský rozměr – zvlášť ve Spojeném království, kde jsou lidé posedlí věcmi, které pro ně často mají větší hodnotu než lidé. Možná náš muž měl radši své auto než svou dívku.⁵⁶ (E-mail, 15. 7. 2022)

Tedy pracuje s myšlenkou, že mladíkovi možná až na konci došlo, že jeho dvou-sedadlové auto je jen věc, zatímco vzlykající dívka vedle něho je lidská bytost.

Ke vzniku a osudu tohoto filmu Shane Davey uvádí:

Natočil jsem ho v roce 2002 jako svůj absolventský film. Neměli jsme žádný rozpočet, jenom školní vybavení a vlastní nadšení pro věc. Točili jsme na 16 mm. Nebyl dostupný online, tak jsem se podíval do archivu a našel mp4 [...] Protože se film natáčel v rámci vzdělávacího projektu, nepotřebovali jsme souhlas od Kunderova nakladatele. Film si opatřil British Council a promítal ho po světě v rámci svého pořadu o začínajících filmařích. Když se film začal promítat na festivalech, vyhledal nás Kunderův nakladatel a vedli jsme o tom dlouhou debatu. Nakonec jsem souhlasil, že pokud si budu film moct nechat v databázi imdb, nedám ho na youtube. Ten filmeček mě

⁵⁵ „[...] my default character name when drafting any script is Frank (Henry Fonda's character in *Once Upon A Time In The West*) and usually I swap it out in subsequent drafts.”

⁵⁶ „The car came from a local enthusiast and we liked that as a kind of Western European twist on the characters – especially in the UK where people get obsessed with object and often value them more than people. Perhaps our man loved his car more than his girl.”



Fotografie z natáčení filmu *The Hitchhiking Game* (2002), režie Shane Davey.

štve, protože jsem měl velké ambice, co se týče jeho vizuálu, ale nakonec nás hodně limitovaly čas a prostředky – přece jen je to studentský film.⁵⁷ (E-mail, 28. 5. 2022)

Vrátím-li se k pojmenování hlavních postav, za zmínku stojí pojetí v brazilském filmu *Quanto Senhorita* (2007), který natočily Deborah Engiel a Lara Carmo na Universidade Federal de Rio de Janeiro jako experimentální projekt na závěr kurzu sociální komunikace Habilitação Radialismo. Název tohoto filmu je pře-

⁵⁷ „I made it in 2002 and it was my film school graduation project. There was no budget and we only had the film school's equipment and our own enthusiasm to get it made. We shot on 16mm. There actually wasn't a copy of it on-line anywhere and so I have gone back into my archive and found an.mp4 [...] As the film was made as part of an educational project, we didn't need permission from Kundera's publisher. The film was acquired by the British Council and toured the world as part of their emerging film-makers programme. Once the film started going to festivals Kundera's publisher tracked us down and we had a long discussion about it. In the end I agreed to keep it off youtube as long as I could keep my imdb listing. It is a frustrating little film as I had so much visual ambition for it but in the end, we were very limited in the time and resources – it is a student film after all.”



Stopující dívka v podání Laury Donaghey ve filmu *The Hitchhiking Game* (2002).



Laura Donaghey a Jean-David Beroard jako dívka a mladík ve filmu *The Hitchhiking Game* (2002), závěrečná scéna.

kladem věty „Combien, mademoiselle?” (Kundera 1965a, s. 71) do portugalštiny (Kundera 2001, s. 85). Oba aktéři dostanou ve filmu jméno: jsou z nich Teresa a Tomas. Oslovení dívky se odehrává v situaci, kdy jí mladík dává najevo svoji lásku: na začátku jízdy ještě před započítím hry (*Quanto Senhorita* 2007, 01:33),

a v okamžiku, kdy hra již probíhá, ale on ji chce ukončit (tamtéž, 04:35). Zatímco v prvním případě dívka polibek přijme, v případě druhém se od něho odtáhne se známými slovy, že na to jde příliš rychle. Jeho reakcí je: „Desculpe, senhoriga.“ (Tamtéž, 04:40) Zatímco mladíkovo „Teresa“ je milostné a láskyplné, dívka „Tomas“ je obranné, má mladého muže zastavit: když dívka nechce tančit (tamtéž, 12:49) a když ho chce přesvědčit, že ona je ona: „Tomas. Sou eu.“ (Tamtéž, 15:36–15:40) Film rámuje Lou Reedova píseň „Perfect Day“, jejíž slova „You made me forgot myself / I thought I was someone else, someone good“ výrazně spoluvytvářejí jeho atmosféru.

Dva maďarští režiséři pojali pojmenování každý po svém. Zsolt Kató v černobílém filmu *La petite mort* z roku 2008 ponechává dívku beze jména, zato ji nechá v zoufalství oslovit zdobně Petya svého přítele, aby ji nenutil pokračovat v ponižující části hry, kdy před ním stojí nahý, má tančit, předklonit se, otáčet se, saltovat (*La petite mort* 2008, 22:47 a 22:52). On však drsným zákazem odmítá její nárok na to ho tak oslovit, protože v tu chvíli není jeho přítelkyní, nýbrž děvkou (tamtéž, 22:54). Z *la petite mort* se stává le petite meurtre – minimálně jejich vztahu. Ábel Visky použije o šest let později v *Playfellows* jiný způsob. Mladíkovo jméno Máté se dozvídáme hned na začátku od fotografované modelky (*Playfellows* 2014, 01:16), nikdy nezazní z úst jeho přítelkyně Évy. Když Éva demonstruje hru na svůdnou až lascivní ženu, která vyvolá zájem neznámého muže v baru, chce Máté její hru ukončit tím, že ji osloví. Dívka však odmítá své jméno z před-hry nebo mimo-hry a řekne mu, že je Andi (tamtéž, 11:46). Když ji Máté odvede do pokoje, v němž se odehraje další část hry, vžije se do své role i pravidel, která Éva stanovila před chvílí v baru tak, že jí dává ponižující příkazy, co má dělat pod svojí novou identitou, a oslovuje ji Andika (tamtéž, 15:53). A Andika je ta, jíž se pouze přikazuje, stává se svlékajícím se, nahým, otáčejícím se lidským předmětem, který na rozkaz ukazuje prsa nebo se dotýká svého pohlaví. Andikou zůstává dívka až do konce hry, Andika je plačící dívka schoulená do sebe, po jejíchž slzách následuje už jen tma. V titulcích jsou uvedeni jako Éva (hrála ji Emöke Zsigmond) a Máté (jeho představitelem byl Zsolt Nagy).

Jediným z těchto filmů, v němž není v titulcích uvedena informace o povídce Milana Kundery jako inspiraci, je *Falso autostop*, který natočil Marco David Calce v roce 2017. Přesto je zjevné, že musel povídku „Falešný autostop“ znát, což nevyplývá pouze z názvu jeho filmu.⁵⁸ (Jako scenáristé jsou

⁵⁸ V prvním překladu do italštiny použila Serena Vitale název „Il gioco dell'autostop“, čímž zvýraznila téma hry, zatímco Giuseppe Dierna titul povídky doslovně překládá jako „Il falso autostop“ (Kundera 1973, s. 101; Kundera 2018, s. 73).



Fotografie z filmu *Playfellows* (2014) Ábela Viskyho, Emőke Zsigmond jako Éva-Andika a Zsolt Nagy jako Máté.

uvedeni Fabio Natale a režisér.) Schéma je známé: nejprve jsou v autě šťastní, líbající se a hladící se snoubenci, poté mezi nimi dojde k žárlivé rozepři, dívka vystoupí, mladík k ní po nějaké době přijede, začnou hrát hru na řidiče a stopařku, baví se spolu v baru, dívka si na toaletě sundá kalhotky, které mu dá do kapsy, aby věděl, že je nemá, tančí s ním, svádí ho, žárlivost tentokrát dívka vyvolá u svého přítele, když tančí s jiným mužem, mladík ji nazve „tuttana“, vyjdou ven z baru, on jí přikazuje, aby si nasedla do auta, což ona odmítá, protože je rozčilený, on ji chytí, drží ji násilím za ústa a zezadu ji znásilní. Její jméno je příznačné: Giulia (a shoduje se se jménem herečky, jíž byla Giulia Valentini).

Tamara Kostrešević ve svém filmu *Lažni autostop* z roku 2020, k němuž napsala i scénář, zvolila pro postavy jména Višnja a Nikola. Vybrala tato jména podle citu, podle vlastní preference, bez nějakého hlubšího významu. Mladíkovo jméno Nikola však ve filmu nezazní, objevuje se až v závěrečných titulcích. Višnju osloví její přítel v pokoji v situaci, kdy by rád hru skončil, a spojí je s vyčítavým dotazem, jestli je teď ve své roli šťastná (*Lažni autostop* 2020, 14:28). Její reakce je podobná Évině z *La petite mort*, když se ho zeptá, kdo je Višnja? (Tamtéž, 14:39) Mladík pak tedy ve hře pokračuje až k totální destrukci nejen milostného vztahu, ale především dvou lidí: dívky, kterou před několika hodinami velmi miloval, a sebe samého. Režisérka interpretuje svůj film takto:

Můžu k tomu říct, že mi připadá, že jsem to nenatočila dostatečně temné. Postavy v příběhu procházejí metaforickým peklem (které si vzájemně vytvářejí) a zároveň peklem skutečným, které by mělo reprezentovat jejich hrozné, špinavé a odporné okolí. Škoda, že jsem ve filmu neudělala všechno brutálnější, špinavější, násilnější, hrubější. Ten příběh je svým způsobem cesta do pekla, kdy se jich zmocní negativní pocity, se kterými nedokáže ani jeden z nich bojovat. Na konci úplně chybí láska, tou zvrhlou hrou zničili jeden druhého. Pro mě je to celé o vztahu, kterému chybí upřímnost nebo zdravá komunikace. Kdyby byli upřímní, mohli by pomoci jeden druhému i sami sobě, zjistit, čeho se bojí a po čem touží a přistoupit k tomu zdravě. Tyto postavy toho nejsou schopné. A nakonec se objeví nejdůležitější věta celého příběhu a to, co jsem se pokusila zachytit v posledním záběru (parafrázuji), že tohle všechno se odehrálo hned první den jejich dovolené. Čeká je dalších 13 dní v této nové, příšerné atmosféře, kterou si vytvořili. Tohle je podle mě hodně typický lidský problém, něco malého a takřka bezvýznamného, co však člověku utkví v paměti a bodne ještě po mnoha letech. Namísto 14 dnů radosti a lásky se

musejí buď vrátit domů nebo strávit ten čas spolu a nenávidět se, až nebude cesty zpět. Dovolené odhalují věci, které nám jinak zůstávají skryté.⁵⁹ (E-mail, 12. 7. 2022)

Za hranicemi: hry, citu, sebe

Většina filmů zachycuje proměnu dívky v souladu s povídkou. Odcizení je zde dvojí: individuální a vztahové, týkající se vnitřního světa jedince a jeho sebereflexe, ale je to také pokus o přesvědčování toho druhého. Již připomenutá závěrečná tautologie „já jsem já, já jsem já“ (Kundera 1965a, s. 79) vybízí k hledání adresáta, jímž může být mladík, sama dívka nebo oni oba. Ztráta identity, k níž dochází, že je v průběhu textu prozaického i filmového zjevnější i skrytější, dostává různé podoby. Ty vnější představuje změna dívčina oblečení, což je nejviditelnější v Delicově filmu *Falszywy autostop*, v němž dívka sebere na toaletě prostitutce (kterou předtím míjeli, když stopovala), svrchní oblečení, zamkne ji na záchodě a převleče se do jejího oděvu. Sedne si na přední kapotu auta a ptá se mladíka, jestli ji sveze. Obléknutím šatů cizí ženy se začíná chovat tak, jak si myslí, že se chová ona: kroutí při chůzi zadkem, je vyzývavá, sebevědomá.

Příběh Kunderovy povídky se odehrává v létě, filmy byly zasazeny do různých ročních období, od jara až po zimu. Čím bylo chladněji a dívka byla více oblečena,

⁵⁹ „What I can say is that I feel like I haven't gone dark enough, the characters in the story go through metaphorical hell (which they are for one another), and also actual hell that should be represented by their horrible, dirty, unpleasant surroundings. I wish I went more brutal with everything in my movie, dirtier, more violent, more unpolished. The story is in a way a descent into hell, being overwhelmed by negative feelings that neither of them can defeat. In the end, there is no love, through the twisted game they have ruined each other. For me, all of this is about a relationship that doesn't have enough honesty or enough healthy communication. With honesty people could help each other and themselves too, find what their fears and desires are and approach them in a healthy way. These characters are incapable of that. And in the end, the most important line of the story, and something I tried to capture in the last shot of the film is that (I'm paraphrasing) all of that was just the first day of their trip together. They have 13 more days to spend together in this new, horrific atmosphere that they have created. This for me is such a typical human problem, it's small and almost insignificant but that is something that stays in a person's memory and stings still many years later. Instead of having 14 days of love and joy, they are forced to either go home or spend the time together, hating each other to the point of no return. Vacations open up things otherwise hidden from us.”

tím větší možnosti v úpravě oblečení se ve filmech vyskytovaly. Mezi tyto vnější atributy patří často používané líčení rtů, a především rozpuštění dlouhých vlasů. Tento motiv byl zvláště oblíbený. Na začátku mívají dívky vlasy vyčesané do drdolu nebo svázané do culíku, jejich proměnu ve svůdnou a koketující ženu doprovází často právě rozpuštění vlasů. K tomu dochází ve filmech *Falszywy autostop* (1994), *The Hitchhiking Game* (2002), *Quanto Senhorita* (2007), *Do granice* (2013), *Playfellows* (2014), *Falso autostop* (2017), *Lažni autostop* (2020). Proměna se odehrává i ve slovní rovině. Stydlivá dívka se na začátku ostýchá říci mladíkovi, že si potřebuje odskočit, v restauraci či v baru už na jeho otázku, kam jde, řekne: „Vyčurat, jestli dovolíte“ (Kundera 1965a, s. 70), resp. „Vyčurat se, jestli dovolíte“ (Kundera 1991b, s. 72). Překlady v různých jazycích se drží této české mírné, až stále stydlivé podoby, jakým je třeba polské „zrobić siusiu“, neutrální srbské „da piskim“ i vulgární anglické „to piss“.

Důležitou funkci dostává ve filmech motiv zrcadla. Je nejen předmětem, do něhož se dívka dívá a při tom se upravuje, ale dvojí zobrazení jedné tváře, hlavy a ramen dostává taktéž metaforický význam. Zrcadlo zároveň představuje intimitu: je umístěno většinou na toaletě (v případě benzínových pump, které byly téměř ve všech filmech výrazně odpuzující, bych mohl hovořit o záchodu), případně v koupelně. Jedná se o prostory spojené se soukromím, ale zde jsou to prostory zároveň veřejné – toalety na benzínových pumpách nebo v hotelech. Stejný obličej se mění vnějškově namalováním, úpravou líčení, změnou účesu, a s tím nastává i změna výrazu. Patrné je to ve filmech *Falszywy autostop*, *Do granice*, *Falso autostop*, ale především *Lažni autostop*, kde se s motivem zrcadla pracuje nejvýrazněji, neboť se zde objeví celkem čtyřikrát.

První zrcadlo je nevinné, je přirozené, v něm se dívka na sebe automaticky podívá, upravuje si ořínku a odchází. Zároveň je již v tomto zrcadle otištěna budoucnost. Chvilíčku před ní se do něho totiž na sebe podívala jiná dívka. S touto druhou dívkou, která u pumpy umývá skla aut, se baví vzápětí mladík. To vyvolá žárlivost a je podnětem k započetí hry. Z toalety tak vychází stejná jiná dívka. Druhé zrcadlo už je zrcadlem hrající dívky v baru. Nachází se rovněž na toaletě, ale už je tam jenom jiná dívka: dívá se na sebe cizím pohledem, razantními pohyby si rozpouští a upravuje dlouhé vlasy, nedbale si v rychlosti obtáhne rty, svlékne si kalhoty, takže z jejího trička se stávají minišaty. Mladík s ní začne mluvit a jednat jako s děvkou, chová se k ní násilně, rozkazuje jí, dává jí peníze.⁶⁰ Nahraje

⁶⁰ V Kunderově povídce je to padesátikoruna, ve filmu Tamary Kostreševič se jedná o tisícidinárovou bankovku. Ponížení je tedy ještě zdůrazněno: platí jí jako prostitutce, a navíc jí dává pakatel se slovy, že za víc nestojí.



Závěrečná scéna před zrcadlem ve filmu Tamary Kostrešević *Lažni autostop* (2020), Nevena Nerandžić jako Višnja.

si ji nahou na mobil, přičemž obraz kamery nabízí opět dvě dívky: jednu v displeji jeho mobilu, druhou rozmazanou v reálu. Je to jediné rozdvojení a zrcadlení, kdy se dívka nevidí, ani nechce vidět. Třetí zrcadlo se totiž nachází za jejími zády, a když se na mladíkův příkaz otáčí, není schopna se na sebe podívat. A čtvrté zrcadlo je již zcela destruktivní. Nastává po souloží, dívčině pláči a odchodu do koupelny. Kamera ji zabírá přes konstrukci zrcadla, která narušuje (pohled na) její obličej, vypadá to, jako kdyby ho měla rozříznutý nebo rozdělený (*Lažni autostop* 2020, 20:03–20:18), postupně mizí ze záběru, jak se kamera posouvá doprava. Ona je nešťastná, tichý pláč pokračuje i zde v koupelně. Dívka zavírá oči a odstupuje od zrcadla dozadu. Zatímco její dosavadní zrcadlení zachycuje vstřícnost, naklonění se k sobě samé v zrcadle, nyní není schopná se dívat na svůj obraz pokoření. Efektní, pomalý záběr kamery přes sprchový kout se závěsem s namalovanými modrými mořskými koníky napětí v ní ještě zdůrazní. Kamera si znovu najde její obličej-obraz neštěstí (tamtéž, 20:34–20:54), tentokrát je už zabírá přímo, bez odrazu či zprostředkování zrcadlem. Teď je to ona, jen a jen ona sama. Její obličej s tekoucími slzami a tichým pláčem a tichou bolestí zůstává v pravé části obrazu. Především Nevena Nerandžić jako Višnja, ale i Đorđe Mitrović jako Nikola jsou velmi autentičtí, a to až do posledního okamžiku, kdy na pokračující cestě (do) záhuby vedle sebe sedí už jako dva cizí lidé. Zdá se, že spolu již nikdy nepromluví a nikdy se už jeden druhého nedotknou.

Fyzickým vyvrcholením hry mezi oběma partnery je sex, který Kunderův vypravěč označil jako „milování bez citu a bez lásky“ (Kundera 1965a, s. 78), jenž

symbolizuje překročení hranice. V mladíkově případě se jednalo o zuřivou vášeň, u dívky to byla hrůza „nad tím, že nikdy neměla takovou rozkoš a tolik rozkoše jako právě tentokrát – za tou hranicí“ (tamtéž). Sex samotný je podáván z hlediska mladíkovy aktivity a vypravěč pro něho volí zvláštní vyjádření: „Spojil se s ní.“ (Tamtéž) Tento výraz je odosobněný, jak to má bezpochyby odpovídat situaci, spíše vyvolávající aluzi na zvířecí páření než na sexuální akt lidí. Pro překladatele to přináší úskalí, které mělo například tato východiska: „He entered her.“ (Kundera 1969, s. 200) „He had intercourse with her.“ (Kundera 1974b, s. 24) „Il s’unit à elle.“ (Kundera 1993, s. 114) Poměrně mírné vyjádření je v němčině: „Er schlief mit ihr.“ (Kundera 1986, s. 91) K výraznému posunu došlo v italštině: „Fecero l’amore.“ (Kundera 1973, s. 122) „Si accoppiò lei.“ (Kundera 2018, s. 96) Jinou perspektivu najdeme v polském překladu, v němž zmizelo on s ní: „Ich ciała złączyły się.“ (Kundera 1971, s. 125) Podobně ve slovinštině: „Združila sta se.“ (Kundera 1974c, s. 114)

Filmoví tvůrci pojali sex mezi mladíkem a dívkou v násilné, agresivní podobě, nejednou jako její znásilnění, dívčina rozkoš se zde téměř neprojevila, byla nahrazena pláčem, hrůzou, zděšením, mladíkovo přivolávání soucitu zůstalo kromě Shane Daveyho mimo jejich zájem. Tento anglický režisér použil jemný detail: během jízdy na začátku přivoní mladík k dívčíným vlasům, když na sedadle vedle něho spí (*The Hitchhiking Game* 2002, 0:44). Na konci je tento obraz evokován. Když oba leží vedle sebe na posteli, mladý muž obrátí k dívce hlavu a přivoní si k jejím vlasům (tamtéž, 12:16), podobně jako na začátku. Přesto i zde zůstává přítomna prázdnota. Ona pláče, a on není schopen ji obejmout, pohlídit, utišit. Konec filmu zobrazuje zaparkované prázdné auto a opuštěnou silnici, kterou přijeli.

Násilí při sexu se objevuje již v dřívějších českých filmech natočených podle Kunderových předloh, včetně těch, na nichž se spisovatel scenáristicky podílel (*Žert a Já truchlivý Bůh*), ale i těch, které vznikly bez jeho spolupráce (*Eduard a Bůh*). Děje se tak od křiku a příkazování „Zpívej!“ (*Já truchlivý Bůh* 1969, 19:49–20:44) nebo „Klekní!“ (*Eduard a Bůh* 1969, 23:25) až po fackování ženy (*Žert*, 1968, 54:54 a znovu 55:02–55:13, s flashbacy do poúnorového období a Zemánkova zpěvu budovatelské písně „Stavíme nový svět“). Ve filmu *Eduard a Bůh* se nachází scéna analogická té, která se vyskytuje v různých filmových interpretacích „Falešného autostopu“: v nich mladík odstrkuje dívku, když ho chce obejmout a políbit, a říká: „Libám se jenom se ženami, které mám rád.“ (Kundera 1965a, s. 75) Ve filmech vycházejících z povídky „Falešný autostop“ je to obvykle nahrazeno vyjádřením – které miluji. Ve filmu *Eduard a Bůh* se klečící ředitelka pokouší Eduardovi obejmout nohy a přitulit se k nim. V reakci ji odstrčí a přikáže jí: „Dej ty ruce pryč! Sepni je! Modli se! Modli se, ať nám Bůh odpustí! A nahlas!“ (*Eduard a Bůh* 1969, 23:33–23:48) Několikanásobné ponížení ředitelky, Kundera

rův vypravěč hovoří o trojnásobném obrazu potupy (Kundera 1968, s. 108), mladého Eduarda vzrušilo. V *Žertu* se zase odehrává scéna, kterou „opakují“ filmy podle „Falešného autostopu“ a jež začíná Ludvíkovou větou: „Svlékněte se, Heleno.“ (Žert 1968, 53:39) Žena se začíná svlékat a probíhá mezi nimi dialog: „Ne, nedívejte se, nedívejte se, prosím vás.“ – „Chci vás vidět.“ – „Je tu moc světlo.“ – „To je dobře, svlékněte se.“ – „Ludvíku, Ludvíku, pojď ke mně, pojď, pojď.“ Muž se začíná také svlékat (tamtéž, 53:53–54:24). Sex má agresivní podobu, Ludvík drží Helenu násilně pod bradou (54:44), pak ji začíná fackovat, jak o tom již byla zmínka. Protože pro něho se jednalo o soulož z pomsty, byl to sex určitě „bez lásky“ jako ve „Falešném autostopu“ (Kundera 1964a, s. 78), ale určitě ne „bez citu“ (tamtéž): neboť Ludvíkovy emoce byly negativní a Helena se pro něho stala podobným předmětem (případně nástrojem pomsty) jako dívka pro mladíka. Jak jsem již řekl, filmové zobrazování onoho „milování bez citu a bez lásky“ (tamtéž) v interpretacích Kunderovy povídky „Falešný autostop“ je násilné, často je podáno jako znásilnění dívky, především ve filmech *La petite mort* Zsolta Kató, *Do granice* Katariny Mutić a *Falso autostop* Marca Davida Calceho.⁶¹

Šedesát let na hranici krutosti a smíchu

Povídka Milana Kundery „Falešný autostop“ přitahuje pozornost čtenářů i filmařů již téměř šedesát let. Jedna z režisérek, Katarina Mutić, k tomu uvádí:

Doopravdy mě uchvátilo vše, co Kundera napsal, a pamatovala jsem na něj, když jsem začala točit filmy. Jeho slova pro mě vždy představovala obrazy, ale když jsem začala natáčet, uvědomila jsem si, že to je jen váš pocit, když ho čtete, a jeho dílo je popravdě velice těžké převést do jiné umělecké formy.⁶² (WhatsApp, 27. 5. 2022)

⁶¹ Podobně je tomu i v případě divadelního představení *Autostop* realizovaného na Divadelní fakultě DAMU v režii Mauricia Estrady v červnu 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=bBhblxXivYI> [cit. 21. 7. 2022]).

⁶² „I was really fascinated by everything Kundera wrote, I kept him in my mind when I started making movies. His words were always pictures for me, even though when I started filming I realised that it is just a feeling when you read his work and the truth is that transferring his work into another art form is a very difficult challenge.“

Citlivé je to, co Milan Kundera označuje slovem adaptace nebo Katarina Mutić jako transferring. Vždy se jedná o interpretaci, která má nejrůznější podoby, včetně těch filmových nebo divadelních. Nejde samozřejmě o nějakou doslovnost, identifikování se nebo kopírování jednoho uměleckého díla a jeho přenesení z literatury do filmu. Nic takového není možné. Je to individuální projev, který má intelektuální, ale také uměleckou podobu. V jeho základu je nutnost i potřeba se tvůrčím způsobem vyjádřit, vést dialog s uměleckým dílem, nebo dokonce se světem jednoho inspirativního tvůrce, který provokuje k reakci druhé umělce. „Když se nad tím zamyslím, vidím v Kunderovi takovou naléhavou stránku, která vás přiměje zamyslet se nad všedními věcmi v krutějším a syrovějším světle, ale zároveň vám poskytne odstup, abyste se tomu mohli zasmát.“⁶³ (Katarina Mutić, WhatsApp, 28. 5. 2022) Jednou z těch, kdo si Kunderovy prózy zamiloval, je Vaughn Diana Alexander,⁶⁴ spoluscenáristka filmu *The Hitchhiking Game* (2017) režiséra Omera Ben-Shachara. Stalo se to v rámci jejího studia na Columbia University. „Naprostá lyrická a literární krása“ Kunderovy povídky „spojená s pozorným čtením (pozdějšího) filmového textu mě doopravdy ohromila, intelektuálně, emočně i umělecky“⁶⁵ (e-mail, 25. 7. 2022). Filmové interpretace literárních děl se vyznačují nenahraditelným specifickým: propojením intelektuálního, emocionálního a uměleckého způsobu existence individua překračujícího hranice mezi jednotlivými tvůrčími světy, a propojujícího tak různé druhy umění.

Poděkování

Za pomoc při získávání filmů a vzniku tohoto textu děkuji v první řadě Simoně Mužákové (Filozofická fakulta Jihočeské univerzity), dále mi pomohli: Barbara Żogała (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie), Monika Sarwińska, Piotr Baryła, Marcin Woźniakowski (všichni Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi), Michał Benkes (Studio Filmowe Indeks PWSFTviT im. Wojciecha Jerzego Hasa Łódź), Marzena Franke (Biblioteka im. Wacława Borowego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego), Jitka Rohanová (Polský institut v Praze), Aleksandra Korda-Petrović (Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu),

⁶³ „Now when I think about it I see that Kundera has that appealing aspect that makes you think about everyday things in a more cruel and raw way, but he also gives you a distance to let you have a laugh about it.“

⁶⁴ Píše: „I became enamored of Kundera's body of work(s)“.

⁶⁵ „The absolute lyrical, literary-beauty“ Kunderovy povídky „coupled with a close reading of the (subsequent) filmic text truly blew me away, intellectually, emotionally, and artistically.“

Nadja Petrović (Fakultet dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu), Alessandro Catalano (Dipartimento di studi linguistici e letterari Università degli studi di Padova), Ladislav Nagy (Filozofická fakulta Jihočeské univerzity), Ivana Hrošková, Lucie Kolesová (obě Akademická knihovna Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích), Radka Iša Bahenská (Národní knihovna), Přemysl Kachlík (Moravská zemská knihovna v Brně), Robert Hron (Archiv a programové fondy, Česká televize), Věra Hoffmannová (Studio FAMU), Debbie Hoare (Faber and Faber). Zvláštní poděkování patří režisérkám a režisérům za poskytnutí jejich filmů a konzultace. Jsou jimi Shane Davey, Tamara Kostrešević, Katarina Mutić, Agnieszka Nowosielska, Ábel Visky a Jordi Niubó. Stejně tak děkuji scenáristce Vaughn Dianě Alexander.

Literatura

Překladatel jako mediátor kulturního transferu

- Bassnett, Susan – Lefevere, André: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, Clevedon 1998.
- Bassnett, Susan: *Translation*. Routledge, London 2014.
- Bellová, Bianca: Román není árijec. Bianca Bellová nad románem Fyzika smutku. *Novinky.cz* [online]. 23. 8. 2019 [cit. 8. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/roman-neni-arijec-bianca-bellova-nad-romanem-fyzika-smutku-40294098>
- Burova, Ani: Češkijat kazus na 90te: Viewegh. *Literaturen vestnik* 13, 2003, č. 1, s. 5.
- Burova, Ani: Prekasvane i vazstanovjavane na tradicijata. Balgarskata literatura v prevod na češki (1989–2010). Sofie Fondacija „Sledvašta stranica“, 2011, s. 1–6. Dostupné z: <https://www.npage.org/uploads/6cb47ea22440c66903849d10299554e0ca9af7b0.pdf>
- Burova, Ani: Prevodna recepcija na češkata literatura v Balgarija sled 1989g.: procesi i konteksti. In: *Prevodat meždu konjunkturata i misijata* 8. Bulharská akademie věd, 2017. YouTube [online video]. [cit. 30. 07. 2022]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=g82WqFbyNTE&list=PLCZFyOYXs5eIVZ7Wyz7O4tZ3n9XNS4_b&index=8
- Even-Zohar, Itmar: The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today* 11, 1990, č. 1, s. 45–51.
- Foucault, Michel: Co je to autor? In: týž: *Diskurs, autor, genealogie*. Přeložil Petr Horák. Nakladatelství Svoboda, Praha 1994, s. 41–75.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London 1992.
- Lefevere, André (ed.): *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Routledge, London 2014.
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Apostrof, Praha 2012.
- Makarska, Renata: Translator Studies jako nové stěžejní téma translatologie. Přeložil Lukáš Motýčka. *Slovo a smysl* 17 (33), 2020, č. 1, s. 151–159.
- Marinetti, Christina: Cultural Approaches. In: Gambier, Yves – Doorslaer, Luc (eds.): *Handbook of Translation Studies*. Volume 2. John Benjamins Pub. Co., Amsterdam 2011, s. 26–30.
- Parks, Tim: The Dull New Global Novel. In: týž: *Where I'm Reading From*. New York Review Books, New York 2015, s. 25–28.
- Penčeva, Anželina: Balgarski prevodi na češka literatura – slavno minulo, sporno nastojaste i problematično badešte. In: táž: *Prevodat meždu konjunkturata i misijata* 8. Bulharská akademie věd, 2017. YouTube [online video]. [cit. 30. 7. 2022]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=g82WqFbyNTE&list=PLCZFyOYXs5eIVZ7Wyz7O4tZ3n9XNS4_b&index=8
- Penčeva, Anželina: Neposilnata lekota da preveždaš Milan Kundera. *Literaturen vestnik* 28, 2019, č. 13, s. 9.

- Penčeva, Anželina: *Ženi i knigi, knigi i ženi*. In: *Knigi zavinagi* [rozhlasový pořad]. Alma Mater Classic FM, 8. 3. 2022 [cit. 30. 7. 2022]. Dostupné z: <https://knigizavinagi.com/2022/03/08/zheni-i-knigi-knigi-i-zheni/>
- Pym, Anthony: The Translator as a Non-author and I Am Sorry About That. In: Buffagni, C. – Garzelli, B. – Zanotti, S. (eds.): *The Translator as Author Perspectives on Literary Translation*. Lit Verlag, Berlin 2011, s. 31–43.
- Radeva, Janica. Da poigraem na narodna topka. *Literaturen vestnik* 17, 2008, č. 2, s. 6.
- Rodel, Angela: Factotum and Fakir: The Translator of Bulgarian Literature to English. In: Harper, P. Mihaela – Kambourov, Dimitar (eds.): *Bulgarian Literature as World Literature*. Bloomsbury, London 2020, s. 199–209.
- Srbková, Ivana: Současná bulharská literatura v českém kontextu (1989–2012). *iLiteratura.cz* [online]. 20. 11. 2014 [cit. 17. 7. 2022]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/33949/soucasna-bulharska-literatura-vceskem-kontextu-19892012>
- Venuti, Lawrence: *The Scandals in Translation*. Routledge, London 1998.
- Venuti, Lawrence: Translation, Interpretation, Canon Formation. In: Lianeri, Alexandra – Zajko, Vanda (eds.): *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford University Press, Oxford 2008a, s. 27–51.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London 2008b.
- Walkowitz, Rebecca: *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia University Press, New York 2017.
- Weinberger, Eliot: Anonymous Sources: A Talk on Translators and Translation. In: Balderston, Daniel – Schwartz, E. Marcy (eds.): *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*. State University of New York Press, Albany 2000, s. 104–18.
- Zajac, Ondřej: Překlady bulharské krásné literatury do češtiny po roce 1989. *Plav: měsíčník pro světovou literaturu* 10, 2013, s. 48–53.

Překlady z anglicky psané literatury v posledních třiceti letech: kanonické transformace

- Blümllová, Dagmar: Anglistova lekce slavistiky jako inspirace a možnost perspektivy: Aloys Skoumal a slovenské překlady Joyceova *Odyseea*. In: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století: (stav – metodologie – mezinárodní souvislosti)*. Masarykova univerzita, Brno 2005, s. 29–37.
- Soudobá světová próza (SNKHLU, SNKLU, Odeon) © 2008–2022. *Databazeknih.cz* [online]. [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/edice/soudoba-svetova-proza-snkhl-snklu-odeon-604/strana-1>
- French, A.: Czech Literature Abroad. *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 86 [online]. 2014, č. 1, s. 93–98: [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1179/aulla.1996.007>

- Halada, Jan: *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006*. Libri, Praha 2007.
- Kondrysová, Eva – Seibertová, Lucie: Kondrysová, Eva. *iLiteratura.cz* [online]. 22. 10. 2017 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/38915/kondrysova-eva>
- Nagy, Ladislav: Ondaatje, Michael. Sebrané spisy Billyho Kida. *iLiteratura* [online]. 20. 5. 2003 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/10153/ondaatje-michael-sebrane-spisy-billyho-kida>
- Našinec, Jiří – Horáková, Jarmila: Našinec, Jiří. *iLiteratura.cz* [online]. 1. 3. 2020 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/42685/nasinec-jiri-eliade-se-pro-me-stal-vnitni-emigraci>
- Onufer, Petr – Pavlova, Olga: Takový klenot nesmím pokazit. Rozhovory o edicích. *Plav: měsíčník pro světovou literaturu* 9 [online]. 2022, č. 5 [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.svetovka.cz/2022/05/05–2022-rozhovor2/>
- Plachý, Petr F.: Úžasná Coetzeeho kniha. Ale zase ten překlad... *Mladá fronta Dnes* 13, 25. 6. 2002, č. 147, příl. Sport, s. C8.
- Staszek Zdeněk: Překlady, mandaly a byznys. *Host 7 dní online* [online]. 20. 9. 2017 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <http://www.h7o.cz/preklady-mandaly-byznys/>
- Vaněk, Jan: Cohen, Leonard. Hudba neznámého, posudek pro anticenu skřípec. *iLiteratura.cz* [online]. 7. 5. 2004 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/15759/cohen-leonard-hudba-neznameho-posudek-pro-anticenu-skripec>
- Webová prezentace edičních sbírek (soutěpy, dokumentace); Martinova webová stránka [online]. [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné na <http://ham-ham.wz.cz/edice/kk.htm> a <http://ham-ham.wz.cz/edice/sk.htm>

Americká literatura v Česku od roku 1989: autoři, autorky a témata rezonující v českém prostředí

- Anotace edice AAA. *Webové stránky nakladatelství Argo*. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: [https://argo.cz/knihy/?filter={„relations“:{„edition“:\[21\]}}&page=1&posts_per_page=12&order=year-DESC](https://argo.cz/knihy/?filter={„relations“:{„edition“:[21]}}&page=1&posts_per_page=12&order=year-DESC)
- About MacArthur Fellows Program. *MacArthur Foundation* [online]. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.macfound.org/programs/fellows/strategy>
- Arbeit, Marcel: Neznámí nejznámější američtí autoři. *Host* 20, 2004, č. 10, s. 64–71.
- Arbeit, Marcel – Vacca, Eva (eds.): *Bibliografie americké literatury v českých překladech: knihy, neperiodické publikace, periodika s nejvýše dvanácti čísly ročně, samizdatové a exilové časopisy a fanziny do roku 1997*, 1–3. Votobia, Olomouc 2000.
- Bloom, Harold: Dumbing down American readers. *Los Angeles Times* [online]. 24. 9. 2003 [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/
- Císař, Jaroslav et al.: *Zpráva o českém knižním trhu 2018/2019*. Svaz českých knihkupců a nakladatelů, Praha 2019.

- Císař, Jaroslav et al.: *Zpráva o českém knižním trhu 2019/2020*. Svaz českých knihkupců a nakladatelů, Praha 2020.
- Císař, Jaroslav et al.: *Zpráva o českém knižním trhu 2020/2021*. Svaz českých knihkupců a nakladatelů, Praha 2021.
- Dudková, Anežka: *Nakladatelství Omega na českém knižním trhu a jeho překladová produkce*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translatologie, Praha 2021. Vedoucí diplomové práce Zuzana Šťastná.
- Ediční plány. *Argo* [online]. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://argo.cz/edicni-plany/>
- Jindra, Miroslav: Několik osobních poznámek úvodem. In: Ulmanová, Hana: *Americká židovská literatura: sborník přednášek Hany Ulmanové z cyklu Vzdělávacího a kulturního centra Židovského muzea v Praze říjen 2001 až červen 2002*. Židovské muzeum v Praze, Praha 2002, s. 7–10.
- Onufer, Petr: *Obtížná balanc: ke kánonu anglofonních literatur v českém kontextu*. Karolinum, Praha 2018.
- Onufer, Petr – Pavlova, Olga: Takový klenot nesmím pokazit. Rozhovory o edicích. *Plav: měsíčník pro světovou literaturu* 9 [online]. 2022, č. 5 [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.svetovka.cz/2022/05/05–2022-rozhovor2/>
- Penguin Random House: *20 Bestsellers Published in the 1990s* [online]. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.penguinrandomhouse.com/the-read-down/20-bestsellers-published-in-the-1990s/>
- Přehled držitelů ceny Josefa Jungmanna. *Obec překladatelů* [online]. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.obecprekladatelu.cz/laureati-ceny-josefa-jungmanna-za-nejlenpsi-preklad-uplynuleho-roku.htm>
- Šmahelová, Radka: Úvodník. *Plav: měsíčník pro světovou literaturu* 1 [online]. 2005, č. 4 [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.svetovka.cz/2005/04/04–2005-kdyz-zitra-znamenavcera/>
- Whitman, Walt: Love Oak, with Moss. *The Walt Whitman Archive*. [online]. [cit. 30. 6. 2022]. Dostupné z: <https://whitmanarchive.org/manuscripts/liveoak.html>

Tschechische Bibliothek: německý pokus o rekonfiguraci českého literárního kánonu a jeho reflexe

- Anonymous: Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern. Biographie einer grossen Unbekannte. *kino-zeit.de* [online]. 17. 11. 2005 [cit. 15. 6. 2022] Dostupné z: <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/durch-diese-nacht-sehe-ich-keinen-einzigen-stern>
- Bartmann, Christoph: Rote Ziegelsteine, Milada Soucková erinnert sich an große Tage kleiner Leute. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 22. 7. 2011 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.faz.net/-gr4–2dpb>
- Bílek, Petr A. et al.: *Literatura a kánon*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Ústav české literatury a literární vědy, Praha 2007.

- Czechowska, Ilona: Biblioteka Polska – kanon literatury polskiej według Karla Dedeciusa. *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – tłumaczenie – recepcja / Karl Dedecius-Jahrbuch. Dedeciana – Übersetzung – Rezeption* 7, 2014, s. 121–135.
- Dąbrowski, Mieczysław: *Biblioteka Polska Karla Dedeciusa*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.
- Dedecius, Karl – Kaźmierczak, Błażej: „Nie interesowałem się poglądami politycznymi autorów...” Mówi prof. dr h.c. mult. Karl Dedecius, założyciel i wieloletni dyrektor Deutsches Polen-Institut w Darmstadt. Rozmawiał Błażej Kaźmierczak. *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – tłumaczenie – recepcja / Karl Dedecius-Jahrbuch. Dedeciana – Übersetzung – Rezeption* 7, 2014, s. 161–169.
- Demetz, Peter (ed.): *Fin de siècle: tschechische Novellen und Erzählungen*. DVA, Stuttgart 2004.
- Diesner Jürgen: Die Lustvolle Passion des Karl Dedecius: Sein polnischer Herbst. *Darmstädter Echo*, 18. 9. 1982.
- Drews, Peter – Dobiáš, Dalibor: Česká beletrie vede v Německu život spíše na okraji. Rozhovor s Peterem Drewsem. *Krajiny češtiny. Časopis učitelů u krajanských komunit a lektorů českého jazyka a literatury na zahraničních vzdělávacích institucích* 12, 2020, s. 50–53.
- Durych, Jaroslav: *Gottes Regenbogen*. Übersetzt von Jan Patočka, Frank Boldt. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999.
- Faktorová, Veronika: Od textu k dílu, od svědectví k příběhu. Korespondence obrozenských spisovatelů v rukou současných editorů. *Česká literatura* 66, 2018, č. 5, s. 708–733.
- Flaherty, Gloria: The German Library. *The German Quarterly* 59, 1986, č. 3, s. 449–452.
- Frydlová, Pavla: Dlouhá cesta k filmu o Boženě Němcové. *feminismus.cz* [online]. 16. 1. 2006 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.feminismus.cz/cz/clanky/nenechte-si-ujit-film-o-bozene-nemcove>
- Gruša, Jiří – Kořínková, Hana: Češi jsou takoví krasosmutníci. *Mladá fronta Dnes* 18, 2007, č. 122, 26. 5. 2007, příl. Kavárna, s. D6.
- Halbey, Jochen: Panopticum Polonicum oder Hoffnung der Besiegten. Eine subjektive Betrachtung der „Polnischen Bibliothek“ des Suhrkamp – Verlages. *Frankfurter Rundschau*, 28. 8. 1984, s. 9.
- Hartmann, Zdeněk: *Haškův „Švejk“ v němčině. Překlad, textová vícejazyčnost a recepce románu v českém a německém prostředí*. Praha 2009. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translatologie. Vedoucí diplomové práce Gabriela Veselá.
- Höhne, Steffen: Die Tschechische Bibliothek (Teil 1). *Bohemia* 42, 2001, Heft 2, s. 381–390.
- Höhne, Steffen: Die Tschechische Bibliothek (Teil 2). *Bohemia* 44, 2003, Heft 1, s. 172–182.
- Höhne, Steffen: Die Tschechische Bibliothek (Teil 3). *Bohemia* 47, 2006/2007, Heft 2, s. 391–402.
- Höhne, Steffen: Literarische Anthologien in den böhmischen Ländern. In: Heimböckel, Dieter – Höhne, Steffen – Weinberg, Manfred (eds.): *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur: Das Beispiel der Prager Moderne*. Vandenhoeck a Ruprecht Verlage, Böhlau 2022, s. 335–364.

- Holý, Jiří: Halbzeit für die „Tschechische Bibliothek“. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft (Wien)* 33, 2002, č. 2, s. 378–385.
- Holý, Jiří: Edice, jaká nemá obdoby. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 109, 11. 5. 2007, s. 18.
- Holý, Jiří: Mnoho povyku pro nic kolem Tschechische Bibliothek. K článku Aleše Knappa v Hostu 2/2008. *Host* 24, 2008a, č. 4, s. 90–91.
- Holý, Jiří: Zweite Halbzeit für die Tschechische Bibliothek. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft (Wien)* 39, 2008b, č. 2, s. 199–202.
- Horáčková, Alice: Prezentace na český způsob: zaplatili ji Němci. *Mladá fronta Dnes* 18, 2007, č. 197, 24. 8. 2007, s. B7.
- Horáčková, Alice: Magnesia ocenila Němci zaplacenou Českou knihovnu. *Mladá fronta Dnes* 19, 2008, č. 92, 18. 4. 2008, s. B4.
- Chojnowski, Przemysław: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens: Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Frank&Time Verlag, Berlin 2005.
- Chojnowski, Przemysław: Karl Dedecius – eine Retrospektive. *Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook – Komparatistisches Jahrbuch* 7, 2016, s. 311–318.
- Ingold, Felix Philipp: Richard Weiner: Kreuzungen des Lebens. *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 7. 2005, s. 37.
- Jamiołkowski, Michał: „Die unbekannte Schöne“. Ein Rückblick auf eine Lesereise mit Einblicken in die polnische Literatur. *Kwartalnik Neofilologiczny* 3, 2020, s. 465–474.
- Janáčková, Jaroslava: Hostina v posledním nedopsaném dopisu. Sebe prezentace spisovatelky. Božena Němcová. In: táž: *Božena Němcová: příběhy – situace – obrazy*. Academia, Praha 2007, s. 118–129.
- Kantůrková, Eva: Rozhovor přes bránu smrti: Jiří Gruša. *literarni.cz* [online]. 13. 8. 2018 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/rozhovor-pres-branu-smrti-jiri-grusa_11827.html#YrSjS3ZBw2w
- Kaplická Yakimova, Vera: *Literární kánon a překračování hranic: formování literárního kánonu v cizím prostředí*. Academia, Praha 2015.
- Knapp, Aleš: Mají za hranicemi zájem o českou literaturu? Problematický export našeho písemnictví. *Host* 8, 2007a, s. 35–38.
- Knapp, Aleš: České knihy v Německu. Úspěch? *Mladá fronta Dnes* 18, č. 159, 11. 7. 2007b, s. B6.
- Knapp, Aleš: Chvalo zpěvy i kritika. Česká knižnice v Německu – ohlasy na jeden velkolepý projekt. *Host* 24, 2008, č. 2, s. 38–40.
- Králíková, Andrea: *Autorské tváře v knižních zrcadlech: obrazy autorů současné české literatury v perspektivě kulturního transferu*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2015.
- Krzemiński, Adam: Grenzgänger. Übersetzt von Silke Lent. *Polityka* 21 [online]. 20. 5. 2009 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/294798,1,grenzgnger.read>
- [kul]: Literu za přínos české literatuře získají Němci. *Hospodářské noviny* 52, 2008, č. 77, 18. 4. 2008, s. 11.

- Lauer, Reinhard: Mit Gegendenkerstirn. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 29. 9. 2005 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/mit-gegenendenkerstirn-1259806.html>
- Lukavec, Jan: Od Rukopisů k Rudišovi. Hledání cest české literatury 20. století k německému čtenáři. *czechlit.cz* [online]. 3. 3. 2022 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z <https://www.czechlit.cz/feature/od-rukopisu-k-rudisovi-hledani-cest-ceske-literatury-20-stoleti-k-nemeckemu-ctenari-2-dil/>.
- Mácha, Karel Hynek – Drubek-Meyer, Natascha, ed.: *Die Liebe ging mit mir. Prosa, Poesie, Tagebücher*. Übersetzt von Christof J. Gröbl, Jaromír Konečný, Eckhard Thiele, Ladislav Drubek, Natascha Drubek-Meyer, Otto F. Babler. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 2000.
- Maidl, Václav: Vídeň českýma očima (Christy Rothmeierové Die entzauberte Idylle). *Souvislosti* 1 [online]. 2005 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <http://souvislosti.cz/clanek.php?id=269>
- Maidl, Václav – Strebel, Volker: Die Rezeption der tschechischen Literatur in der deutschsprachigen Welt, In: Schwarz, F. Wolfgang – Ohme, Andreas – Jirousek, Jan (eds.): *Zugänge zur Literatur – und kulturwissenschaftlichen Bohemistik, Teilband 2*. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2017, s. 337–364.
- Mandys, Pavel: Naše knihy za cizí peníze. Češi nepropagují svou kulturu. *Týden* 14, 2007, č. 36, 3. 9. 2007, s. 80.
- Markiewicz, Henryk: O literárních kánonech. Přeložil Libor Martinek. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné* 3, 2007, s. 63–73.
- Mrštík, Vilém: *Moje sny Pia Desideria. Epištoly, úvahy, essaye, studie, články, kritiky, polemiky i s pamflety* 2. Nakladatelské družstvo Máje, Praha, 1903.
- Müller, Richard: Literární kánon: modely (dis)kontinuity. *Česká literatura* 55, 2007, č. 2, 167–183.
- Natelberg, Heidi: Das Volk erlösen, Polens nationale Einheit stiften. Eine Anthologie mit Werken von Adam Mickiewicz bis Cyprian Norwid. *literaturkritik.de* [online]. Listopad 2000 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://literaturkritik.de/id/3021>
- Němcová, Božena: *Mich zwingt nichts als die Liebe: Briefe*. Übersetzt von Kristina Kallert. Deutsche Verlags-Anstalt, München 2006.
- Neubert, Reiner: Die Tschechische Bibliothek in 33 Bänden ist vollendet. *Germanoslavica* 19, 2008, č. 1, s. 114–117.
- Novák, Arne: Z literatury překladové. K chystané reorganizaci Anglické knihovny. *Naše doba* 9, 1901–1902, s. 546–550.
- Peňás, Jiří: Český fenomén v cizích rukou. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 12, s. 11.
- Plath, Jörg: Vom Traum einer Literatur Europas. Sprache als Schlüssel zur Verständigung. *Magazin Bosch*, 2007, 1/02, s. 32–35.
- Polaschek, Bronwyn: *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*. Palgrave MacMillan, New York 2013.
- Příbil, Marek: Bibliografie překladů Máchových děl. In: Tureček, Dalibor – Faktorová, Veronika: *KHM 1810–2010: Dvě století české kultury s Máchou: katalog k výstavě v Letohrád-*

- ku Hvězda 29. června – 31. října 2010. Památník národního písemnictví, Praha 2010, s. 128–132.
- Riese, Hans-Peter: Der Tod auf dem Tanzboden. Peter Demetz (Hrsg.), Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen/ tschechische Novellen und Erzählungen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 11. 5. 2005 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: https://fazarchiv.faz.net/fazportal/document?uid=FAZ__FD12005051179975
- Rippl, Gabriele – Winko, Simone (eds.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. J. B. Metzler, Stuttgart 2013.
- Servant, Catherine: Mezi Francií a Čechy (Především k pozornosti věnované české literatuře do roku 1918). In: Merhaut, Luboš (ed.): *Světová literárněvědná bohemistika I. Historie a současný stav. Materiály z 1. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 1996, s. 51–62.
- Schahadat, Schamma: Ein Ort mitten im Weltall. Rundblick, Tendenzen, Porträts – Karl Dedecius hat sein großes „Panorama der polnischen Literatur“ abgeschlossen. *Süddeutsche Zeitung* [online]. 28. 12. 2000 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: https://www.buecher.de/shop/buecher/poesie-2-bde-panorama-der-polschen-literatur-des-20-jahrhunderts-5-abt-in-7-bdn-12/dedecius-karl/products_products/detail/prod_id/24163133/
- Schanze, Helmut: *Erfindung der Romantik*. J. B. Metzler, Stuttgart 2018.
- Součková, Milada: *Der unbekannte Mensch: Roman*. Übersetzt von Reinhard Fischer. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999.
- Stolzmann, Uwe: Nationale Ikone. *Deutschlandfunkkultur* [online]. 30. 11. 2006 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/nationale-ikone-100.html>
- Strebel, Volker: Melde gehorsamst, daß wir in der Donau fallen. Jaroslav Hašek: Der Urschwejk und andere Geschichten aus dem alten Europa und dem neuen Rußland. *Berliner LeseZeichen* 9 [online]. 1999 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: https://berlingeschichte.de/lesezei/blz99_09/text08.htm
- Strebel, Volker: Ein Bündel nicht geschriebener Erzählungen. Ein böhmischer Erzähler voll rabenschwarzer Zuversicht: Richard Weiner betritt die europäische Bühne. *literaturkritik.de* [online]. 2. 11. 2005 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://literaturkritik.de/id/8762>
- Strebel, Volker: Texte über Böhmens Schicksal. Dritter Band zur tschechischen Lyrik widmet sich auch unbekannten Schriftstellern. Höhlen tief im Wörterbuch. Tschechische Lyrik der letzten Jahrzehnte. *Prager Zeitung* 15, č. 51/52, 21. 12. 2006, příl. Literatur, s. 27.
- Strebel, Volker: Keine Idylle. Nirgends. Božena Němcová, Mich zwingt nichts als die Liebe. Briefe. *literaturkritik.de* [online]. 28. 6. 2007 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://literaturkritik.de/id/10900>
- Światłowska, Irena: Die einende Macht der Dichtung. Zu den deutschen-polnischen Beziehungen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Papiór, Jan – Rowińska-Januszewska, Barbara (eds.): *Polnisch-Deutsche Wechselbeziehungen im zweiten Millennium, Teil 1. Zur*

- deutschen-polnischen Kommunikation in der Geschichte*. Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2001, s. 262–297.
- Šalda, F. X.: *O umění*. Československý spisovatel, Praha 1955.
- Šrámková, Barbora: Česká knihovna, edice české literatury v Německu. *iLiteratura.cz* [online]. 31. 5. 2003a [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/12697/ceska-knihovna-edice-ceske-literatury-v-nemecku-2003>
- Šrámková, Barbora: Smetana – Dvořák – Janáček. Dopisy skladatelů. *iLiteratura.cz* [online]. 4. 10. 2003b [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/14337/smetana-dvorak-janacek-dopisy-skladatelu>
- Šrámková, Barbora: Česká knihovna, edice české literatury v Německu II. *iLiteratura.cz* [online]. 3. 3. 2005 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/17133/ceska-knihovna-edice-ceske-literatury-v-nemecku-ii-2005>
- Thiele, Eckhard – Müller, Katrin: Tschechische Bibliothek in 33 Bänden, Interview mit Eckhard Thiele. *Radio Prague International* [online]. 2. 12. 2004 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://deutsch.radio.cz/tschechische-bibliothek-33-baenden-8093436>
- Thiele, Eckhard – Kaprálová, Dora: Přeložit báseň? To je náhoda... Rozhovor s německým bohemistou Eckhardem Thielem. *Host* 23, 2007, č. 8, s. 30–34.
- Thiele, Eckhard – Plaga, Corinne: Tschechische Bibliothek: Ein Fundament für die Rezeption der tschechischen Literatur. *Radio Prague International* [online]. 16. 9. 2007 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://deutsch.radio.cz/tschechische-bibliothek-ein-fundament-fuer-die-rezeption-der-tschechischen-8604126>
- Thirouin, Marie-Odile: Mladý Pavel Eisner a jeho korespondence s Rudolfem Pannwitzem. In: Dudková, Veronika – Kaiserová, Kristina – Petrbock, Václav (eds.): *Na rozhraní kultur – Případ Paul / Pavel Eisner*. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2009, s. 111–122.
- Tomáš, Filip: Adieu Múzy – nová antologie poetismu. *Česká literatura* 53, 2005, č. 4, s. 596–597.
- Tomáš, Filip: Tschechische Bibliothek a Česká knižnice – interfejs české literatury v německém prostředí. In: Mende, Rainer – Martínek, František – Sikora, Tomasz (eds.): *Literatur, Sprache, Kultur und Fremde. Beiträge zur V. Internationale Westslawistischen Studentenkonferenz interFaces in Leipzig*. Olms Verlag, Hildesheim 2007, s. 149–154..
- Vandenrath, Sonja: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Transcript Verlag, Bielefeld 2006.
- Wágnerová, Alena: Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen tschechische Novellen und Erzählungen. *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 11. 2004, s. 45.
- Witko, Simone: Kánon, literární. In: Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon theorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 371.
- Wöll, Alexander: Richard Weiner v Tschechische Bibliothek. *Česká literatura* 55, 2007, č. 6, s. 894–901.
- Zajas, Paweł: *Verlagspraxis und Kulturpolitik: Beiträge zur Soziologie des Literatursystems*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019.

- Zajas, Paweł: „Polnische Bibliothek” Karla Dedeciusa. Literatura między polityką kulturalną a praktyką wydawniczą. *Teksty Drugie* 6, 2020a, s. 321–341.
- Zajas, Paweł: Polnische Bibliothek: Völkerverständigung und Kulturpolitik in der Verlagspraxis. *Zeitschrift für Slawistik* 65, 2020b, č. 1, s. 60–74.
- Zimmermann, Hans-Dieter: Franz Kafka liest Božena Němcová. In: Němcová, Božena: *Mich zwingt nichts als die Liebe: Briefe*. Deutsche Verlags-Anstalt, München 2006, s. 5–8.
- Zimmermann, Hans-Dieter: Zwischen Vorbild und Klischee: die Rezeption des braven Soldaten Schwejk. *Sudetenland* 59, 2017, č. 3, s. 293–297.
- Zimmermann, Hans-Dieter – Hanisch, Klaus: Ein unglaublicher Eklat. Interview mit Hans-Dieter Zimmermann. *Prager Zeitung* [online]. 16. 9. 2018 [cit. 15. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.pragerzeitung.cz/ein-unglaublicher-eklat/>

Transfer orálnosti ve frankofonních literaturách

- Ben Jelloun, Tahar: *Posvátná noc*. Přeložili Anna a Erik Lukavští. Dauphin, Praha 2007.
- Bernabé, Jean – Chamoiseau, Patrick – Confiant, Raphaël: *L'éloge de la créolité*. Gallimard, Paris 1989.
- Clavaron, Yves: *Poétique du roman postcolonial*. Publications de l'université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2011.
- Combe, Dominique: *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Derrida, Jacques: *Le monolinguisme de l'autre*. Galilée, Paris 1996.
- Devésa, Jean-Michel: *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte des rives magiques du Kongo*. L'Harmattan, Paris 1996.
- Djebar, Assia: *L'amour, la fantasia*. Albin Michel, Paris 1995.
- Dumas, Pierre Raymond: Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville. *Conjonction*, 1984, č. 161/162, s. 159–164.
- Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*. Éditions du Seuil, Paris 1971.
- Gauvin, Lise: *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal, Montréal 2000.
- Gauvin, Lise: *La fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*. Éditions du Seuil, Paris 2004.
- Glissant, Édouard: *Introduction à une poétique du Divers*. Gallimard, Paris 1996.
- Chamoiseau, Patrick: *Solibo Ohromný*. Přeložila Růžena Ostrá. Atlantis, Brno 1993.
- Chamoiseau, Patrick: *Écrire en pays dominé*. Gallimard, Paris 1997.
- Chamoiseau, Patrick: *Otok stařec a obří pes*. Přeložila Milena Fučíková. Symposium, Praha 2005.
- Chamoiseau, Patrick: *Byl jednou jeden zážrak*. Přeložila Milena Fučíková. Baobab, Praha 2017.
- Chamoiseau, Patrick: *Oraliture*. [Online kurz]. University of Geneva. [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.coursera.org/lecture/litterature-mondiale/patrick-chamoiseau-l-oraliture-qj3EH>

- Janišová, Míla: Frankofonní maghrebská literatura vydaná v češtině a slovenštině. *Plav: měsíčník pro světovou literaturu* [online]. 2021, č. 6 [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z : <https://www.svetovka.cz/2021/07/06–2021-biblio/>
- Joubert, Jean-Louis et al.: *Les littératures francophones depuis 1945*. Bordas, Paris 1986.
- Klinkenberg, Jean-Marie: Insécurité linguistique et production littéraire: le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones. In: Michel Francard et al. (eds.): *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*. Institut de linguistique (Belgium), Louvain-la-Neuve 1993, s. 71–81.
- Komers, Petr: *Oralita jako zdroj inspirace pro frankofonní literaturu černé Afriky a Antil*. Praha 2007. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav románských studií. Vedoucí disertační práce Aleš Pohorský.
- Kourouma, Ahmadou: *Alláh není povinen*. Přeložil Petr Komers. Mladá Fronta, Praha 2003.
- Kourouma, Ahmadou: *Až bude volit divá zvěř*. Přeložila Jana Karfíková. Dauphin, Praha 2005.
- Kyloušek, Petr et al.: *My oni já. Hledání identity v kanadské literatuře a filmu*. Host, Brno 2009.
- Kyloušek, Petr: *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*. Host, Brno 2005.
- Kyloušek, Petr: L'oralité dans la littérature canadienne-française et québécoise. In: *Verbum Analecta Neolatina VIII*, č. 1, Akadémiai Kiadó, Budapest 2006, s. 89–99.
- Kyloušek, Petr: La présence de la littérature canadienne française et québécoise en milieu tchèque. In: Katalin Kürtösi (ed.): *Canada in Eight Tongues / Le Canada en huit langues*. Masarykova univerzita, Brno 2012.
- Laâbi, Abdellatif: *La brûlure des interrogations*. L'Harmattan, Paris 1985.
- Laroche, Maxmilien: *La double scène de la représentation: oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Université Laval, Grelca, Québec 1991.
- Mabanckou, Alain: *Prasklej Sklenička*. Přeložil Tomáš Havel. Dauphin, Praha 2015.
- Mabanckou, Alain: *Paměti dikobraza*. Přeložil Tomáš Havel. Dauphin, Praha 2018.
- Magnier, Bernard: *Panorama des littératures francophones d'Afrique*. Institut français, Paris 2012.
- Memmi, Albert: *Portrait du colonisé*. Payot, Paris 1973.
- Ndiaye, Christiane: *Introduction aux littératures francophones*. Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2004.
- Ouellette, Fernand: La lutte des langues et la dualité du langage. *Liberté VI*, 1964, č. 2, s. 87–113.
- Sabbah, Laurent: *Écrivains français d'outre-mer*. Louis-Jean, Paris 1997.
- Sartre, Jean-Paul: Orphée noir. In: Senghor, Léopold Sédar: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. PUF, Paris 1992, s. IX–XLIV.
- Šarše, Vojtěch: La (dis)simulation des langues d'origine africaine. In: Veronika Černíková et al. (eds.): *Simulatio et dissimulatio. De la simulation et de la dissimulation dans la littérature. Echo des études romanes XIII*, č. 2, České Budějovice 2017, s. 315–324.
- Vurm, Petr: *Verre Cassé d'Alain Mabanckou à la recherche d'un lecteur (modèle). Études romanes de Brno 40*, 2019, č. 2, s. 159–167.
- Vurm, Petr: *Des rives des autres*. Masaryk University Press, Brno 2021.
- Yacine, Kateb: *Comme un boxeur. Entretiens 1958–1989*. Éditions du Seuil, Paris 1994.

Literární a kulturní periodika jako jeden z vektorů recepce zahraničních literatur: tvorba francouzských surrealistů v revui *Analogon* po roce 1990

- Anketa o světové literatuře, zvláštní příloha časopisu *Světová literatura* 3, 1958.
- Bounoure, Vincent: Vitáme československé přátele. *Analogon*, 1991, č. 5, s. 62.
- Courtot, Claude: L'être ou le paraître surréaliste. *Organon* 8, 2013, č. 22, s. 13–21.
- Dokoupil, Bohuslav et al.: *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů*. Host/Votobia, Brno/Olomouc 2002.
- Dryje, František: André Breton a jeho Nadjá. *Analogon*, 2004, č. 40, s. 101–103.
- Dryje, František – Ivo Purš: Revue *Analogon* představuje kontinuitu otevřeného myšlení. *Hospodářské noviny*, příloha *Na víkend* [online]. 12. 3. 1999 [cit. 4. 8. 2022]. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-826632-revue-analogon-predstavuje-kontinuitu-otevreneho-mysleni>
- Effenberger, Vratislav – Marenčin, Albert: Z korespondence V. Effenbergera a A. Marenčina. In: *Analogon*, 2004, č. 41/42, s. 24–28.
- Hrala, Milan a kol.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Nakladatelství Karolinum, Praha 2002.
- Jamek, Václav: Být po Kafkovi prorokem. In: Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*. Mladá fronta, Praha 2000, s. 203–223.
- Létang, Jean-Sébastien: Surrealism is not dead!. *Radio Prague International* [online]. 2. 16. 2012 [cit. 14. 7. 2022]. Dostupné z: <https://francais.radio.cz/surrealism-not-dead-8556587>
- Massoni, Marie-Dominique: Ohnivá ruka. *Analogon*, 2004, č. 40, s. 100–101.
- Merhaut, Luboš: Moderní revue. In: Opelík, Jiří a kol.: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 3/I M-O*. Nakladatelství Academia, Praha 2000, s. 301–309.
- Naňková, Michaela: *Les traductions de la prose française dans la revue Světová literatura entre 1956–1970*. Brno 2006. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí diplomové práce Petr Kyloušek.
- Nezval, Vítězslav: [Úvod k časopisu *Zvěrokruh*]. In: Srp, Karel (ed.): *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bulletin surrealismu. Surrealismus*. Torst, Praha 2004a, s. 9.
- Nezval, Vítězslav: Kongres je skončen. In: Srp, Karel (ed.): *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bulletin surrealismu. Surrealismus*. Torst, Praha 2004b, s. 159–160.
- Paulhan, Claire: L'invention des signes. *Genesis* 37, 2013, s. 137–140.
- Pravdová, Anna – Schmitt, Bertrand: Filosofické putování Vysoké hry I. *Analogon*, 2003, č. 37, s. 60–71.
- Přibáň, Michal a kol.: *Česká literární nakladatelství 1949–1989*. Academia, Praha 2014.
- Schuster, Jean: Le Quatrième chant. *Le Monde* [online]. 4. 10. 1969, č. 7690 [cit. 14. 7. 2022]. Dostupné z: https://lemonde.fr/archives/article/1969/10/04/le-quatrieme-chant_2416345_1819218.html
- Srp, Karel (ed.): *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bulletin surrealismu. Surrealismus*. Torst, Praha 2004a.

- Srp, Karel: Rozkoše otevřených her (doslov). In: Srp, Karel (ed.): *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bulletin surrealismu. Surrealismus*. Torst, Praha 2004b, s. 205–213.
- Šerý, Ladislav: Nadja. *Analogue*, 2004, č. 40, s. 99.
- Šmejkal, František: *Šíma*. Odeon, Praha 1988.
- Teige, Karel: ReD. In: Vlačín, Štěpán a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Svoboda, Praha 1972, s. 510–512.
- Zach, Aleš: Edice družiny Moderní revue. In: Urban, Otto M. – Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue (1894–1925)*. Torst, Praha 1995, s. 222–245.

Role paratextu

- Barthes, Roland: Smrt autora. Přeložil Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75–77.
- Beauvoir, Simone de: *Velice lehká smrt*. Přeložila Eva Pilařová. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Beauvoir, Simone: *Druhé pohlaví*. Přeložil Josef Kostyhrýz, Hana Uhlířová. Orbis, Praha 1966.
- Cortázar, Julio: *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Vladimír Medek. Dokořán, Praha 2019.
- Eliot, T. S.: *Pustá země*. Přeložila Jiřina Hauková, Jindřich Chalupecký. B. Stýblo, Praha 1947.
- Felix, Jozef: Jean-Paul Sartre, myslitel a spisovatel. In: Sartre, Jean Paul: *Zed'*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 7–26.
- Felix, Jozef: K Sartrovu románu „Nevolnost“. In: Sartre, Jean Paul: *Nevolnost*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 227–230.
- Foucault, Michel: Co je to autor? In: týž: *Diskurs, autor, genealogie*. Přeložil Petr Horák. Nakladatelství Svoboda, Praha 1994, s. 41–75.
- Genette, Gérard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman a Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, Lincoln & London 1997a.
- Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge 1997b.
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložil Tomáš Kulka a kol. Academia, Praha 2007.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Marbot*. Přeložila Anita Pelánová. Paseka, Praha a Litomyšl 2002.
- Huxley, Aldous: *Konec civilizace*. Přeložil Josef Kostohryz, Stanislav Berounský. Horizont, Praha 1970.
- Chutniková, Sylwia: *Potvory*. Přeložila Michala Benešová. Argo, Praha 2013.
- Chutnik, Sylwia: *Kapesní atlas žen*. Přeložila Martina Bořilová, Barbora Gregorová, Jan Jeništa, Lucie Zakopalová. Fra, Praha 2014.
- Kafka, Franz: *Proměna*. Přeložil Vladimír Kafka. B4U Publishing, Brno 2007.
- Kesey, Ken: *Vyhoďme ho z kola ven*. Přeložil Jaroslav Kořán. Odeon, Praha 1988.
- Kesey, Ken: *Prelet nad kukučím hnízdom*. Přeložil Karol Dlouhý. Bratislava 2019.
- Kirk, Connie Ann: *J. K. Rowling: a biography*. Greenwood Press, Westport, Conn. 2003.

- Králíková, Andrea: *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2015.
- Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993.
- Kundera, Milan: *Žert*. Atlantis, Brno 1996.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Atlantis, Brno 2000.
- Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*. Akropolis, Praha 2006.
- Kundera, Milan: *Život je jinde*. Atlantis, Brno 2016.
- Lustig, Arnošt: *Children of the Holocaust*. Translated by Jeanne Nemcova, George Theiner. Northwestern University Press, 1995.
- Lustig, Arnošt: *Démanty noci*. Mladá fronta, Praha 2011.
- Müllerová, Lenka: Dedikace a její role v paratextové komunikaci. *Slavica litteraria* 12, 2009, č. 1, s. 67–76.
- Müllerová, Lenka: Knižní paratextová strategie českých překladů Raymonda Queneaua. *Acta Facultae filozofické Západočeské univerzity v Plzni* 2, 2010a, č. 2, s. 59–70.
- Müllerová, Lenka: Paratexty a česká literatura. In: Fedrová, Stanislava (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: jiná česká literatura (?)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR & Akropolis, Praha 2010b, s. 463–473.
- Müllerová, Lenka: *Paratexty a česká nakladatelství (knižní strategie v 90. letech 20. století)*. Litterae, Kostelec nad Orlicí 2010c.
- Müllerová, Lenka: Autorské knižní paratexty (nad edičními počiny Josefa Škvoreckého z 90. let dvacátého století). *Bohemica litteraria* 15, 2012, č. 2, s. 97–116.
- Müllerová, Lenka: Paratexty a jejich role v knižním světě. *Čtenář* 65, 2013, č. 9, s. 303–306.
- Musil, Josef: Vilém Shakespeare a jeho dílo. *Česká revue: Měsíčník národní strany svobodomyšlné věnovaný veřejným otázkám* 9, 1916, s. 391–402.
- Němec, Jan: *Možnosti milostného románu*. Host, Brno 2019.
- Paglia, Camille: *Svobodné ženy, svobodní muži: Eseje o pohlaví, genderu a feminizmu*. Přeložil Ladislav Nagy. Argo, Praha 2019.
- Palahniuk, Chuck: *Prokletí*. Přeložil Richard Podaný. Odeon, Praha 2012.
- Pistorius, Vladimír: *Jak se dělá kniha: Příručka pro nakladatele*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2011.
- Richterová, Sylvie: *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997.
- Seifert, Jaroslav: *Na vlnách TSF*. Nakladatelství Václava Petra, Praha 1925.
- Seifert, Jaroslav: *Čas plný písní*. Odeon, Praha 1990.
- Seifert, Jaroslav: *On the Waves of TSF*. Translated by Dana Loewy. Akropolis, Praha 2011.
- Shakespeare, William: *Bouře*. Přeložil Martin Hilský. Atlantis, Brno 2007.
- Sorokin, Vladimír: *Den opřičníka*. Přeložil Libor Dvořák. Pistorius & Olšanská, Příbram 2009.
- Šimeček, Zdeněk – Trávníček, Jiří: *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu v českých zemích*. Academia, Praha 2014.
- Trávníček, Jiří: *Čteme? Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke knize (2007)*. Host, Brno 2008.

- Trávniček, Jiří: *Čtenáři a internauti: Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke čtení (2010)*. Host, Brno 2011.
- Trávniček, Jiří: *Překnížkováno: Co čteme a kupujeme (2013)*. Host, Brno 2014.
- Ulrychová, Libuše: *Obsahy z děl světové literatury*. Pavel Dolejší, Humpolec 2008.
- Wimsatt, William K. jr. – Beardsley, Monroe C.: Intencionální klam. Přeložil Petr Onufer. In: Onufer, Petr (ed.): *Před potopou: Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Revolver Revue a Triáda, Praha 2010, s. 109–125.
- Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. Verso, London & New York 2002.

Zahraniční filmové interpretace povídky Milana Kundery „Falešný autostop“

- Backstage with Esquire 81, 1974, č. 4 (485), s. 43.
- Baluch, Jacek: Polska bibliografia Milana Kundery. In: Illg, Jerzy (ed.): *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.* Polonia Book Fund Ltd, London 1988.
- Bláha, Zdeněk: Od pátku do pátku. *Rudé právo* 43, č. 219, 10. 8. 1963, s. 3.
- Brand, Glen: *Milan Kundera. An Annotated Bibliography*. Garland Publishing, New York – London 1988.
- Bresson, Robert – Bresson, Mylène (ed.): *Bresson o Bressonovi: rozhovory (1943–1983)*. Přeložil David Čeněk. Casablanca, Praha 2016.
- Český hraný film IV, 1961–1970. *Czech Feature Film IV, 1961–1970*. Národní filmový archiv, Praha 2004.
- Havelka, Jiří: Čs. *Filmové hospodářství 1966–1970*. Československý filmový ústav, Praha 1976.
- Hrabal, Bohumil: *Ostře sledované vlaky. Jevištní novela ve dvou částech*. Scénář a dialogy Saša Lichý. DILIA, Praha 1966.
- Kubíček, Jaromír: Knižní dílo Milana Kundery a jeho překlady. In: Kubíček, Tomáš – Scarpetta, Guy – Enthoven, Jean-Paul – Kubíček, Jaromír: *Dílo Milana Kundery v překladech = Œuvre de Milan Kundera et sa traduction*. Moravská zemská knihovna, Brno 2019, s. 61–66.
- Kubíček, Tomáš: Planeta zkušenosti. In: Kubíček, Tomáš – Scarpetta, Guy – Enthoven, Jean-Paul – Kubíček, Jaromír: *Dílo Milana Kundery v překladech = Œuvre de Milan Kundera et sa traduction*. Moravská zemská knihovna, Brno 2019, s. 27–33.
- Kubíček, Tomáš – Scarpetta, Guy – Enthoven, Jean-Paul – Kubíček, Jaromír: *Dílo Milana Kundery v překladech = Œuvre de Milan Kundera et sa traduction*. Moravská zemská knihovna, Brno 2019.
- Kundera, Milan: *Monology. Kniha o lásce*. Československý spisovatel, Praha 1957.
- Kundera, Milan: Já truchlivý bůh. *Plamen* 2, 1960, č. 7, s. 78–87.
- Kundera, Milan: Sestřičko mých sestřiček. *Plamen* 4, 1962, č. 12, s. 50–59.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Československý spisovatel, Praha 1963.

- Kundera, Milan: *Monology*. Československý spisovatel, Praha 1964a.
- Kundera, Milan: Zlaté jablko věčné touhy. *Literární noviny* 13, 1964b, č. 17, s. 6–7.
- Kundera, Milan: *Druhý sešit směšných lásek*. Československý spisovatel, Praha 1965a.
- Kundera, Milan: Falešný autostop. *Host do domu* [12], 1965b, č. 5, s. 55–66.
- Kundera, Milan: *Druhý sešit směšných lásek*. Československý spisovatel, Praha 1966a [2. vydání, dotisk 2. vydání].
- Kundera, Milan: Falszywy autostop. Przetłumaczyła Emilia Witwicka. *Ty i Ja* 1966b, č. 6, s. 13–17.
- Kundera, Milan: Ať ustoupí staří mrtvím mladým mrtvým. *Host do domu* [14], 1967a, č. 6, s. 14–27.
- Kundera, Milan: Falscher Autostop. Übersetzt von Paul Kruntorad. In: Künzel, Franz Peter – Vápeník, Rudolf (eds.): *Meine Freundin Julča. Die Tschechoslowakei in Erzählungen ihrer besten zeitgenössischen Autoren. Band I: Tschechische Erzählungen*. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel 1967b, s. 207–225.
- Kundera, Milan: *Nevetséges szerelmek*. Fordította Margit Zádor. Európa – Tatran, Budapest – Bratislava 1967c.
- Kundera, Milan: *Smiešne lásky*. Preložil Slavo Marušiak. Smena, Bratislava 1967d.
- Kundera, Milan: *Śmieszne miłości. Anegdoty melancholijne*. Przetłumaczyła Emilia Witwicka. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1967e.
- Kundera, Milan: *Třetí sešit směšných lásek*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- Kundera, Milan: A Game of Make-Believe. In: Theiner, George (ed.): *New Writing in Czechoslovakia*. Penguin Books, Harmondsworth – Baltimore – Ringwood 1969.
- Kundera, Milan: *Risibles amours*. Traduit par François Kérel. Gallimard, Paris 1970a.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Československý spisovatel, Praha 1970b.
- Kundera, Milan: *Śmieszne miłości. Anegdoty melancholijne*. Przetłumaczyła Emilia Witwicka. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1971.
- Kundera, Milan: *Amori ridicoli. Racconti*. Traduzione di Serena Vitale. Arnoldo Mondadori Editore, [Segrate] 1973.
- Kundera Milan: Edward and God. A Story. Translated by Suzanne Rappaport. *The American Poetry Review* 3, 1974a, č. 2, s. 5–11.
- Kundera, Milan: *Laughable Loves*. Translated by Suzanne Rappaport. Alfred A. Knopf, New York 1974b.
- Kundera, Milan: *Smešne ljubezni*. Prevedli Dušan Baran, Aleš Jesenik. Založba Obzorja, Maribor 1974c.
- Kundera Milan: The Hitchhiking Game. Everybody plays and nobody wins. Let the Old Dead Make Room for the Young Dead. The Golden Apple of Eternal Desire. Translated by Suzanne Rappaport. *Esquire* 81, 1974d, č. 4 (485), s. 86–97, 184–194.
- Kundera, Milan: *Laughable Loves*. Translated by Suzanne Rappaport. Penguin Books Inc, New York – Baltimor – Markham 1975.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Sixty-Eight Publishers Corporation, Toronto 1981.
- Kundera, Milan: *Risibles amours*. Traduit par François Kérel. Gallimard, Paris 1984.

- Kundera, Milan: *Das Buch der lächerlichen Liebe*. Übersetzt von Susanna Roth. Carl Hanser Verlag, München – Wien 1986.
- Kundera, Milan: *Smiješne ljubavi*. Preveo Nikola Kršić. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1987.
- Kundera, Milan: *Das Buch der lächerlichen Liebe*. Übersetzt von Susanna Roth. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990.
- Kundera, Milan: *Laughable Loves*. Translated by Suzanne Rappaport. Faber and Faber, London – Boston 1991a.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Atlantis, Brno 1991b.
- Kundera, Milan: *.Ishqhā-yi khandah ,dār*. [Mutarjim] Furūgh Pūryāvārī. Rawshangarān, Teheran 1371 [1992].
- Kundera, Milan: *Risibles amours*. Traduit par François Kérel. © Éditions Gallimard, 1986, pour la traduction française revue par l'auteur. Gallimard, Paris 1993.
- Kundera, Milan: *Nevetséges szerelmek*. Fordította Margit Zádor. Európa Könyvkiadó, Budapest 1995.
- Kundera, Milan: *Laughable Loves*. Translated by Suzanne Rappaport. Faber and Faber, London – Boston 1999.
- Kundera, Milan: *Risíveis Amores*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Companhia das Letras, São Paulo 2001.
- Kundera, Milan: *Śmieszne miłości*. Przetłumaczyła Emilia Witwicka. Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Atlantis, Brno 2015 [5. vydání, 6. dotisk (2020)].
- Kundera, Milan: *Amori ridicoli*. Traduzione di Giuseppe Dierna [Antonio Barbato]. Adelphi Edizioni, Milano 2018.
- Kundera, Milan – Kachlík, Antonín: *Já truchlivý Bůh. Melancholická anekdota. Literární scénář*. Filmové studio Barrandov, Praha 1968.
- Künzel, Franz Peter – Vápeník, Rudolf (eds.): *Meine Freundin Julča. Die Tschechoslowakei in Erzählungen ihrer besten zeitgenössischen Autoren. Band I: Tschechische Erzählungen*. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel 1967.
- Morace, Robert A.: The Hitchhiking Game (Falešný autostop) by Milan Kundera, 1965. In: Watson, Noelle (ed.): *Reference Guide to Short Fiction*. St. James Press, Detroit – London – Washington 1994, s. 736–737.
- Nobody's Pussycat. *Esquire* 81, 1974, č. 4 (485), s. 187.
- Ricard, François: Posfácio. O livro de contos do colecionador. In: Kundera, Milan: *Risíveis Amores*. Companhia das Letras, São Paulo 2001, s. 237–259.
- Ricard, François: Biographie de l'œuvre. In: Kundera, Milan: *Œuvre. Édition définitive I*. Gallimard, Paris 2019b, s. 1397–1474.
- Ricard, François: Préface. In: Kundera, Milan: *Œuvre. Édition définitive I*. Gallimard, Paris 2019a, s. IX–XVIII.

- Roth, Philip: Introducing Milan Kundera. In: Kundera, Milan: *Laughable Loves*. Alfred A. Knopf, New York 1974a, s. VII–XVI.
- Roth, Philip: Milan Kundera, The Joker. *Esquire* 81, 1974b, č. 4 (485), s. 85, 178, 182, 184. s. 184–201.
- Sollers, Philippe: Ďábel vede bál. In: Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993, s. 339–342.
- Theiner, George (ed.): *New Writing in Czechoslovakia*. Penguin Books, Harmondsworth – Baltimore – Ringwood 1969.

Archivní materiály

- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Lektorská průvodka. LA PNP, fond nakladatelství Československý spisovatel.
- Kundera, Milan: *Směšné lásky*. Nakladatelské smlouvy. LA PNP, fond nakladatelství Československý spisovatel.
- Rumler, Josef: Milý soudruhu Kundero... [3. 6. 1965]. Kundera, Milan: *Korespondence*. LA PNP, fond nakladatelství Československý spisovatel.

Filmy

- Un condamné à mort s'élise échappé ou Le vent souffle où il veut*. Réžie Robert Bresson. Francie, 1956.
- Ztracená tvář*. Réžie Pavel Hobl. Československo, 1965.
- 他人の顔 (*Tvář toho druhého*). Réžie Hiroshi Teshigahara. Japonsko, 1966.
- Žert*. Réžie Jaromil Jireš. Československo, 1968.
- Eduard a Bůh*. Réžie Jan David. Československo, 1969.
- Já truchlivý Bůh*. Réžie Antonín Kachlík. Československo, 1969.
- Nitko se neće smijati*. Réžie Silvije Petranović. Jugoslávie [Chorvatsko], 1984.
- Weekend*. Réžie Rafał Mierzejewski. Polsko, 1987.
- The Unbearable Lightness of Being*. Réžie Philip Kaufman. USA, 1988.
- Falszywy autostop*. Réžie Denis Delić. Polsko, 1994.
- ABC Africa*. Réžie Abbas Kiarostami. Írán, 2001.
- The Hitchhiking Game*. Réžie Shane Davey. Velká Británie, 2002.
10. Réžie Abbas Kiarostami. Írán, 2002.
- اتواستاپ (*Auto Stop*). Réžie Nasser Saffarian. Írán, 2003.
- Družba Isusova*. Réžie Silvije Petranović. Chorvatsko, 2004.
- 시간 (*Čas*). Réžie Kim Ki-duk. Jižní Korea, 2006.
- Quanto Senhorita*. Réžie Deborah Engiel a Lara Carmo. Brazílie, 2007.
- La petite mort Kis halál*. Réžie Zsolt Kató. Rumunsko – Maďarsko, 2008.

The Hitchhiking Game. Reżie Darian Lane. USA, 2008.
Autostop. Reżie Przemysław Kaczmarczyk. Polsko, 2011.
Do granice. Reżie Katarina Mutić. Srbsko, 2013.
Playfellows / Játsszótársak. Reżie Ábel Visky. Madarsko, 2014.
Falso autostop. Reżie Marco David Calce. Itálie, 2017.
Oddech jest niedosyty. Reżie Agnieszka Nowosielska. Polsko, 2019.

Jmenný rejstřík

A

Abe, Kôbô 272
Abrams, Meyer Howard 91
Adiaffi, Jean-Marie 142
Adichie, Chimamanda Ngozi 30
Aganov, Pavel 81
Ajvaz, Michal 34
Akbari, Mania 265
Albee, Edward 85
Alcottová, Louisa May 67
Aldington, Richard 48
Alexander, Vaughn Diana 263, 288–289
Alexie, Sherman 78
Alexis, Jacques Stephen 158
Ambrožová, Alžběta 78
Amis, Kingsley 48
Amrouche, Jean 155
Amrouche, Taos 155
Apollinaire, Guillaume 179–180
Aragon, Louis 181–182, 188
Arbeit, Marcel 62–63, 65, 68, 70, 74,
76, 80, 84–85, 87, 90, 293
Armand, Louis 82
Arp, Jean 180
Asher, Aaron 249, 256
Asimov, Isaac 81
Assiniwi, Bernard 156
Aubert de Gaspé mladší, Philippe-Ignace 157
Aubert de Gaspé starší, Philippe-Joseph 157
Austenová, Jane 46, 48, 57

B

Bâ, Amadou Hampâté 154, 159
Bâ, Mariama 159
Babler, Otto F. 118, 136, 297

Bačvarov, Janko 37
Bahenská, Radka Iša 289
Balabán, Jan 40–41
Baluch, Jacek 255, 305
Balzac, Honoré de 180
Banks, Ian 57
Baran, Dušan 306
Barbaro, Luc 193
Barnes, Julian 51, 52, 55, 56
Barth, John 69
Barthes, Roland 185, 208, 303
Bartmann, Christoph 294
Bartoš, Josef 99
Bártová, Olga 72
Baryła, Piotr 288
Bass, Eduard 123
Bassnett, Susan 15–16, 18, 23, 291
Baudrillard, Jean 187
Beahm, George 65
Beardsley, Monroe C. 207, 305
Beatty, Paul 77
Beaugrand, Honoré 157
Beaulieu, Victor-Lévy 148
Beauvoir(ová), Simone de 215, 303
Beckett, Samuel 185
Bednář, Kamil 88
Bellová, Bianca 33, 291
Bellow, Saul 48, 75
Bém, Křišťan 76
Ben Jelloun, Tahar 156, 159, 173–176, 300
Beneš, Edvard 123, 127
Beneš, Vincent 97
Benešová, Michala 303
Benkes, Michał 288
Ben-Shachar, Omer 263, 288

- Benz, Peter 121
 Berent, Wacław 105
 Berková, Alexandra 35, 39
 Berlinová, Lucia 51
 Bernabé, Jean 141, 300
 Bernanos, Georges 233–234
 Bernard, André 193
 Bernstein, David 29, 32
 Berounský, Stanislav 210, 303
 Bessette, Gérard 148, 158, 160
 Beti, Mongo 158–159
 Bezpalcová, Jana 121
 Bezruč, Petr 101
 Bhely-Quénun, Olympe 159
 Biebl, Konstantin 34, 182
 Bílek, Petr 99, 294
 Bishopová, Elizabeth 88
 Blackburn, Paul 19
 Bláha, Vojtěch 47
 Bláha, Zdeněk 259, 305
 Blais, Marie-Claire 160
 Blanchard, Maurice 188
 Blatný, Ivan 132
 Blažek, Karel 81
 Bloom, Harold 70, 91–92, 293
 Blümllová, Dagmar 45–46, 292
 Bočan, Hynek 239, 259
 Bondy, Egon (Fišer, Zbyněk) 38–39, 211
 Bonnefoy, Yves 187
 Borecký, Jaromír 179
 Borges, Jorge Luis 23
 Borchers, Elizabeth 109
 Bořilová, Martina 303
 Bosch, Robert 11, 96, 98, 103, 112–115, 123, 130, 134
 Boučková, Tereza 40–41
 Boudjedra, Rachid 145, 159, 170
 Bouhéliér, Saint-Georges de 179
 Bounoure, Vincent 193, 302
 Brabec, František Antonín 225, 237
 Bradbury, Ray 81
 Brand, Glen 242, 244, 305
 Brandt, Willy 108
 Brandys, Kazimierz 223
 Brecht, Berchtold 110, 124
 Breska, Alfons 179
 Bresson, Robert 232–234, 305, 308
 Breton, André 180–182, 187–189, 192, 302
 Brontěová, Emily 48
 Brouk, Bohuslav 182, 183
 Brown, Dan 51, 64–65
 Browning, Robert 99
 Bryndová, Libuše 54, 71
 Březáková, Hana 81
 Březina, Otokar (Jebavý, Václav) 102, 211
 Bubíková, Šárka 92
 Bucková, Pearl S. 45
 Budínová, Hana 85
 Bukowski, Charles 69
 Burger, Adolf 210
 Burova, Ani 27–29, 34, 291
 Burroughs, William S. 55, 90–91
 Butlerová, Octavia E. 82
 Butor, Michel 185
 Byron, George Gordon 45, 118
- C**
- Calce, Marco David 263, 267, 280, 287, 309
 Camus, Albert 184
 Carlyle, Thomas 99
 Carmo, Lara 262, 278, 308
 Carsonová, Rachel 83
 Carterová, Angela 56
 Catalano, Alessandro 289
 Céline, Louis-Ferdinand 150
 Cenková Simerová, Lucie 78

Césaire, Aimé 141–142, 147, 151–152,
158, 191, 193
Cima, Anna 39
Cissé, Youssouf 154
Clandel, Paul 179, 180
Clery, Laura 272
Coetzee, John Maxwell 53, 293
Cohen, Leonard 54, 293
Confiant, Raphaël 141–142, 150, 152, 300
Connery, Sean 225
Conrad, Joseph 48
Corso, Gregory 90
Cortázar, Julio 19, 218–219, 223, 303
Cox, Simon 65
Crémazie, Octava 148
Crevel, René 180, 182, 188
Crichton, Michael 64
Cunningham, Michael 52, 72
Cupák, Eduard 259
Czechowska, Ilona 110, 295

Č

Čapek, Josef 97
Čapek, Karel 31, 34, 46, 114, 126, 136, 179,
222, 238
Čapek-Chod, Karel Matěj 102, 211
Čech, Svatopluk 34
Čechov, Anton Pavlovič 100
Čeněk, David 77, 305
Čep, Jan 97, 115–116, 126, 132, 135
Čermák, Jan 57
Černý, Marcel 28
Černý, Václav 190–191, 223
Červenka, Zdeněk 37

D

Dąbrowski, Mieczysław 101, 103, 105–
109, 111–113, 295
Dadejfk, Ondřej 84

Dadié, Bernard 142, 154
Daguet, Aurélien 193
Dalí, Salvador 188
Daněk, Josef 120
Daum, Tomáš 85
Daumal, René 180, 189–190
Davey, Shane 261, 266, 275, 276–278,
286, 289, 308
David, Jan 259, 265, 308
Davidová, Vendula 84
Dedecius, Karl 103–114, 295, 296, 298,
300
Defoe, Daniel 48, 52, 57
Deleuze, Gilles 187
Delić, Denis 261, 266, 275–276, 308
DeLillo, Don 54–56, 70–71, 78
Dell'Agata, Giuseppe 32
Demetz, Peter 96–97, 121–122, 135–
136, 295, 298
Deml, Jakub 34, 115–116, 126–127, 135
Denis, Ernest 102
Depestre, René 158
Derrida, Jacques 15, 140, 144, 300
Desnos, Robert 181, 188
Devigny, André 233–234
Díaz, Junot 73
Dib, Mohammed 144, 159
DiCaprio, Leonardo 225
Dick, Philip K. 81
Dickens, Charles 46–47, 99
Dickinsonová, Emily 87
Diderot, Denis 232–233
Dierna, Giuseppe 251, 280, 307
Dimova, Teodora 29
Diop, Birago 154
Diop, Boubacar Boris 143
Djaout, Tahar 155–156
Djebar, Assia 145, 159, 300
Dlouhý, Karol 209, 303

Dobiáš, Dalibor 98, 295
 Dočekal, Michal 86, 237
 Dominik, Pavel 49, 53, 55, 68, 70
 Donleavy, James Patrick 55
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 20, 100, 233
 Doubinsky, Claude 303
 Dousková, Irena 37
 Drahokoupilová, Marie 259
 Dreiser, Theodore 47
 Drews, Peter 98, 295
 Drlík, Filip 83
 Drubek, Ladislav 118, 136, 297
 Drubek-Meyer, Natascha 96, 118, 136, 297
 Dryje, František 186–188, 302
 Duda, Rudolf 239, 242
 Duchamp, Marcel 188
 Duprey, Jean-Pierre 192
 Durrell, Lawrence 52
 Durych, Jaroslav 97, 126–128, 136, 295
 Dvořák, Antonín 118, 134–135, 299
 Dvořák, Jan 77
 Dvořák, Ladislav 122
 Dvořák, Libor 15, 304
 Dvořáková, Alena 51, 71
 Dvořákovi, Alžběta 77
 Dyk, Viktor 101, 179
 Dylan, Bob 89

E

Eco, Umberto 23, 30
 Effenberger, Vratislav 185–186, 302
 Effoui, Kossi 159
 Eisner, Pavel 101, 299
 Eliáš, Petr 68
 Eliot(ová), George 99, 215
 Eliot, Thomas Stearns 47, 51, 87–88, 91,
 204–205, 303
 Ellis, Bret Easton 54, 64, 73
 Ellison, Ralph 48, 76

Éluard, Paul 181–182, 188
 Emerson, Ralph Waldo 99
 Emmerová, Jarmila 81
 Engiel, Deborah 262, 278, 308
 Enslerová, Eve 86
 Erben, Karel Jaromír 34, 36, 225–226
 Erben, Roman 186
 Erdřichová, Louise 51, 78
 Etzler, Jonatan 260
 Eugenides, Jeffrey 56, 72, 78
 Even-Zohar, Itamar 17–18, 291

F

Fabry, Rudolf 122
 Faktorová, Veronika 119, 295, 297
 Fanon, Frantz 140–141, 147, 151, 300
 Fantys, Petr 52
 Fárová, Lenka 76
 Farrell, James Gordon 48
 Fastrová, Jarmila 45, 66
 Faulkner, William 48, 73
 Felix, Jozef 208–209, 303
 Feraoun, Mouloun 144
 Ferencová, Marta 237
 Ferlinghetti, Lawrence 88, 90
 Ferron, Jacques 157
 Feťková, Katarína 77
 Fialová, Jarmila 188
 Ficová, Sylva 87
 Fielding, Henry 46–47
 Filla, Emil 97
 Fischerová, Viola 122
 Fitzgerald, Francis Scott 52, 57, 68, 78
 Flaherty, Gloria 103, 295
 Flajšar, Jiří 89
 Flajšarová, Pavlína 89
 Flaubert, Gustave 180
 Foer, Jonathan Safran 73
 Fonda, Henry 276–277

Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da 251,
307
Forman, Miloš 209–210, 235, 264–265
Formánek, Josef 237
Fort, Paul 179
Foucault, Michel 26, 185, 208, 291, 303
Fowles, John 48, 53
France, Anatole 246
Franke, Marzena 288
Frankétienne 152
Franta, Zdeněk 83
Františák, Martin 237
Franzen, Jonathan 72
Frič, Josef Václav 102
Fritz, Walter Helmut 121
Fröhlich, František 49, 67
Frýdlová, Pavla 120, 295
Fučík, Zdeněk 53, 71
Fučíková, Milena 152, 158, 164, 175–176,
300
Fuks, Ladislav 34, 235
Fulghum, Robert 65

G

Gabriel, Jan 192
Gauvin, Lise 140, 148, 300
Gawronski, Włodzimierz 259
Genazino, Wilhelm 121
Genette, Gérard 197–202, 208, 230, 303
Georgi-Findlay, Brigitte 78
Gerhards, Susanna 115
Gide, André 180
Gilbert-Lecomte, Roger 189–190
Ginsberg, Allen 52, 90
Girard, Guy 193
Girodias, Maurice 55
Glissant, Édouard 139, 141, 151, 158,
165, 300
Glücková, Louise 51, 89

Godbout, Jacques 147–148
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 100
Gombrowicz, Witold 109, 111
Gomulicki, Wiktor 101
Gončarov, Ivan Alexandrovič 100
Goodman, Nelson 196, 205, 207, 303
Gorman, Amanda 202, 229–230
Gospodinov, Georgi 28–34
Gourmont, Remy de 180
Grass, Günter 110
Grasset, Bernard 102
Graygová, Bronislava 74
Grögerová, Bohumila 185, 191
Gros-Louis, Max (One-Onti) 156
Grosman, Ladislav 235–236
Gröbl, Christof 118
Gruša, Jiří 96–97, 114–115, 126, 128,
130, 133, 135, 295, 296
Gryphius, Andreas 110
Gunn, Thom 88
Gutfreund, Otto 97
Guttry, Aleksander Theodor 101
Guziur, Jakub 74, 88–89

H

Hábová, Dana 58, 86
Haddad, Malek 159
Hagedorn, Ludger 96, 135
Hájek, Igor 74
Hájíček, Jiří 35, 40–41
Halas, František 122
Halbey, Jochen 111, 295
Haman, Aleš 96, 135
Hanč, Jan 122
Händl, Klaus 120
Hanisch, Klaus 98, 300
Hanuš, Jiří 49, 53, 68, 70, 77
Hardy, Thomas 46, 57
Harfouch, Corinna 120

- Harris, Thomas 64
 Harrison Lipenská, Kateřina 65
 Hart, Jan (Bíbl, František) 179
 Hartenstein, Elfi 110
 Hartl, Patrik 237
 Härtling, Peter 121
 Hartmann, Zdeněk 124–125, 295
 Has, Wojciech Jerzy 247, 288
 Hašek, Jaroslav 31, 34, 114–116, 124–126, 136, 228, 295, 298
 Hauková, Jiřina 47, 87, 204, 303
 Hauserová, Eva 86
 Havel, Rudolf 206
 Havel, Tomáš 172, 176, 190, 301
 Havel, Václav 97, 124, 132, 135–136, 171, 223
 Havelka, Jiří 235, 305
 Havlíček Borovský, Karel 97, 118, 136
 Havlík, Rudolf 237
 Hawthorne, Nathaniel 66
 Haywood, Nikki 261
 Heaney, Seamus 52
 Hébert, Anne 160
 Heftrich, Urs 96, 115, 122, 134–136
 Hejtná, Jana 52, 74
 Heller, Joseph 48, 69
 Helphand, Alexander (Gelfand, Israel Lazarevič) 101
 Hemingway, Ernest 46, 48, 68
 Herbert, Frank 81
 Herbert, Zbigniew 105, 113
 Herynková, Jitka 88
 Herz, Juraj 235
 Hesse, Hermann 110
 Heumann, Viktor 73
 Hildesheimer, Wolfgang 222, 303
 Hilská, Kateřina 56–57, 86
 Hilský, Martin 49, 51, 57, 87–88, 91, 210, 304
 Hiršal, Josef 185
 Hlasko, Marek 247
 Hoare, Debbie 289
 Hobl, Pavel 272, 308
 Hodrová, Daniela 34
 Hoffmannová, Věra 289
 Hofmannstahl, Hugo von 101–102
 Höhne, Steffen 101–102, 115, 127–130, 295
 Hokeš, Jan 83
 Holan, Vladimír 122
 Holland, Agnieszka 260
 Hollinghurst, Alan 52
 Holub, Miroslav 210
 Holý, Jiří 96, 115, 117, 129–132, 135, 296
 Homér 199
 Honzl, Jindřich 182
 Horáčková, Alice 133, 296
 Horák, Petr 291, 303
 Horáková, Pavla 71, 75
 Horan, Jaroslav 259
 Hořava, Matěj 35
 Hostovský, Egon 97, 115, 126, 135
 Hrabal, Bohumil 37–38, 97, 126, 135, 224, 235–238, 305
 Hrách, Tomáš 51, 56, 70, 81, 89
 Hron, Robert 289
 Hron, Zdeněk 87
 Hronek, Jaroslav 66, 69
 Hrošková, Ivana 289
 Hrubý, Jiří 70, 77, 78
 Hrušínský, Rudolf 115, 225
 Hubáčková, Alexandra 78, 84
 Hughes, Langston 76
 Hughes, Ted 52
 Hugnet, Georges 182
 Hulíková, Veronika 66
 Hulpach, Vladimír 77
 Hurstonová, Zora Neale 77

Hus, Jan 24, 98, 101, 116, 135
Huxley, Aldous 210–211, 303
Huysmans, Joris Karl 179
Hýsek, Robert (Bob) 69, 74

CH

Chabon, Michael 72, 78
Chabouté, Christophe 67
Chakravorty Spivak, Gayatri 23
Chalupecký, Jindřich 47, 87, 204, 303
Chamoiseau, Patrick 141–142, 150, 152,
158–164
Char, René 182, 188
Charlebois, Robert 148
Chatwin, Bruce 51
Chaucer, Geoffrey 46
Chesterman, Andrew 25
Chodilová, Dana 65
Chojnowski, Przemysław 105, 108, 110–
111, 113, 296
Chraïbi, Driss 146, 159
Chrétien de Troyes 233
Christie(ová), Agatha 214
Chuchvalec, Jaroslav 69
Chutnik(ová), Sylwia 215, 303
Chvatík, Květoslav 216

I

Indruch, Igor 66
Ingold, Felix Philipp 124, 296
Ionesco, Eugène 185
Irlenkäuser, Olaf 106
Irving, John 50
Ishiguro, Kazuo 51–52, 56

J

Jacko, Tomáš 66
Jamek, Václav 190–191, 302
James, Henry 57

Jamiłkowski, Michał 113, 296
Jammes, Francis 179
Janáček, Leoš 118, 134, 299
Janáčková, Jaroslava 96, 119, 134, 296
Janda, Jiří 86
Janiš, Viktor 56–57, 81
Janišová, Míla 159, 301
Jankovcová, Kristýna 237
Janků, Jiří 237
Janovcová, Eva 160
Jařab, Josef 76, 89–90, 92
Jasmin, Claude 160
Jasný, Vojtěch 264–265
Javorčíková, Jana 85
Javůrková, Simona 73
Jedlička, Josef 97, 115, 122, 127–128, 135
Jelínek, Hanuš 102
Jeseník, Aleš 306
Jirásek, Alois 117
Jirsa, Tomáš 303
Jemisinová, Nora Keita 82
Jílovská, Staša 45
Jindra, Miroslav 49, 69, 72, 75, 294
Jindrová-Špílarová, Alena 78
Jireš, Jaromil 259, 308
Johnová, Lucie 73
Josek, Jiří 49, 57, 79, 85, 87, 90
Joyce, James 45, 47, 200, 247, 292
Juddová, Mary Catherine 77
Juliš, Emil 122
Juráček, Pavel 239
Juritz, Hanne F. 121
Just, Gustav 131, 136
Jirák, Jan 72
Jakobson, Roman 9, 15, 119

K

Kabeš, Petr 122
Kaczmarczyk, Marcin 262

- Kaczmarczyk, Przemysław 262, 267, 275, 309
- Kačer, Tomáš 86
- Kadár, Ján 235
- Kadlec, Vratislav 77
- Kadlecová, Kateřina 210
- Kafka, Franz 85, 119, 123, 224, 228, 300, 302–303
- Kafka, Vladimír 224, 303
- Kagame, Alexis 154
- Kahlo, Frida 121, 297
- Kahn, Gustave 179
- Kachlík, Antonín 239, 252, 259, 264, 307–308
- Kachlík, Přemysl 289
- Kališ, Jan 264–265
- Kallert, Kristina 96, 119, 121, 135, 297
- Kamissoko, Wâ 154
- Kantůrková, Eva 96, 115, 126, 135, 296
- Kaplická Yakimova, Vera 16, 99, 296
- Kaprálová, Dora 114, 119, 126–127, 129, 299
- Karásek ze Lvovic, Jiří 121, 179
- Kareninová, Anna 88
- Karfíková, Jana 166, 176, 301
- Kató, Zsolt 262, 267, 280, 287, 309
- Kaufman, Philip 308
- Kaźmierczak, Błażej 108, 295
- Keats, John 99
- Kérel, François 249, 306–307
- Kerouac, Jack 49–50, 52, 79, 90
- Kesey, Ken 209–210, 303
- Khair-Eddine, Mohammed 155–156
- Khatibi, Abdelkébir 146, 155
- Kiarostami, Abbas 265–266, 308
- Ki-duk, Kim 272, 308
- King, Katy (Jáchová, Libuše) 182
- King, Stephen 64–65
- Kipling, Rudyard 99
- Kirk, Connie Ann 215, 303
- Kiš, Danilo 224
- Klein, Silke 96, 135
- Klestilová, Iva 237
- Klíma, Ivan 70, 97, 136
- Klíma, Ladislav 34, 135
- Klíma, Stanislav Václav 67
- Klimentová, Eva 87
- Klinkenberg, Jean-Marie 140, 301
- Klos, Elmar 235
- Knápková, Martina 74
- Knapp, Aleš 132, 296
- Knöpfel, Dagmar 119–120
- Kočí, Bedřich 68, 77
- Kočí, Čeněk 77
- Kočová, Jaroslava 83
- Köhler, Horst 97, 134
- Köhler, Thomas 97
- Kohout, Pavel 97, 124, 136
- Kolár, Josef Jiří 45
- Kolář, Jiří 85, 87
- Kolesová, Lucie 289
- Kolinská, Klára 73, 78
- Koller, Július 203
- Komenský, Jan Amos 11, 97, 101, 116, 135
- Komers, Petr 158, 168, 176, 301
- Kondrysová, Eva 46, 49, 54, 293
- Konečný, Jaromír 116, 118, 136, 297
- König, Martin 56
- Konvička, Martin 54, 73
- Konwicki, Tadeusz 223
- Kopecký, Miloš 239
- Kopecký, Petr 84
- Korczak, Janusz 105, 110
- Korda-Petrovič, Aleksandra 288
- Kornelová, Marie 67
- Kořán, Jaroslav 86, 209
- Kořínková, Hana 130, 133, 295
- Kościelski, Władysław August 101

- Kosík, Karel 124, 135–136
 Kosiński, Jerzy 237
 Koslovsky, Wehwalt 114
 Kosmal, Basia 275–276
 Kosta, Peter 96–97
 Kostohryz, Josef 210, 303
 Kostrešević, Tamara 264, 267, 270, 282,
 284–285, 289
 Košťál, Miroslav 74
 Kotačka, Lubomír 65
 Kotrle, Petr 82
 Koubek, Jiří 186
 Kourouma, Ahmadou 143, 155, 159, 165–
 169, 175–176, 301
 Kovályová, Heda 70, 75
 Koy, Christopher E. 70, 77
 Kozelská, Irena 140
 Kožený, Viktor 216
 Kožmín, Zdeněk 223
 Král, Petr 189
 Králíková, Andrea 101, 198, 210, 218,
 296, 304
 Krasiński, Zygmunt 104
 Kratochvíl, Jiří 34, 38
 Kraussová, Nicole 73
 Krecar, Jarmil 179
 Kršić, Nikola 256, 259, 307
 Krššáková, Elena 145
 Krul, Petr 66
 Kruntorad, Paul 136, 242, 251, 306
 Krynicki, Ryszard 113
 Krzemiński, Adam 112, 296
 Křížan, Jiří 237
 Kubíček, Jaromír 240, 259, 305
 Kubíček, Tomáš 258–259, 305
 Kulka, Tomáš 303
 Kundera, Ludvík 96, 122, 135
 Kundera, Milan 12, 31, 37–38, 117, 127,
 131, 162–163, 175, 200, 209, 223–224,
 228, 231, 238–260, 262, 264–265,
 269, 272–275, 277, 279–280, 283–288,
 291, 304–305, 307–308
 Kunová, Jana 67
 Kunstadt, Josef 182
 Künzel, Franz Peter 123, 135, 242,
 306–307
 Kushner, Tony 86
 Kutsnetsova, L. 115
 Kwahulé, Koffi 159
 Kyloušek, Petr 148, 158, 160, 301–302
- L**
 La Fayette, hraběnka de 233
 Laâbi, Abdellatif 146, 301
 Labou Tansi, Sony 142, 300
 Lacan, Jacques 187
 Lackovič, Vladimír 81
 Lada, Josef 124, 226, 228
 Laferrière, Dany 158
 Laforgue, Jules 179
 Lalonde, Michèle 147
 Landovský, Pavel 239
 Lane, Darian 262, 274, 275, 308
 Langer, František 124
 Laroche, Maxmilien 150, 301
 Lásková, Veronika 71
 Laub, Gabriel 136, 235
 Lauer, Reinhard 123, 124, 127, 297
 Lawrence, David Herbert 45
 Laye, Camara 159
 Lázňovský, Bohumil 68
 Le Brun, Annie 192
 Le Grand, Eva 160
 Le Guinová, Ursula 81
 Lec, Stanisław Jerzy 113
 Lee, Harper 74
 Lefevere, André 15–19, 22, 23, 291
 Legátová, Květa 39

Leger, Louis 102
 Lem, Stanisław 110
 Leopold, Aldo 83
 Lešehrad, Emanuel 121, 179
 Lévesque, Gaëtan 160
 Lévi-Strauss, Claude 187
 Levý, Jiří 18, 291
 Lewin, Jane E. 303
 Liehm, Antonín Jaroslav 223
 Lichý, Saša 236, 237, 305
 Linde, Samuel Bogomił 113
 Linhartová, Věra 189, 190
 Lipiński, Eryk 104
 Llosa, Mario Vargas 188
 Lockwood, Patricia 52
 Lodge, David 48
 Loewy, Dana 304
 Lomami-Tshibamba, Paul 154
 London, Jack 24, 67, 68
 Lopez, Barry Hulston 84
 Lorenc, Zdeněk 81
 Łoziński, Władysław 101
 Ludger, Udolph 96, 136
 Lukavec, Jan 98, 297
 Lukavská, Anna 156, 174, 176, 300
 Lukavský, Erik 156, 174, 176, 192, 300
 Lukeš, Milan 85
 Lundiaková, Hana 87
 Lustig, Arnošt 205, 207, 234, 304
 Lutumba, Simaro 169

M

Maalouf, Amin 17
 Mabankou, Alain 155, 159, 169, 171, 172,
 175, 176, 301
 Mabile, Pierre 189
 Mackiewicz, Józef 106
 Macura, Vladimír 34, 38
 Maeterlinck, Maurice 180

Mácha, Karel Hynek 34, 97, 116, 118, 123,
 126, 127, 128, 136, 297
 Macháček, Milan 53
 Machar, Josef Svatopluk 101
 Machová (Housková), Mariana 88
 Maidl, Václav 96, 98, 128, 297
 Makarska, Renata 25, 291
 Makhélé, Caya 159
 Malamud, Bernard 75
 Malet, Léo 182
 Mallarmé, Stéphane 179, 180, 181
 Malonga, Jean 154
 Mamet, David 86
 Mammeri, Mouloud 155, 159
 Mandák, Jindřich 72
 Mandys, Pavel 133, 297
 Mann, Thomas 38, 246
 Mansour, Joyce 192
 Maran, René 158
 Marenčin, Albert 186, 191, 302
 Mareš, Stanislav 87
 Marhoul, Václav 237
 Marchlewski, Julian 101
 Marinetti, Cristina 15, 16, 291
 Marinetti, Filippo Tommaso 180
 Markiewicz, Henryk 99, 297
 Markoš, Anton 84
 Marková Vlášková, Tereza 89
 Marková, Michala 52, 69, 73
 Márquez, Gabriel García 219
 Marten, Miloš 121
 Martin, George R. R. 64, 81
 Martin, Rudolf 272
 Martínková, Petra 57, 68
 Marušiak, Slavo 306
 Masaryk, Tomáš Garrigue 97, 98, 135,
 136, 301
 Masnerová, Eva 74, 75
 Massoni, Marie-Dominique 188, 193, 302

- Mašková, Marcela 74
 Matocha, Vojtěch 42
 Maurois, André 215
 Mayoux, Jehan 189
 McCarthy, Cormac 50, 51, 52, 56, 64, 70
 McEwan, Ian 51, 52, 56
 Medek, Pavel 57
 Medek, Vladimír 57, 84, 303
 Meier, Hans 131
 Melville, Herman 45, 57, 66, 67, 93
 Memmi, Albert 139, 146, 147, 301
 Mencičková, Lucie 73
 Menšíková, Stanislava 67
 Menzel Jiří 235
 Martinová, Jana 67
 Meschonnic, Henri 149
 Měsíc, Jiří 68
 Meyer, Holt 96, 118, 136
 Meyer-Drubek, Natascha 96, 118, 136, 297
 Miano, Léonora 158
 Mickiewicz, Adam 101, 104, 105, 109,
 111, 113, 297
 Mierzejewski, Rafał 261, 266, 268, 275, 308
 Miéville, China 57
 Michaelis, Rolf 121
 Michaux, Henri 190, 191, 302
 Mikeš, Petr 88
 Mikolajek, Martin 56
 Mikolajková, Lucie 56, 72
 Mikolášková, Lucie 71
 Mikulášek, Oldřich 122
 Mikulášková, K. 242
 Miller, Arthur 85, 86, 136
 Miller, Henry 55, 87
 Miller, Warren 49
 Miłosz, Czesław 105, 106, 110, 112, 131,
 223
 Milton, John 45
 Mimouni, Rachid 156
 Minet, Pierre 190
 Miron, Gaston 147, 148, 149, 157
 Mirville, Ernst 150, 300
 Mitrović, Đorđe 285
 Molière 180
 Momaday, Navarre Scott 78
 Monroe(ová), Marilyn 215
 Mooreová, Marianne 88
 Morace, Robert A. 249, 307
 Moravcová, Martina 77
 Morávková, Alena 15
 Morgan, Bill 90
 Morrisonová, Toni 64, 76
 Motamedi, Alireza 261
 Mourek, Václav Emanuel 47
 Mrštík, Vilém 99, 100, 297
 Muir, John 83
 Mukařovský, Jan 118
 Müller, Georg 101
 Müller, Katrin 119, 124, 126, 127, 128, 299
 Müller, Richard 99, 297
 Müllerová, Lenka 198, 200, 201, 304
 Murakami, Haruki 30
 Musil, Josef 214, 304
 Musil, Robert 246
 Musilová, Markéta 53
 Muszka, Jacek 259, 261
 Mutić, Katarina 262, 267, 269, 275, 287,
 288, 289, 309
 Mužáková, Simona 288
- N**
 Nabokov, Vladimir 38, 55, 56, 63, 68, 69,
 78
 Nadir, Chems 155
 Nagy, Ladislav 15, 53, 69, 289, 293, 304
 Nagy, Zsolt 280, 281
 Náchodský, J. H. 67
 Nałkowska, Zofia 111

- Nápravník, Milan 122
 Náprstek, Vojtěch 119, 120
 Našinec, Jiří 50, 293
 Natale, Fabio 263, 282
 Natelberg, Heidi 105, 297
 Nathan, Ian 65
 Navrátil, Jan 73
 Nawrocki, Witold 252
 Ndiaye, Christiane 149, 150, 301
 Neff, Ondřej 82
 Nekanda-Trepka, Michał 259, 260
 Nekula, Marek 96, 121, 135
 Němcová, Božena 119, 120, 126, 134, 296, 297, 298, 300
 Nemcova, Jeanne 304
 Němec, Jan (režisér) 234
 Němec, Jan (spisovatel) 38, 230, 304
 Němeček, Jakub 82
 Nenadál, Radoslav 49, 67, 68
 Neradová, Martina 72, 90
 Nerandžić, Nevena 271, 285
 Neruda, Jan 34, 97, 101, 117, 121, 122, 126, 131, 134
 Neruda, Pablo 219
 Nerval, Gérard de 180
 Nesbø, Jo 217
 Nesvadba, Josef 272
 Neubert, Reiner 130, 131, 297
 Neumann, Julek 86, 148
 Neumann, Stanislav Kostka 179
 Neumannová, Kamilla 180
 Newman, Channa 303
 Nezval, Vítězslav (David, Robert) 34, 122, 180, 181, 182, 183, 187, 211, 302
 Nganang, Patrice 158
 Niane, Djibril Tamsir 154, 159
 Nida, Eugene 15
 Niubó, Jordi 264, 289
 Noël, Michel 157
 Norfolk, Lawrence 56
 Norwid, Cyprian 104, 111, 297
 Nosek, Štěpán 88
 Nossol, Alfons 113
 Nová, Markéta 77
 Novák, Arne 99, 100, 102, 297
 Novák, Ladislav 191
 Nováková, Marie 237
 Nováková, Yveta 54
 Novomeský, Laco 122
 Novotná, Kateřina 75
 Novotný, Vladimír 265
 Nowosielska, Agnieszka 262, 289, 309
 Nuckolls, Filip 237
 Nvota, Jakub 237
 Nývlt, Vladimír 237
- O**
- O'Connorová, Flannery 74, 91
 O'Neill, Eugene 85–86
 Oaklandová, Vanda 89
 Oatesová, Joyce Carol 64
 Ohnisko, Milan 52
 Ohnisková, Vanda Senko 52
 Olbracht, Ivan 102, 136, 237
 Olehla, Richard 71
 Olša, Jaroslav jr. 82
 Ondaatje, Michael 53, 293
 Ondráčková, Hana 53, 71
 Ondříček, Miroslav 235, 264–265
 Onufer, Petr 50–52, 61–62, 71–72, 74, 79, 87–88, 91–92, 293–294, 305
 Opelík, Jiří 223, 302
 Orange, Tommy 78
 Ostrá, Růžena 175–176, 300
 Otto, Jan 66
 Ouellette, Fernand 147, 301
 Ouologuem, Yambo 155
 Ouředník, Patrik 34, 190

Ousmane, Sembène 159
Oyeyemi, Helen 51
Oyono, Ferdinand 158–159

P

Pacek, Grzegorz 259, 261
Pacnerová, Jana 69
Paglia, Camille 215, 304
Palahniuk, Chuck 72, 78, 218, 304
Pannwitz, Rudolf 101, 299
Pantůček, Svetožár 155
Papoušek, Jaroslav 235, 237
Parks, Tim 30, 291
Passer, Ivan 235
Patterson, James 64–65
Paulhan, Jean 190
Pavelková, Hana 86
Paz, Octavio 23
Pecháčková, Ivana 88
Pelánová, Anita 303
Pelc, Jan 38
Pellar, Šimon 57, 67–68, 85
Pellarovi, Luba a Rudolf 68, 70, 74, 76,
85–86
Peñas, Jiří 120, 297
Penčev, Vladimir 37, 40
Penčeva, Anželina 35–40, 42, 291–292
Penkala, Vít 69
Peprník, Michal 84
Péret, Benjamin 182, 188
Peroutka, Ferdinand 123
Perse, Saint-John 151, 187
Petr, Václav 45, 304
Petranović, Silvije 259, 308
Petrović, Nadja 289
Petrů, David 72
Picabia, Francis 188
Pierrepont, Alexandre 193
Pilátová, Anna 83

Pilch, Jiří 81
Piłsudski, Józef 109, 111
Piper, Charlie 277
Pírková, Svata 183
Pistorius, Vladimír 196, 203, 218–219, 304
Plath(ová), Sylvia 52, 89, 121, 297
Plath, Jörg 104, 112–114, 130, 297
Pliya, José 159
Podaný, Richard 72–73, 304
Poe, Edgar Allan 63, 66, 91, 93
Pohorský, Miloš 223
Pokorný, Martin 52, 57–58, 68, 88–89,
91–92
Poláček, Karel 115, 117, 128, 136
Polaschek, Bronwyn 121, 297
Polívka, Bolek 225
Ponge, Francis 187
Popel, Jiří 89–90
Popov, Alek 29
Potocki, Jan 109
Potok, Chaim 75
Potter-Deimel, Raeschelle 78
Pound, Ezra 88
Powers, Richard 84
Prassinós, Gisèle 182, 189
Pravdová, Anna 189, 193, 302
Prodanov, Krasimir 36, 39–42
Profousová, Eva 114, 121, 136
Procházka, Arnošt 179–180
Procházka, Martin 66, 91
Procházka, Vladimír 68
Proust, Marcel 247
Prus, Bolesław 106, 111
Przyboś, Julian 105
Przybyszewski, Stanisław 101
Přeček, Vincenc 242
Příbil, Marek 118, 297
Přidal, Antonín 49, 69, 75, 87
Pujman, Petr 185

Punge Puchalská, Barbora 73
Purkyně, Jan Evangelista 214
Püryävari, Furūgh 307
Pym, Anthony 24–25, 36, 292
Pynchon, Thomas 53, 70–71
Pytlak, Magdalena 32

Q

Queneau, Raymond 185, 304
Quinn, Justin 89

R

Radeva, Janica 35, 292
Rappaport, Suzanne 306–307, 242, 249, 256
Rauwolf, Josef 55, 69, 90–91
Ravasi, Slavoljub Stefanović 259
Rečková Jana 82
Redford, Robert 225
Reed, Lou 280
Reichmann, Sebastian 193
Reich-Ranicki, Marcel 112
Reiner, Grete 124, 136
Reiner, Martin 40
Reisingrová, Marie 77
Renaud, Jacques 148
Renéville, André de 190
Reverdy, Pierre 185
Revická, Veronika 89
Reymont, Władysław 106
Ricard, François 244–245, 307
Riese, Hans-Peter 115, 122, 128, 298
Riffaterre, Michael 199
Richterová, Sylvie 227–228, 304
Rilke, Erich Maria 110
Rimbaud, Arthur 179–181, 183, 201
Rippl, Gabriele 99, 298
Robbe-Grillet, Alain 185
Robbins, Tom 50

Robinsonová, Marilynne 71
Rodel, Angela 31, 292
Rohanová, Jitka 288
Rosetti, Dante Gabriel 99
Roth, Philip 48, 63–64, 78, 217, 240, 242, 308
Roth, Susanna 96, 119–120, 135, 244, 252, 307
Rothmeier, Christa 96, 128, 131, 134–135, 297
Roumain, Jacques 158
Rowling, J. K. (Galbraith, Robert) 214–215, 303
Roy, Claude 209, 223
Roy, Gabrielle 160
Różewicz, Tadeusz 110, 113
Rozkošná, Barbora 73
Rožek, Filip 237
Rudnicki, Adolf 247
Rumler, Josef 258, 308
Rushdie, Salman 24, 30, 53, 56
Ruskin, John 99
Rzewuski, Henryk 104–105

Ř

Řezáč, Václav (Voňavka, Václav) 211
Řezníček, Pavel 192

S

Saffarian, Nasser 261, 265–267, 272, 275, 308
Saganová, Françoise 185
Salaquarda, Karel F. V. 74
Salinger, Jerome David 68
Salivarová, Zdena 237
San Antonio 169
Sand(ová), George 121, 215
Sartre, Jean-Paul 143, 208, 209, 303
Sarwińska, Monika 288

- Sassine, William 159
- Sebbar, Leïla 144
- Ségar Senghor, Léopold 143
- Seifert, Jaroslav 122, 136, 180, 206, 304
- Seifert, Miloš 83
- Servant, Catherine 102, 298
- Shakespeare, William 45, 47, 57, 106–107, 210, 214, 304
- Shelley, Percy Bysshe 99
- Shelleyová, Mary 57
- Shepard, Sam 86
- Schäfer, Wolfram 106, 109
- Schahadat, Shamma 112, 298
- Schanze, Helmut 107, 298
- Schejbal, Jaroslav 88
- Schiffová, Gerta 210
- Schiller, Friedrich (Bedřich) 113, 214
- Schlegel, August Wilhelm 106–107
- Schmidt, Helmut 108
- Schmitt, Bertrand 189, 193, 194, 302
- Schoeller, Wilfried 121
- Scholtis, August 124, 132, 136
- Schreiber, Eduard 96, 122, 135
- Schubert, Franz 276
- Schulz, Bruno 104
- Schuster, Jean 192, 302
- Schwarz, Josef 83
- Schwarz-Bart, Simone 158
- Schwibs, Bernd 106
- Sidon, Karol (Cigan, Chaim) 211
- Sienkiewicz, Henryk 105–106, 111
- Silková, Leslie Marmon 78
- Sinclair, Upton 45
- Singer, Isaac Bashevis 48, 75
- Sioui Durand, Yves 156
- Skácel, Jan 34
- Skoumal, Aloys 47–48, 67, 292
- Skovajsa, Ondřej 87
- Sládek, Josef Václav 45, 101, 178
- Slámová, Eva 49–50, 79
- Sloupová, Jitka 86
- Słowacki, Juliusz 104–105
- Smékal, Jindřich 81
- Smetana, Bedřich 118, 131, 134–135, 299
- Smithová, Ali 51
- Smithová, Patti 215
- Smithová, Zadie 54, 56
- Smutný, Vladimír 265
- Snížek, Luboš 78, 84, 86, 88
- Snyder, Gary 83
- Solan, Peter 265
- Sollers, Philippe 201, 246, 308
- Sommer, Vladimír 264
- Sorokin, Vladimir 214, 304
- Součková, Milada 97, 122, 126–128, 136, 294, 298
- Soukup, Daniel 52, 88
- Soupault, Philippe 180–181, 188
- Sova, Antonín 34, 102
- Sparková, Muriel 58
- Srbková, Ivana 27–29, 33, 292
- St Aubyn, Edward 15, 51
- Stadelmaier, Gerhard 121
- Stančić, Ivan 262
- Stančík, Petr 40
- Steel, Danielle 64
- Steinbeck, John 68, 84
- Steinová, Gertrude 68
- Steklý, Karel 228
- Stempowski, Jerzy 109
- Stendhal 180
- Stephenson, Neal 57
- Sterne, Lawrence 99
- Stevens, Wallace 88
- Stibral, Karel 84
- Stifter, Adalbert 102
- Stolzmann, Uwe 121, 298

Strebel, Volker 98, 115, 121–122, 124,
297–298

Strenk, Michal 75

Stýblo, Bedřich 47, 87, 303

Svěrák, Michal 70

Svoboda, Martin 53, 69, 71, 74, 79

Svoboda, Miroslav 134

Svoboda, Vladimír 68

Svojtka, Petr 237

Svozil, Adam 237

Sweney, Matthew 89

Światłowska, Irena 298

Swift, Graham 56

Swinburne, Algernon Charles 99

Sýkora, Michal 69–70

Synek, Adolf 124

Szczygieł, Mariusz 217

Szyborska, Wisława 105–106, 110, 112,
131, 214

Š

Šalda, František Xaver 101–102, 117, 131,
299

Šarše, Vojtěch 158–159, 191, 301

Šašek, Václav 235

Šenkyřík, Ladislav 52, 69

Šerý, Ladislav 188–190, 194, 303

Šimeček, Zdeněk 220, 304

Šimková, Božena 67

Šindelka, Marek 40–41

Škorpil, Jakub 86

Škvorecký, Josef 34, 49, 81, 97, 126, 135,
304

Šladr, Jiří 87

Šmahelová, Radka 80, 294

Šmaus, Martin 40–41

Šmejkal, František 189, 303

Šmíd, Jan 259

Šolc, Emil 67

Šotola, Jiří 259

Špilarová, Olga 49

Špirit, Michael 96, 122, 134

Šrámek, Fráňa 102,

Šrámková, Barbora 114, 118, 123, 127,
129, 131, 135, 299

Šrut, Pavel 42

Šťastná, Zuzana 294

Šťastný, A. J. 68

Štorch-Marien, Otakar 102

Štyrský, Jindřich 181–183

Šust, Martin 82

Švachouček, Stanislav 81

T

Tadič, Roman 67

Tadjo, Véronique 154

Taché, Joseph-Charles 157

Tarttová, Donna 72

Teige, Karel 122, 180–182, 206, 303

Templetonová, Edith 55

Tennyson, Alfred 99

Teshigahara, Hiroshi 272, 308

Thackeray, William Makepeace 47, 99

Theer, Otakar 121, 179

Theiner, George 242, 243, 249, 256, 304,
306, 308

Theinová, Daniela 71

Thériault, Yves 160

Thiele, Eckhard 96, 97, 106, 114, 115, 118,
119, 124, 126–131, 133–136, 297, 299

Thivolet, Danielle 193

Thoreau, Henry David 78, 83, 93

Tieck, Ludwig 106, 107

Tichý, František 42

Tilcer, Roman 73, 82

Tolstoj, Lev Nikolajevič 100, 233, 237

Tomáš, Filip 122, 128, 129, 131, 133, 236,
299

Toole, John Kennedy 50
Topinka, Miloslav 189, 190
Topol, Jáchym 38, 77, 210
Topol, Josef 97, 136
Tourney, Gideon 15
Trávníček, Jiří 220, 225, 229, 304, 305
Tremblay, Michel 148, 160
Trevithick, Michael 234
Trocchi, Alexander 52, 55
Třeštíková, Radka 237
Tschorn, Robert 81
Tučková, Kateřina 39
Tureček, Dalibor 297
Turek, Matěj 84
Twain, Mark 47, 66, 67, 99
Tzara, Tristan 180, 181, 188

U

Uhde, Milan 97, 136
Uhlířová, Hana 303
Ulmanová, Hana 73, 74, 76, 86, 294
Ulrychová, Libuše 200, 305
Unseld, Sigfried 106
Urban, Miloš 34, 53
Urban, Otto M. 66, 303
Urbánek, Zdeněk 85, 87
Urbaníková, Eva 237

V

Vaca, Karel 237
Vacca, Eva 62, 63, 68, 76, 80, 85, 87,
90
Vaculík, Ludvík 97, 115, 134, 223
Vajtauer, Emanuel 66
Valancay, Robert 182
Valenta, Jakub 68
Valentini, Giulia 282
Valja, Jiří 47, 51, 68
Vallières, Pierre 147

Váňa, Antonín 179
Vančura, Vladislav 34, 115, 126, 132, 136,
181
Vandenrath, Sonja 114, 299
Vaněček, Arnošt 47, 76
Vaněk, Jan 54, 81, 293
Vann, David 73
Vápeník, Rudolf 242, 306, 307
Venuti, Lawrence 15, 19–23, 39, 292
Vergilius Maro, Publius 199
Verhaeren, Émile 180
Verlaine, Paul 179
Viewegh, Michal 34, 35, 37, 291
Vichnar, David 82
Villon, François 214
Visky, Ábel 263, 267, 269, 270, 280, 281,
289, 309
Vitale, Serena 244, 245, 250, 280, 306
Vitrac, Roger 188
Vladislav, Jan 185, 190, 191
Vlachová, Marie 83
Vodrážka, Mirek 88
Volhejnová, Veronika 72
Vonnegut, Kurt 38, 69
Vrba, František 46, 74
Vrba, Tomáš 74
Vrchlický, Jaroslav 34, 45, 66, 102, 179
Vurm, Petr 158, 159, 301
Vymětal, Ladislav 45
Vystrčilová, Renata 84

W

Wágnerová, Alena 96, 122, 135, 299
Walkerová, Alice 77
Walkowitz, Rebecca 30, 292
Wdowicki, Jakub 261
Weber, Birgit 106
Weil, Jiří 97, 114, 126, 128, 131, 136
Weinberger, Eliot 23, 24, 297

Weiner, Richard 123, 124, 126, 135, 189,
296, 298, 299
Weiss, Michaela 76
Wellek, René 118, 13
Weltyová, Eudora 74
Wenzl, Oldřich 122
Werfel, Franz 102
Werth, Wolfgang 121
Whartonová, Edith 67
White, Hayden 109
Whitehead, Colson 77
Whitman, Walt 87, 89, 93, 99, 294
Widera, Steffi 123, 135
Wilde, Oscar 201
Williams, Tennessee 85
Wilson, Gilbert L. 77
Wimsatt, William 207, 305
Winko, Simone 99, 298
Winter, Zikmund 97, 115, 135
Winterson, Jeannette 51
Witkiewicz, Stanisław Ignacy 105
Witkin, Józef 105
Witwicka, Emilia 252, 306, 307
Wojtyła, Karol Józef (Jan Pavel II; Jawień,
Andrzej; Gruda, Stanisław Andrzej;
Jasień, Piotr) 212, 213
Wolfová, Zora 70
Wolker, Jiří 34
Wöll, Alexander 121, 123, 124, 299
Woolf, Virginia 38, 85, 121, 297
Wordsworth, William 99
Woźniakowski, Marcin 288
Wróblewski, Adam 255

Y

Yacine, Kateb 144–145, 155–156, 159, 301
Yoyotte, Pierre 182

Z

Zábrana, Jan 49, 52, 87–90
Zádor, Margit 253, 306–307
Zagajewski, Adam 113
Zahradníček, Jan 34
Zachata, Miloslav 259
Zajac, Ondřej 27–29, 35, 292
Zajas, Paweł 101, 103, 105–110, 112,
299–300
Záleští, David a Markéta 72
Zapletal, Zdeněk 36
Zbavitelová, Gita 75, 89
Zehnalová, Jitka 92
Zelenka, Jan 49, 91
Žeromski, Stefan 106
Zeyer, Julius 34, 121
Zimmermann, Hans-Dieter 96–98, 119,
124–125, 130, 133–134, 136, 300
Zirimu, Pio 150
Zita, Antonín 91
Zobel, Joseph 158
Žogała, Barbara 288
Zsigmond, Emöke 280–281
Żuławski, Xavery 275
Zykmund, Václav 184

Ž

Žantovská, Ester 86
Žantovská, Hana 77
Žantovský, Michael 76
Žilka, František 66
Žižek, Slavoj 203–205, 305

Summary

Transfers of Reception: Czech Literature in the World and World Literature in Czechia between 1989 and 2020

The introductory chapter **The Translator as a Mediator of a Cultural Transfer** by Vera Kaplická Yakimova focuses on translation as the most significant means of cultural transfer. It explores the so-called “cultural turn” of translation studies and an increased interest in the work of translators. In the first part, the chapter presents the fundamental questions appearing in the debates on the role of the translator in relation to the translated text and its reception in a new context. The following parts analyse examples of Czech literature in Bulgaria and Bulgarian literature in Czechia after 1989. The chapter uses several examples to demonstrate the importance of translators in the formation of an idea of a specific literature in a foreign context. The chapter also explores the question of a “translation oeuvre” and what possibilities this concept would bring to the research into the translation from a cultural perspective.

Translated literature constitutes an important segment of literary production in Czechia, with continuous prevalence of literature translated from English. Thus, the next two chapters focus on Anglophone literature. In his chapter **Translations of Literature Written in English in Past Thirty Years: Transformations of the Canon**, Ladislav Nagy compares the translation and publishing industry with the situation before 1990. His chapter tries to show that the change of the social and economic conditions was significantly reflected in the way the canon of contemporary Anglophone literature was established and perceived by Czech readers. The chapter **American Literature in Czechia since 1989: Authors and Topics Resonating in the Czech Context** by Kateřina Kovářová is focused on the American literature consisting of many movements and topics that constantly change its form and character and whose transfer into a different cultural context can be problematic. This chapter aims to explore which works of American literature were translated into Czech and which authors and topics have been important for Czech American studies.

The chapter **Tschechische Bibliothek: A German Attempt to Reconfigure the Czech Literary Canon and Its Reflection** by Veronika Faktorová introduces the Czech Library project (Tschechische Bibliothek) of the Robert Bosch Stiftung foundation and DVA publishing house. Between 1999 and 2007, 33 volumes representative of Czech literature from Comenius to the last third of the 20th century were published within this project. The author explores the Czech Library in comparison with a parallel project of the Polish Library and their relationship

to the literary canon, also mapping both German and Czech critical reflection on the project. According to her findings, the Czech Library represents a substantial attempt to dynamize traditional, meaning institutional, Czech literary canon. However, this aspect was reflected on only marginally. The German reviewers focused more on its attraction and merit for German readers; the Czech reviewers often inclined to projections of cultural stereotypes rather than an assessment of the literary significance of the edition and the exemplary intercultural transfer.

In the chapter **The Transfer of Orality in Francophone Literatures** Veronika Černíková focuses on mapping of the orality transfer of Francophone literatures of the Antilles, sub-Saharan Africa, Maghreb, and, to a lesser extent, Quebec. Since the local authors are frequently forced to translate the stories from their mother tongue into French, the stories of the transfers of languages are followed first. The next section focused on the stories of the transfer of individual words explores the means through which the Francophone authors try to transfer the characteristics of orality into a written text, meaning to keep the language “alive” in the print. This part explores the development from collecting and recording to the origins of oral literature as an independent genre. The last section following the stories of the translations explores the novels that have been made accessible to Czech readers since 1989. It studies how the authors build an oral world in their literary works and how translators manage to mediate it to the Czech reader, meaning how the former tell a story of a double transfer with their narratives and the latter record its traces with their translations.

In her chapter **Literary and Cultural Periodicals as One of the Vectors of Reception of a Foreign Literature**, Kateřina Drsková explores the involvement of literary and cultural periodicals in the reception of the foreign literatures in the Czech context on an example of French, or more precisely Francophone literature. The author mentions several selected magazines published prior to 1989 (*Lumír*, *Moderní revue*, *Zvěrokruh*, *Surrealismus*, *ReD*, *Světová literatura*) which more significantly contributed to the reception of several movements, groups, or authors. For the period after 1989, the chapter closely focuses on the reception of the work of French surrealists in *Analogon Revue*, which conceptually resumed the first issue from 1969 after its renewal in 1990. The main aim of this study is to demonstrate that in case of some literary phenomena the periodicals have more than a complementary role compared to the book publications.

The chapter **The Role of Paratext** explores the book as the most common medium of one's contact with a literary text. However, David Skalický focuses on the parts of a book that are often neglected, if not ignored: various forms of peritext (name of the author, title, typography, cover, illustrations, foreword, afterword, etc.). He discusses its limits, semantics and, more importantly, its role in a literary communication. Using examples from both Czech and foreign literature, he demonstrates the ways paratext can both attract and deter the readers from the work, form their expectations, and direct their understanding, imagination, and emotions of their reading experience. At the end of the chapter, the author briefly discusses the role of paratext in the new media (e-books, book blogs, YouTube, social media, etc.).

A film adaptation can be crucial for the life of the literary work as it often drives the audience to the text on which the film is based. Hence, the last chapter of the monograph called **Foreign Film Interpretations of Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"** by Michal Bauer focuses on the on the relationship between literature and film. Its focal point is Milan Kundera's short story "The Hitchhiking Game" from the *Laughable Loves* collection. Briefly discussing some specifics of several translations of the story, the chapter focuses on the film adaptations of this story by directors from several countries over the period of more than thirty years. The author explores the similarities and differences in approach to the basic topics and motifs of Kundera's story and his fiction in general, such as topic of love and estrangement, violence and evil in man, selfishness, loss of identity, pretence, memory, and game.



Transfery recepce

Česká literatura ve světě
a světová literatura v Česku
v období 1989–2020

Michal Bauer
Veronika Černíková
Kateřina Drsková
Veronika Faktorová
Vera Kaplická Yakimova
Kateřina Kovářová
Ladislav Nagy
David Skalický

Vydalo Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích,
Branišovská 1645/31a, 370 05 České Budějovice, nju.jcu.cz, mimo edice
Odpovědná redaktorka Kateřina Vašková
Jmenný rejstřík Peter Demeter, Kateřina Drsková, Veronika Faktorová,
Vera Kaplická Yakimova, Kateřina Kovářová, David Skalický
Grafická úprava a sazba Milan Křišťůfek (pintos.cz)
Návrh obálky Ondřej Selner (ondrejselner.cz)
Tisk INPRESS a. s., Žerotínova 554, 370 04 České Budějovice
Vydání první, České Budějovice 2022
ISBN 978-80-7394-942-6
ISBN 978-80-7394-945-7 (PDF)

Publikace *Transfery recepce: Česká literatura ve světě a světová literatura v Česku v období 1989–2020* otevírá formou dílčích sond otázky klíčové pro téma literárního transferu. Reflektuje problematiku překladu a roli překladatele, věnuje se českým překladům anglické a americké literatury v posledních třech dekádách i recepci české literatury v Bulharsku a bulharské literatury u nás po roce 1989. Jednotlivé kapitoly monografie se zabývají rovněž projektem Tschechische Bibliothek ve vztahu k otázce kánonu, transferem orálnosti ve frankofonních literaturách, podílem literárních a kulturních periodik na recepci cizích literatur či rolí paratextu při čtení literárního díla. Tematizována jsou rovněž filmová zpracování povídky Milana Kundery „Falešný autostop“, neboť právě adaptace mohou podstatným způsobem ovlivňovat to, co je v centru zájmu autorů a autorek této monografie – život literárního díla v zahraničním kontextu.

Michal Bauer

Veronika Černíková

Kateřina Drsková

Veronika Faktorová

Vera Kaplická Yakimova

Kateřina Kovářová

Ladislav Nagy

David Skalický

NAKLADATELSTVÍ

Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

ISBN 978-80-7394-942-6

